



**HAL**  
open science

# Topographie du territoire contemporain : nouveaux systèmes de représentation dans l'oeuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

Camille Velluet

► **To cite this version:**

Camille Velluet. Topographie du territoire contemporain : nouveaux systèmes de représentation dans l'oeuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-04395324

**HAL Id: dumas-04395324**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04395324>

Submitted on 5 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Camille VELLUET

# Topographie du territoire contemporain

Nouveaux systèmes de représentation dans l'œuvre de  
Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

Mémoire de recherche  
(2<sup>de</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)  
en histoire de l'art appliquée aux collections  
présenté sous la direction  
de M<sup>me</sup> Sophie DUPLAIX et de M. François-René MARTIN

Membre du jury : M. Clément Dirié

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*  
CC BY NC ND



# Sommaire

Avant-propos.....	1
Remerciements.....	2
Introduction .....	3

## CHAPITRE I : UNE HISTOIRE DU TERRITOIRE EN MOUVEMENT ..... 11

<b>1. HISTOIRES PARALLÈLES .....</b>	<b>11</b>
1.1. Archives contemporaines .....	12
<i>De la collection au projet artistique.....</i>	<i>12</i>
<i>Les archives du transitoire .....</i>	<i>14</i>
<i>La mise à nu d'une collection.....</i>	<i>16</i>
1.2. L'Histoire sous nos pieds : la face cachée du territoire .....	18
<i>Le monde sous le nôtre .....</i>	<i>19</i>
<i>Un paysage géologique atemporel .....</i>	<i>20</i>
<i>Time capsules : plateformes de révélation magiques .....</i>	<i>21</i>
1.3. Histoires discordantes.....	23
<i>Les failles de l'histoire .....</i>	<i>24</i>
<i>De l'archéologie préventive à l'archéologie « créative » .....</i>	<i>25</i>
<i>Contre-stratigraphies .....</i>	<i>27</i>
<b>2. UN TERRITOIRE SOUS INFLUENCE DE L'HISTOIRE.....</b>	<b>28</b>
2.1. Retour à des temps primordiaux.....	28
<i>Les témoins de l'histoire.....</i>	<i>28</i>
<i>Entre restitution scientifique et recomposition poétique .....</i>	<i>30</i>
<i>Les pierres contre-nature de Marion Catusse .....</i>	<i>31</i>
2.2. Remise en cause d'une histoire linéaire du territoire .....	32
<i>Trajectoires en zigzag pour interroger la représentation du temps .....</i>	<i>33</i>
<i>Mise à plat des échelles et autres hiérarchies .....</i>	<i>34</i>
<i>Une interprétation personnelle de l'histoire .....</i>	<i>35</i>
<b>3. À L'ÈRE DE L'ANTHROPOCÈNE .....</b>	<b>37</b>
3.1. Le territoire : symptôme du passage de l'humain.....	37
<i>Matérialiser l'impalpable.....</i>	<i>38</i>
<i>Penser l'homme dans le territoire.....</i>	<i>39</i>
<i>Repenser la distinction entre nature et culture au sein de l'œuvre d'Hoël Duret.....</i>	<i>40</i>

3.2. Les frontières du temps .....	42
<i>Temporalités insondables</i> .....	42
<i>Accélération du temps humain : les prototypes de Vivien Roubaud</i> .....	43
<i>De l'histoire à la géohistoire</i> .....	44
3.3. Le devenir de l'homme.....	45
<i>Vers une époque post-humaine</i> .....	46
<i>Sarcophages contemporains</i> .....	47
<i>Quelle place pour l'art à l'heure de l'Anthropocène ?</i> .....	48

## **CHAPITRE II : REDÉFINITION DU TERRITOIRE CONTEMPORAIN.....51**

<b>1. COLLISION POÉTIQUE ENTRE SPATIAL ET TEMPOREL .....</b>	<b>51</b>
1.1. Fusion entre les territoires .....	51
<i>Un continuum espace-temps</i> .....	52
<i>Utopie et Uchronie</i> .....	53
<i>L'espace muséal : une hétérotopie</i> .....	55
1.2. Transposition spatio-temporelle : l'exemple d'Amélie Bernard .....	56
<i>Les reliques de Beyrouth</i> .....	56
<i>Restituer un souvenir à travers la poussière</i> .....	57
<i>Métaphore de la ville en pleine mutation</i> .....	59
1.3. L'entropie en question.....	60
<i>L'effacement du vivant</i> .....	60
<i>Un monde flottant</i> .....	61
<i>Le temps suspendu</i> .....	62
<b>2. PALIMPSESTE URBAIN .....</b>	<b>64</b>
2.1. De la ville des origines aux villes originelles .....	64
<i>Athènes, Paris, Beyrouth : de l'imaginaire personnel à l'imaginaire collectif</i> .....	65
<i>Différents passés archéologiques</i> .....	66
<i>Interroger les espaces de présentation</i> .....	67
2.2. Villes microcosmes .....	69
<i>La pierre contient en elle le territoire dont elle est extraite</i> .....	70
<i>Microcosme et macrocosme</i> .....	71
<i>Construction mentale : la ville et son double imaginaire</i> .....	72
2.3. Réflexions urbanistiques .....	74
<i>L'usage des pierres d'une civilisation à une autre</i> .....	74
<i>L'écriture de la ville</i> .....	75
<i>La ville à l'œuvre</i> .....	77

<b>3. RÉINVENTER LE TERRITOIRE.....</b>	<b>78</b>
3.1. Changement de perspective : sonder les sous-sols pour interpréter le présent.....	78
<i>Des scénarios alternatifs pour rapiécer l'histoire</i> .....	79
<i>Beyrouth : étude de cas d'un Zig Zag Over Time</i> .....	80
<i>Temps-palimpseste</i> .....	81
3.2. Métamorphoses .....	82
<i>Palimpsests : histoire d'une ville en construction</i> .....	83
<i>Esthétique de la ruine</i> .....	84
<i>Mémoire des formes</i> .....	84
3.3. Impacter physiquement le territoire.....	85
<i>Une œuvre de montage</i> .....	86
<i>Faussaires de l'histoire</i> .....	87
<i>Reconstruire le territoire</i> .....	88

## **CHAPITRE III : NOUVEAUX SYSTÈMES DE REPRÉSENTATION POUR UNE AUTRE POÉTIQUE DE L'ESPACE.....90**

<b>1. MULTIPLIER LES APPROCHES POUR APPRÉHENDER LE RÉEL .....</b>	<b>90</b>
1.1. Rendre visible l'invisible.....	90
<i>Une approche a priori scientifique</i> .....	91
<i>Le règne du sensible</i> .....	93
<i>Tisser des liens entre le réel et l'imperceptible</i> .....	94
1.2. Création d'outils propres d'observation pour décoder le monde.....	95
<i>Régimes plastiques interchangeables</i> .....	96
<i>Travail sur les échelles</i> .....	98
<i>Un art dynamique qui crée ses propres formes et les multiplie</i> .....	99
1.3. Entre art et sciences .....	100
<i>L'art du simulacre</i> .....	100
<i>Une œuvre-laboratoire</i> .....	101
<i>Les métamorphoses d'Hicham Berrada</i> .....	102
<b>2. POUR UNE NOUVELLE ÉPISTÉMOLOGIE.....</b>	<b>103</b>
2.1. Construction et déconstruction des savoirs .....	103
<i>L'artiste pour décrypter le réel</i> .....	103
<i>Déconstruire les imaginaires</i> .....	105
<i>De la construction à la déconstruction</i> .....	106
2.2. Vers un nouvel humanisme ? .....	107
<i>Sciences diagonales</i> .....	107

<i>La fiction pour enrichir le monde</i> .....	108
<b>3. LE TERRITOIRE DE L'ART</b> .....	<b>109</b>
3.1. Quel territoire pour l'art ?.....	109
<i>Des espaces autres : les extraterritorialités</i> .....	110
<i>L'art comme une brèche pour réinventer le monde</i> .....	111
<i>Des espaces interstitiels</i> .....	114
3.2. Créer des mondes .....	115
<i>Nouveaux écosystèmes</i> .....	115
<i>Des machines pour réinventer le monde</i> .....	116
<i>Recréer la nature</i> .....	117
3.3. L'espace de la rêverie.....	119
<i>Des alchimistes du réel</i> .....	119
<i>Pour susciter d'autres rêveries</i> .....	121
<i>Vers une nouvelle cosmologie</i> .....	122
<b>Conclusion</b> .....	<b>124</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>129</b>

## Avant-propos

Le projet *Discordances/Unconformities* présenté au Prix Marcel Duchamp 2017 par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, se caractérise en premier lieu par une absence de littérature critique à son sujet. Mises à part les contributions d'Alicia Knock, commissaire de l'exposition et de Clément Dirié, spécialiste de ces artistes, pour le catalogue, nous avons été frappés par le manque de sources tant textuelles que visuelles sur lesquelles nous appuyer. Cet horizon vierge, à la fois inquiétant et stimulant, nous a sans doute encouragée à poursuivre les recherches entamées lors du Master 1 sur leurs précédents travaux dans la découverte de cette nouvelle œuvre.

Dans cette perspective, en ce qui concerne « Voyage au centre de la Terre » exposition qui constitue selon nous une forme de pendant au Prix Marcel Duchamp en tant qu'elle en dévoile d'une certaine manière la genèse, on remarque qu'il n'existe absolument aucune documentation à son sujet. C'est pour beaucoup grâce à l'aide de Steven Daily, l'assistant de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige que nous avons pu malgré tout nous pencher sur ce projet qui nous semble être une clé d'analyse de leur œuvre dans le sens où il s'agit d'un des ateliers dans lequel a été pensé et conçu leur projet.

Enfin, en apprenant qu'ils exposaient les deux derniers volets en date de *Discordances/Unconformities* à Venise pour l'ouverture de la Biennale 2019, nous avons considéré comme une nécessité de les intégrer même tardivement dans notre étude. La découverte de ces projets peu documentés à ce jour nous a semblé apporter une dimension supplémentaire à notre travail. Toutefois, bien que cette exposition ait donné lieu à une seconde publication qui répertorie les différents travaux constitutifs de ce projet, accompagnée de textes du couple d'artistes, nous nous sommes toutefois à nouveau heurtée à une quasi-absence d'articles et de commentaires critiques.

Après nous être interrogé sur l'absence d'écrits sur cette œuvre, y compris de la part de ces plasticiens qui sont bien souvent les premiers à théoriser leur pratique artistique, nous avons décidé de nous plonger dans cette œuvre dense et mystérieuse afin d'en produire une analyse issue d'une interprétation personnelle. Au sein d'une étude des différents volets de ce projet qui évoque les failles, nous restons bien consciente des lacunes que comporte ce second mémoire de recherche sur le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui équivaut davantage à un travail de défrichage qu'à une analyse définitive.

## **Remerciements**

Je remercie mes directeurs de mémoire, Madame Sophie Duplaix et Monsieur François-René Martin, qui m'ont accompagnée et aiguillée au long de cette année de recherche. Je remercie également Clément Dirié qui a, pour la seconde fois, accepté de faire partie de mon jury. Je souhaite également remercier Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui m'ont accordé un entretien et se sont montrés particulièrement disponibles à mon égard. Merci également à Steven Daily, leur assistant, qui a répondu à mes questions subsidiaires.

Merci aux artistes, Hoël Duret qui m'a fait une visite commentée de son exposition à la Fondation Louis Vuitton, à Amélie Bernard et Marion Catusse, avec qui j'ai eu la chance de m'entretenir au sujet de leurs travaux. Merci aux membres de la Galerie In Situ pour leur aide. Enfin, merci à ma mère, qui est une fidèle relectrice et merci à mes amis pour leur soutien et leurs encouragements.

## Introduction

En 2016, Pascal Convert part en mission en Afghanistan dans le but de documenter visuellement les falaises de Bâmiyân, site grandement endommagé par la campagne d'épuration culturelle menée par un groupe d'extrémistes islamistes en 2001. Suite à ce voyage, il réalise plusieurs expositions dont la dernière au Musée Guimet en 2018 au sein de laquelle ses œuvres dialoguent avec un texte de Georges Didi-Huberman intitulé *Antres-temps (ritournelle de Bâmiyân)* présenté sous une forme manuscrite (fig. 41 et 42). La destruction des deux bouddhas monumentaux sculptés à même la falaise quelques mois avant celle des tours jumelles à New York représente une entrave à la mémoire d'autant que cet acte aura bien moins de retentissement médiatique que l'attentat qui lui a succédé. Dans l'installation de l'artiste proposée au Musée Guimet en 2018 – 2019, est posée la question d'une faille historique puisque de ces œuvres iconiques, il ne reste aujourd'hui que l'ombre portée qui témoigne d'une absence à jamais gravée dans la pierre. Le projet de Pascal Convert aborde donc des thématiques chères à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, les deux plasticiens et cinéastes lauréats du prix Marcel Duchamp en 2017 sur lesquels porte notre étude. L'ensemble de leur œuvre depuis leurs premiers travaux est en effet intimement lié à des questionnements sur la possibilité ou non d'écrire l'histoire et sur la manière dont cette discipline conditionnerait l'oubli ou le souvenir dans la mémoire collective. *Discordances/Unconformities*, leur œuvre primée présentée au Centre Pompidou, aborde encore une fois ces thématiques mais à travers une approche archéologique du territoire.

Pour introduire notre étude de l'œuvre, on peut par conséquent évoquer le travail de Pascal Convert qui ouvre une réflexion sur la manière dont l'histoire retient ou non certains faits. Dans le cas des bouddhas, l'objectif des talibans qui ont planifié et ourdi cette opération iconoclaste était de nous faire « perdre la mémoire » en effaçant une strate de l'histoire, le nihilisme culturel ayant ici pour principe de « faire table-rase du passé culturel de l'Afghanistan qui est un palimpseste de civilisations successives » ainsi qu'en témoignait l'un des cartels de l'exposition. Or, à l'époque de cette action sacrilège, le monde occidental n'a pas pris la juste mesure de l'évènement. Aujourd'hui, il est possible de considérer que cet effacement physique accompli par les talibans s'apparente à une destruction mémorielle comme le considère l'ethnologue Pierre Centlivres dans son article « Vie, mort et survie des Bouddhas de Bâmiyân » : « En détruisant les bouddhas, les talibans se sont opposés à tout ancrage

nationaliste, historique ou patrimonial dans le passé préislamique »<sup>1</sup>. Pour autant, l’empreinte de l’absence persiste et les trous qui se multiplient au long de la falaise restent gravés dans la pierre comme preuves indélébiles du passé. Ainsi en témoigne Georges Didi-Huberman dans le texte *Antres-temps (ritournelle de Bâmiyân)* dédié à cette œuvre et dans lequel chaque taliban qualifié de meurtrier « ne réussit jamais à effacer entièrement la trace même de son geste destructeur, cette trace qui vaut désormais comme le nouveau monument de cette histoire »<sup>2</sup>. La faille se substitue dès lors au monument mais en quelque sorte s’approprie de façon immatérielle sa fonction ; l’archive est documentée avec précision dans l’œuvre de Pascal Convert pour délivrer non pas « une image de la destruction mais une image de la résistance à tous les obscurantismes » selon les propos de l’artiste. L’installation se compose en effet d’un polyptique restituant une vue panoramique du site de Bâmiyân, complétée par le texte de Didi-Huberman et d’un film intitulé *Les Enfants de Bâmiyân*.

En plus d’enregistrer le passé terrestre à travers les stratifications de matières qui s’agrègent dans les blocs rocheux, les minéraux sont ici les témoins des constructions et des destructions humaines. La pierre se fait le réceptacle de la mémoire de la terre comme c’est le cas dans l’œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Unconformities/Discordances* (fig. 1 à 22). Mais le travail de Pascal Convert interroge également la puissance de l’art dans sa capacité à lutter contre la barbarie et à poser un regard décentré sur le monde d’aujourd’hui. Si l’empreinte du bouddha reste présente après l’anéantissement à l’explosif des sculptures, les relevés photographiques de l’artiste sous la forme de quatre mille fichiers photographiques donnent à cette paroi désormais nue une nouvelle dimension proche du pictural avec une précision dans sa transcription à l’image qui tend à sublimer et mettre en valeur ces « discordances » tant physiques que symboliques (fig. 44). Cette notion scientifique dont l’œuvre sur laquelle porte notre étude tire son titre se définit en premier lieu comme « une surface entre différentes strates représentant un intervalle manquant dans l’enregistrement géologique du temps »<sup>3</sup> mais elle désigne également par extension une faille mémorielle qui se produit dans l’écriture du récit historique pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Ce sont de ces ruptures temporelles dont ces artistes vont en premier lieu tenter de rendre compte au sein de leur installation présentée au Prix Marcel Duchamp.

---

<sup>1</sup> Pierre Centlivres, « Vie, mort et survie des Bouddhas de Bâmiyân », *Livraisons d’Histoire de l’Architecture* [En ligne], 2009 URL : <https://journals.openedition.org/lha/200> (consulté le 14 juin 2019).

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Antres-temps (ritournelle de Bâmiyân)*, texte manuscrit, 2016.

<sup>3</sup> « a surface between successive strata representing a missing interval in the geologic record of time » (trad. personnelle), « Joana Hadjithomas & Khalil Joreige », *hadjithomasjoreige.com* [En ligne], URL : <http://hadjithomasjoreige.com/> (consulté le 12 février 2018).

De la même manière, le projet *Discordances/Unconformities*, dévoilé pour la première fois pour cette exposition, tend à interroger selon nous la notion de territoire à notre époque. S'il y a autant de définitions du territoire qu'il y a de disciplines liées à lui, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, dans nombre de leurs travaux récents cherchent à sonder cette vaste entité non pour tenter de définir, délimiter ou même circonscrire cette notion mais bien plutôt pour ouvrir des pistes de réflexion au sujet de notre rapport au monde. Sans se laisser enfermer dans des définitions juridiques, géographiques, anthropologiques, sociales ou politiques du territoire, notre duo d'artistes invite plutôt à sortir des cadres établis, à décentrer notre regard et nous propose de penser notre territoire en explorant paradoxalement le monde qui est sous le nôtre.

Au sein de ce projet, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige partent de matières premières qui ont été prélevées lors de fouilles prévues dans le cadre de chantiers d'archéologie préventive. Ils vont retravailler ces carottages à partir de différents médiums en commençant par photographier les fragments de cette matière rocheuse exhumée dans leur série *The Boxes* (fig. 2 et 3), pour ensuite la recomposer au sein des *Time Capsules* (fig. 4 à 8), sculptures dans lesquelles l'accumulation des strates géologiques est rendue visible et comme sublimée à l'intérieur d'immenses éprouvettes en verre. À ces premiers volets s'ajoutent les *Zig Zag Over Time* (fig. 9 à 12), des planches *a priori* documentaires qui allient texte, image et dessin reprenant la forme de frises chronologiques pour expliciter les mouvements que l'on peut lire à propos de l'histoire géologique de ces sites. Enfin, l'exposition comporte un ultime volet nommé *Palimpsests* (fig. 13), film à la fois documentaire et fantasmagorique sur le processus de prélèvement de matière première dans le cadre de fouilles, visant à déterminer la faisabilité d'un chantier urbanistique jusqu'à la construction effective du bâtiment après les travaux. Ce dernier projet vient à la fois résumer et prolonger l'œuvre *Discordances/Unconformities*.

Aussi, notre étude portera-t-elle principalement sur ce projet mais sera également nourrie de nombreuses références aux travaux antérieurs de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui permettront d'établir des points de comparaison mais également d'opérer une plongée dans cette œuvre dense dans le même temps que l'on procédera à une immersion dans les entrailles de la terre.

Cette première partie réalisée en 2017 a été complétée au cours de cette année par deux nouvelles strates qui s'ajoutent aux réflexions ébauchées par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige sur le concept de « discordance ». Ainsi est présentée, à la V-A-C Foundation de Venise une série photographique qui présente une fois de plus des carottages dans des boîtes, mais là,

la matière étudiée a été prélevée dans une immense décharge située dans la ville libanaise de Tripoli. Cette série intitulée *A State* (fig. 15 à 17) représente une nouvelle forme d'archéologie du présent tout autant à même de décrire l'histoire du territoire que le sont les strates géologiques prélevées dans nos sous-sols. Enfin, la même exposition dévoile également *Sarcophagi* (fig. 18), une sculpture composée de différents matériaux de construction – du plus ancien ciment retrouvé lors de fouilles souterraines aux méta-matériaux utilisés de nos jours – reliés les uns aux autres par une tige de fer qui permet de laisser un vide entre chaque bloc circulaire pour donner une fois de plus une image de la discordance qui s'installe dans cette nouvelle forme de récit historique. On peut ainsi observer que le projet *Discordances/Unconformities*, loin d'être achevé, représente pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige un terrain d'expérimentation, qui comme dans leurs précédents travaux, pourra évoluer et prendre des formes nouvelles au fil de leurs recherches à l'image de ce territoire toujours en mutation qu'ils essaient de cerner.

Au sein de cette œuvre, dans laquelle ils étudient les fragments de certains souterrains citadins sous différentes formes et selon différents prismes, on peut considérer que le duo d'artistes participe à une forme de topographie du territoire contemporain. Le choix de ce terme qui représente une manière scientifique d'écrire l'histoire des lieux en les cartographiant ou en les travaillant de manière physique semble à la fois englober la dimension scientifique qui transparaît dans cette œuvre inspirée des disciplines archéologiques et géologiques et de l'ingénierie, mais aussi un sens plus symbolique si l'on considère que les plasticiens dressent au sein de ce projet un tableau plus global du territoire contemporain.

Si l'on a en premier lieu l'impression que *Discordances/Unconformities* représente un projet archéologique qui porte sur des cités enfouies et les reliques d'un passé qui serait fétichisé, il s'agit plutôt pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de revisiter l'histoire de ces sites considérés comme des « berceaux de l'humanité » pour mieux percevoir le présent et ainsi ouvrir une réelle réflexion sur l'actualité. Comme Pascal Convert, ces deux plasticiens tentent d'analyser des faits liés à leur temps et de les étudier pour ensuite les métamorphoser sous un angle plastique et les envisager de manière poétique. Ainsi, l'œuvre présentée au Prix Marcel Duchamp n'a pas pour but premier de retracer l'histoire archéologique et géologique de ces sites mais bien plutôt de comprendre comment l'activité humaine a façonné cette histoire jusqu'à créer ces « discordances » qui sont autant de failles dans l'enregistrement du processus historique. Ainsi, les réflexions qu'ils ébauchent au sein de ce projet sont tournées vers notre manière d'envisager le monde à l'heure actuelle et de réinventer des outils pour l'appréhender

au mieux en remodelant notre rapport à l'histoire, notre rapport au territoire – après l'avènement de l'Anthropocène – et enfin notre rapport à l'art. Si Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interrogent dans nombre de leurs travaux notre manière de nous positionner par rapport aux récits officiels, il s'agit pour eux au sein de cette œuvre de questionner les fondations même de la discipline historique. Contrairement à l'usage qu'ils font de ce thème récurrent dans leur pratique, les artistes initient là de nouvelles recherches sur la place de l'homme dans l'espace qu'il habite sous l'angle de l'Anthropocène ainsi qu'ils appréhendent les questionnements propres à ce récent concept. En effet, cette notion géologique qui fait désormais de l'humain la force principale capable de modeler la terre participe des nombreuses réflexions qui jalonnent cette œuvre. Enfin, *Discordances/Unconformities* s'intéresse aussi à la place de l'art à l'heure actuelle et à la manière dont celui-ci interagit avec le territoire. À ce titre, les artistes élaborent une réflexion sur ce qu'ils nomment le « territoire de l'art » qui consiste à penser et conceptualiser un espace autre, à s'interroger sur la manière dont l'art peut représenter un monde à part entière en marge des géographies et histoires officielles.

En cela, il nous a semblé intéressant de mettre en perspective le travail de Joana Hajithomas et Khalil Joreige avec celui de jeunes plasticiens de la scène française qui ont entre vingt-cinq et trente-cinq ans. Nous avons donc souhaité mettre en contexte l'œuvre de ces artistes lauréats du Prix Marcel Duchamp qui selon l'Adiaf a pour visée de « rassembler les artistes de la scène française les plus novateurs de leur génération et encourager toutes les formes artistiques nouvelles qui stimulent la création »<sup>4</sup>, avec la jeune scène contemporaine afin d'en souligner et expliciter les enjeux. Les cinq plasticiens sélectionnés partagent selon nous avec le duo d'artistes un goût pour le détournement – des objets, des savoir-faire, des pratiques artistiques –, pour l'expérimental et pour le hasard. Comme eux, ils accordent toujours une place à l'inconnu dans la logique du *work in progress* et ont une volonté constante de mêler les médiums sans réelle distinction au sein de projets pluridisciplinaires ; cela dans le but de créer un art qui, s'il n'est pas profondément militant, propose de décentrer notre regard sur le monde, de faire un pas de côté, entre approche poétique et prises de conscience de toutes sortes, aussi bien sensible, esthétique qu'écologique... Pour ces raisons et bien que d'autres plasticiens puissent répondre à ces critères sur la scène contemporaine française, Amélie Bernard, Hicham Berrada, Marion Catusse, Hoël Duret et Vivien Roubaud ont retenu notre attention. Si la subjectivité prime dans toute sélection, ces artistes nous semblaient toutefois dans leur

---

<sup>4</sup> « ADIAF/Association pour la diffusion internationale de l'art français », *adiaf.com* [En ligne], URL : <http://www.adiaf.com/le-prix-marcel-duchamp/presentation/> (consulté le (consulté le 13 mai 2019).

exploration de nouveaux territoires, partager plusieurs points communs entre eux et avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. De par leurs horizons différents, leurs formations diverses, leurs champs d'expérimentation éclectiques, ils nous ont paru représenter un panorama restreint mais significatif de certaines pratiques qui ont cours à l'heure actuelle. Mais plus encore, chacune de leurs œuvres qui fera l'objet d'une étude de cas vient prolonger, éclairer, expliciter et parfois contredire les réflexions qui émanent de l'œuvre sur laquelle porte la présente étude.

On retrouve chez Amélie Bernard, Hicham Berrada, Marion Catusse, Hoël Duret et Vivien Roubaud une pratique qui va de la collecte à la collection, une manière de prélever des fragments de territoire – de l'organique et du minéral jusqu'à la sédimentation calcaire – un usage des sciences et un intérêt pour les nouvelles technologies comme des médiums à part entière. Par ailleurs, on leur reconnaît une même volonté de détourner, recycler et régénérer les objets et les pratiques qu'il s'agisse de pierres ou d'objets obsolètes, autant de préoccupations qui hantent l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. De la même manière, on retrouve chez chacun d'entre eux une pratique assez systématique de la série qui prend souvent la forme d'un *work in progress*, d'une œuvre qui plutôt que d'être inachevée se pense en continuelle métamorphose.

C'est pourquoi, les cinq œuvres qui feront office d'étude de cas – le projet en plusieurs volets d'Amélie Bernard, *(H)Eart(h) to Dust* (fig. 24 à 31), l'aquarium de *Masse et Martyr* (fig. 32 et 33) réalisé par Hicham Berrada, l'œuvre de Marion Catusse *Pierre contre Nature* (fig. 34 et 35) inspirée des écrits de Roger Caillois, l'installation *in situ* d'Hoël Duret *NFT pH <7* (fig. 36 à 39) et la sculpture *Stalactite* (fig. 40) imaginée par Vivien Roubaud – pourront, nous l'espérons, approfondir l'analyse de *Discordances/Unconformities* jusqu'ici très peu étudiée, d'autant plus qu'elles ont pour chacune d'entre elles été créées à la même période ou du moins peu avant ou peu après. En l'absence de littérature sur le Prix Marcel Duchamp, il nous a donc semblé intéressant de penser cette installation en regard d'autres travaux qui peuvent entrer en résonance avec elle. Faire ce pas de côté vers d'autres œuvres qui offrent autant d'échos que d'écarts avec le dit projet pouvait à nos yeux être un instrument de mise à distance adéquat pour en saisir la juste mesure.

Par ailleurs, nous avons imaginé un jeu de regards entre différents travaux qui constitue un autre parcours que celui proposé par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans leur œuvre présentée au Prix Marcel Duchamp et en quelque sorte la prolonge. Cette idée de réunir au sein d'une même étude les travaux d'artistes primés avec ceux de jeunes plasticiens dont le degré

de notoriété n'est pas le même pour tous était aussi pour nous le moyen d'établir un lien avec la jeune scène contemporaine.

Dans cette même perspective, au cours de cette étude, nous aurons l'occasion de développer la thèse selon laquelle *Discordances/Unconformities* peut se concevoir comme une arborescence dont les branches et les racines sont autant de pistes de réflexions ébauchées par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige et empruntées par d'autres. Si de prime abord, l'œuvre présentée au Prix Marcel Duchamp s'apparente à une étude pure et simple de prélèvements de carottages, on comprend que ce travail se présente lui-même sous la forme d'une multitude de strates signifiantes qui apportent densité et complexité au propos de ces deux artistes. C'est cet enchevêtrement de sens qu'il nous appartiendra de décrypter et d'analyser pour en comprendre la logique, les enjeux, aussi bien artistiques que poétiques, ainsi que de dégager la singularité d'une œuvre qui a valu à ses concepteurs un prix d'art contemporain parmi les plus importants sur la scène française.

Au sein de cette étude, nous nous questionnerons donc sur la capacité de ces artistes à élaborer une forme de topographie du territoire contemporain. De quelle manière se sont-ils saisis de fragments souterrains pour se les approprier et leur donner une forme plastique ? Comment se sont-ils attachés à sonder le monde qui nous entoure en créant leurs propres outils pour élaborer de nouveaux systèmes de représentation ? En quoi, enfin, plus que de penser exclusivement le territoire, pensent-ils également la manière dont l'art peut interagir avec le territoire jusqu'à le modifier, le remodeler et l'impacter à son tour ? Et en ce sens, comment envisagent-ils le statut de l'œuvre et de l'artiste à l'heure actuelle ?

Notre premier chapitre consistera à définir les rapports complexes qui se tissent entre histoire et territoire dans le projet *Discordances/Unconformities*. Dans cette partie, nous nous intéresserons à une possible lecture du territoire comme reflet de nos sociétés ; nous insisterons sur l'approche personnelle que ce duo d'artistes fait de la discipline historique lorsqu'il interroge le statut de l'archive ; nous réfléchirons également aux liens qu'il établit entre le passé géologique et les questionnements actuels propre à la notion d'Anthropocène.

Ces premières observations nous ont incitée à penser une autre définition du territoire que nous développerons dans une seconde partie grâce à l'apport des sciences humaines qui ont considérablement influencé les formes artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle ; il nous faudra également prendre en compte les questionnements archéologiques et urbanistiques dans ces « villes-

palimpsestes »<sup>5</sup> que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige construisent dans leur installation ; dans la perspective d'une nouvelle poétique au sens étymologique du terme, nous tenterons de démontrer que ces deux artistes remodelent et donc d'une certaine façon créent un autre territoire à partir de ceux qu'ils mettent en scène.

De ces considérations découlera un dernier chapitre où nous étudierons les outils dont usent ces deux artistes au sein de cette œuvre-laboratoire pour penser de nouveaux systèmes de représentation. Nous identifierons les manières qu'ils ont de poser un regard décentré sur l'espace dans lequel nous évoluons en tant que spectateurs et nous nous interrogerons sur les formes de cet ailleurs ou de ces ailleurs qu'ils donnent à voir. En effet, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige abordent souvent au sein de leurs écrits la question du « territoire de l'art » qui se présente autant comme un nouvel espace à conquérir qu'une manière possible d'envisager aujourd'hui le territoire contemporain sous le prisme de l'art ; c'est cette perspective qui leur est propre que nous tenterons de définir à notre tour.

Ainsi, cette étude n'a rien d'une compilation de données ni d'une synthèse de travaux qui n'existent pas mais représente plutôt une spéculation au cœur de la recherche avec ce qu'elle peut comporter d'hypothèses, de tâtonnements et d'incertitudes. De ce fait, nous avons choisi sans l'avoir conçu d'emblée d'emprunter la même voie que le duo artistes qui revendique fermement le statut de chercheurs, titre qui ne comporte rien d'enfermant ni de strictement défini à leurs yeux. S'ils ont recours à plusieurs disciplines pour concevoir leurs projets, il nous a semblé intéressant de prendre exemple sur leur méthode en créant des rapprochements – peut-être parfois inattendus – avec des lectures et autres formes artistiques qui éclairaient selon nous leur travail. Face à une œuvre sur laquelle il n'y a que très peu de littérature critique, nous avons tenté de trouver nos propres outils pour penser et décrypter le projet *Discordances/Unconformities* dans le souci sincère d'être au plus près de la démarche des artistes.

---

<sup>5</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 50.

## CHAPITRE I : UNE HISTOIRE DU TERRITOIRE EN MOUVEMENT

Lors de mon entretien avec le duo d'artistes, Khalil Joreige est d'emblée revenu sur la notion de territoire en rappelant qu'il s'agit là d'un des questionnements qui les a occupés au cours de ces dernières années : « Dans plusieurs de nos travaux, il y avait la question du territoire. Dans *Je veux voir*, la route, c'est un autre territoire, un autre continent. Dans *The Lebanese Rocket Society*, c'est essayer de réfléchir à une autre possibilité de territoire. *I Stared at Beauty So Much* traitait d'abord de trois villes cosmopolites, mais aussi d'une notion de déplacement, d'une notion de territoire, d'une géographie... Alexandrie, Beyrouth, Ismyrne, ont une temporalité, dans le sens où elles vont partager une temporalité : elles sont contemporaines. Avec même un traitement dans une des vidéos qui s'appelle *Waiting for the Barbarians*, où les temporalités, les territoires vont s'accumuler dans chaque plan »<sup>6</sup>.

Lorsque Khalil Joreige retrace ainsi leur parcours artistique et la récurrence de certains motifs dans leurs travaux, il entend témoigner d'une envie finalement permanente chez eux d'interroger le territoire sous toutes ses formes, aussi bien dans le temps que dans l'espace ainsi que le note Clément Dirié dans son discours prononcé lors de la remise du Prix Marcel Duchamp qui parle de ces aller-retours entre histoire et géographie. On comprend qu'ils aspirent donc à explorer cette notion pour la définir et la redéfinir dans le sens où le territoire contemporain est en constant renouvellement. On constatera pareillement qu'il y a dans leurs travaux une façon d'envisager temps et espace sous une forme concomitante voire consubstantielle. C'est autour de cette question que se situent autant le sujet que les enjeux de *Discordances/Unconformities*.

### 1. HISTOIRES PARALLÈLES

Au sein de ce projet, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont s'interroger sur la manière dont le territoire se construit par rapport à l'histoire. Ainsi, leur démarche se situe entre les sciences humaines et les sciences exactes puisque c'est à partir de l'étude de carottages qu'ils vont chercher à reconstituer l'histoire des sites qu'ils étudient. Toutefois, leurs travaux de « recherches » puisque c'est bien en tant que chercheurs qu'ils se définissent, consistent en une vaste entreprise de détournement des codes de plusieurs disciplines. Entre archéologie,

---

<sup>6</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

géologie et histoire, il s'agit pour le couple d'artistes de croiser les savoirs pour mener à bien leurs projets. Toutefois, s'ils empruntent la démarche de ces scientifiques, ils n'en respectent pas les visées. Si l'on prend l'exemple de l'historien qui se doit de fonder ses écrits sur des sources fiables, eux préfèrent au contraire s'appuyer sur des archives falsifiées par leurs soins ou bien vouées à la destruction car jugées vaines. De la même manière, les récits qu'ils inventent dans le cadre du projet *Discordances/Unconformities*, loin d'être empreints de l'ordinaire « objectivité » de l'historien, relèvent de fictions qui se présentent comme de multiples interprétations de ces sous-sols excavés. En dévoilant l'en deçà terrestre à la vue de tous, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige proposent ainsi au spectateur une expérience poétique de l'histoire comme nous aurons l'occasion de le démontrer au cours de cette étude.

### 1.1. Archives contemporaines

Les deux artistes estiment qu'au Liban l'histoire peine à s'écrire entre les guerres civiles (1975 – 1990) auxquelles succède une amnésie collective orchestrée par les classes politiques et les conflits avec Israël de 2006 qui annihilent le semblant de stabilité retrouvée. Ainsi, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige comme de nombreux artistes originaires de leur pays ont recours à l'archive comme réponse à ces failles qui se créent dans la mémoire collective ainsi qu'en témoigne Khalil Joreige : « On fait partie d'une génération qui a beaucoup travaillé sur l'archive car nous avons un problème avec nos histoires, avec l'histoire contemporaine au Liban et les possibilités même d'écrire cette histoire. Donc on avait recours à des archives qu'elles soient publiques, collectives ou même personnelles »<sup>7</sup>.

#### *De la collection au projet artistique*

Pour ces deux plasticiens, la pratique de la collecte constitue une véritable méthode de travail et cette matière qu'ils recueillent et conservent se trouve au fondement même de leur approche artistique. On peut ici penser à la manière compulsive dont ils ont photographié la ville de Beyrouth lors de l'immédiat après-guerre ; ce matériau photographique donnera lieu aux séries des *Équivalences* (fig. 48 et 49) et des *Bestiaires* (fig. 50 et 51) qui constituent à elles deux le projet *Archéologie de notre Regard* (1997). De la même façon, les cartes postales

---

<sup>7</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

intactes de Beyrouth qu'ils redécouvrent dans les kiosques à journaux de la capitale au lendemain du conflit, comme l'expression de la négation des évènements, seront l'un des éléments déclencheurs du projet *Wonder Beirut* (1997 – 2006). Enfin, et de manière plus évidente encore, on peut évoquer les scams collectés pendant douze ans par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui seront transformés à leur tour en une exposition déclinée en plusieurs chapitres, *I must first apologise* (fig. 59), présentée à la Villa Arson en 2014. Ainsi, cette matière première qu'ils amassent pendant un temps plus ou moins long, sans préméditation ou perspective précise, se meut au fil de leurs recherches en projets artistiques.

Il en va de même pour *Discordances/Unconformities* dont le premier volet, *The Boxes* (fig. 2 et 3), correspond à cette pratique obsessionnelle de la collecte. Comme c'était le cas dans leurs premiers travaux photographiques, cette strate initiale du projet consiste à capturer visuellement des fragments de la ville de Beyrouth. Les conteneurs qu'ils vont photographier sont issus de fouilles préventives réalisées sur différents sites en construction au cœur de la capitale libanaise tels que la Place des Martyrs par exemple. Ainsi, ces boîtes qui ne sont pas sans rappeler celles qui contenaient les pellicules non-développées d'Abdallah Farah (fig. 54), renferment la matière recueillie lors de ces forages. Si les pellicules photographiées au sein du projet *Images Latentes*, contiennent en elles une image qui n'a pas encore été révélée, les pierres déposées dans ces conteneurs après leur immédiate extraction n'ont pas encore été analysées et conservent également leur part de mystère.

Les boîtes spécifiques dans lesquelles on place la carotte excavée qui correspond à plusieurs mètres de forage, sont subdivisées en sections. Ces tiroirs accueillent les échantillons cylindriques de roches et permettent ainsi de classer la matière prélevée selon un ordre chronologique. En effet, grâce à un étiquetage en mètres ayant pour visée de délimiter la profondeur du forage, les chiffres obtenus s'apparentent à un système de datation du temps géologique. À l'intérieur des échantillons, on peut observer différents états de la matière – du plus friable au plus compact – autant de variations qui permettent déjà d'entrevoir la stratification des époques historiques propres à ce site. Au sein de ces sections, certaines pierres ont été enveloppées dans une toile plastique dans le but de mesurer leur taux d'humidité et déterminer la fluctuation des caractéristiques des différents matériaux ou sols (fig. 2).

Après avoir photographié ces fragments de la ville à travers leur série des *Boxes* qui représente la genèse du projet *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont chercher à se les approprier matériellement en participant à leur tour à ces fouilles

préventives. De la collecte de matériau photographique à la collecte de la matière photographiée est né un projet artistique à ce jour encore en pleine évolution.

### *Les archives du transitoire*

Au cours de notre entretien, Joana Hadjithomas souligne « Quand on part d'une archive dans un projet, ce n'est pas conscient, ce n'est pas qu'on décide d'archiver »<sup>8</sup>. Pourtant, la récurrence des collections dans leur création a poussé le duo d'artistes à s'interroger sur le statut du matériau qu'ils accumulent ; les objets de leur obsession les conduisent en effet à élaborer une réflexion autour de l'archive. Or, cette idée qu'ils procèdent tous deux à un tri de manière spontanée fait écho pour nous à une formule de Jacques Derrida utilisée lors de son intervention au Collège Iconique en 2002 consacrée à l'archive : « (...) cette archivation a lieu déjà dans l'inconscient. Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire, ce que l'économie de la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration, etc »<sup>9</sup>. Selon lui, le fait d'archiver est tout d'abord une action qui nous est intérieure mais ne relève pas de la préméditation consciente et c'est bien ce qui semble se produire naturellement lorsque le couple d'artistes se plonge dans ses recherches.

Qu'il s'agisse des scams – ces emails créés pour extorquer de l'argent à leurs destinataires – ou bien des carottages qui sont au cœur du projet *Discordances/Unconformities*, les matériaux auxquels Joana Hadjithomas et Khalil Joreige accordent leur attention sont d'ordinaire voués à disparaître. Les scams n'arrivent aujourd'hui que rarement jusque dans les boîtes mails protégées ou sont supprimés avant même d'être consultés si ce n'est pas le cas. Pour ce qui est de la matière collectée lors de fouilles préventives, elle est jetée après analyse et la trace que les archéologues conservent de ces recherches est principalement textuelle ou photographique. Ainsi, les matériaux sur lesquels les deux artistes fondent leurs recherches sont de l'ordre du transitoire et ne présentent pas *a priori* le besoin d'être archivés. Ce phénomène semble donc correspondre à ce que Jacques Derrida appelle le « mal d'archives »<sup>10</sup>, à savoir cette capacité de l'homme à s'octroyer la légitimité toute-puissante de choisir à quelles informations les générations qui leur succéderont auront accès, c'est-à-dire, à archiver.

---

<sup>8</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Trace et archive, Image et Art*, Paris, INA, 2014, p. 60.

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *Mal d'Archives. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

En faisant le choix de conserver des objets jugés impropres à la conservation, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige détournent cette pulsion d'archive qui est la leur, dans tout ce qu'elle a de problématique pour au contraire prêter attention à des objets qui ne suscitent pas l'intérêt de leurs contemporains. À ce titre, l'un des projets commandités par la V-A-C Foundation vient appuyer cette thèse. *A State* (fig. 15 à 17), ce cinquième volet de *Discondances/Unconformities* sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus en profondeur par la suite, consiste pour eux à photographier de la même manière que dans la série *The Boxes* (fig. 2), des forages prélevés dans une immense décharge de la ville de Tripoli au Liban. Les détritiques prennent ici l'aspect compact des carottages de minéraux et s'insèrent parfaitement dans les mêmes boîtes jusqu'à donner l'impression d'une sédimentation à même d'évoquer notre histoire contemporaine. Dès lors, en choisissant de documenter ces vestiges modernes ne matérialisent-ils pas la notion de « mal d'archives » établie par le philosophe ?

En effet, les observations développées par Jacques Derrida dans cet ouvrage éponyme semblent répondre aux interrogations que Joana Hadjithomas ébauche lors de notre entretien : « Moi je me pose des questions : est-ce qu'une archive, c'est une archive parce qu'à partir du moment où l'on archive, on garde, on collecte, on sauvegarde, on préserve ? C'est une archive quelle qu'elle soit, que ce soient les cahiers de mon adolescence ou des photographies de grande valeur sur un projet spatial libanais. Ou alors c'est un document qui a un moment prend le statut particulier d'archive parce qu'il faut à tout prix le préserver, parce qu'il est précieux ? »<sup>11</sup>. Le penseur Jacques Derrida apporte des éléments de réponse à ces questionnements en choisissant de distinguer la « trace » de l' « archive ». En effet, selon lui, la trace correspond au matériau brut, quand l'archive elle, « suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée (...) »<sup>12</sup>. L'archive est donc l'élément qui subsiste et perdure dans le temps après la sélection établie par l'homme, démarche qui semble définir vraiment les traces conservées par le couple d'artistes.

Dès lors, on peut s'interroger non plus seulement sur le statut des « traces » que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige décident de préserver mais également sur le fait qu'ils se font par ce biais les archivistes du temps présent. En effet, en faisant le choix de pérenniser des objets qui ne survivent habituellement pas à cette évaluation contrôlée des traces et sont plutôt de l'ordre de la « poubelle »<sup>13</sup> ainsi qu'en témoigne Khalil Joreige lors de notre entretien, les

---

<sup>11</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Trace et archive, Image et Art, op. cit.*, p. 59.

<sup>13</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

artistes participent de cette pulsion d'archive. Selon Joana Hadjithomas, si l'archive est souvent associée au passé, il s'agit plutôt pour eux de rassembler des éléments qu'ils découvrent au gré de leur parcours et de les réactualiser au présent. Cette observation correspond une fois de plus à la pensée de Jacques Derrida pour qui l'archive est bien plus en lien avec l'avenir qu'avec le passé, dans le sens où il s'agit pour les archivistes de déterminer à quelles traces les générations futures auront accès. Dès lors, on peut conclure à partir d'une citation tirée de la préface de l'ouvrage *Trace et archive, image et art*, rédigée par François Soulages : « Archiver, c'est dialoguer avec le futur ; les archéologues le savent bien »<sup>14</sup> puisque c'est à eux qu'incombe le choix de sauvegarder ou non les fragments qu'ils décèlent au cours de leurs recherches. Les plasticiens empruntent donc aux archéologues leurs méthodes mais également accomplissent leur geste artistique dans leur perspective à défaut d'user de leur objectivité scientifique. Ainsi, à leur manière, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige fabriquent leurs propres archives qui deviennent les outils dont ils usent pour analyser le monde au présent mais également penser son avenir.

### *La mise à nu d'une collection*

Les travaux de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui ont été présentés au sein de l'exposition collective « Voyage au centre de la terre » du 9 au 15 mars 2018 dans des espaces éphémères du XIII<sup>ème</sup> arrondissement laissés à disposition des artistes par Emerige, peuvent se concevoir comme le pendant de leur projet dévoilé quelques mois plus tôt au Centre Pompidou (fig. 19 à 23). Dans ces anciens entrepôts voués à être détruits deux mois après la fin de l'exposition, se trouvait l'atelier dans lequel le couple travaillait sur des carottages prélevés sur plusieurs sites parisiens tels que Cluny, Notre-Dame, le Louvre ou Saint-Ouen. Mais à la différence du projet présenté pour le Prix Marcel Duchamp, l'installation dévoilée lors de cette exposition portait uniquement sur les excavations réalisées à Paris. De même, contrairement à la série des *Boxes* (fig. 2 et 3) qui maintenait une certaine distance entre les vestiges et le spectateur, cette installation se présente alors comme la mise à disposition de leurs archives personnelles dont certaines ont servi de matière première pour réaliser le projet *Discordances/Unconformities*.

---

<sup>14</sup> François Soulages, *Trace et archive, Image et Art, op. cit.*, p. 6.

Ces entrepôts désaffectés ont été investis par huit artistes pendant un an pour mener à bien leurs différents projets sur une proposition du groupe Emerige. Cet espace abandonné, transformé en lieu de travail et de création puis d'exposition représente un espace interstitiel qui correspond bien à la logique du projet de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. En effet, cet atelier éphémère reflète leur idée d'une ville en mutation permanente – entre déconstruction et régénérescence – et c'est une part de leur histoire qui se greffe à son tour à ce lieu.

Ce lieu d'exposition plongé dans l'obscurité offrait au spectateur la vision directe des carottages encore dans leurs boîtes disposées côte à côte au sol en rangées successives (fig. 19). Au fond de la salle, un film qui venait là aussi faire pendant à celui présenté lors du Prix Marcel Duchamp, permettait d'appréhender le travail des géologues et archéologues qui avaient participé à l'extraction et à l'étude de ces carottages. Puis, un chemin tracé par l'agencement de ces boîtes spécifiques conduisait le spectateur vers le fond dans la salle où il découvrait un renforcement à sa gauche. Dans cet espace inaccessible au premier abord se trouvait une carotte suspendue au plafond sur le modèle des *Time Capsules* qu'on pouvait appréhender comme aboutissement logique de leur processus créatif (fig. 20).

Ainsi, cette exposition ne se présente pas seulement comme le dévoilement de leur atelier, mais plus en encore comme révélation du processus qui les a conduits à élaborer leurs *Time Capsules* (fig. 4). Chaque étape de leur travail est ainsi mise en lumière, de l'extraction de la matière brute à son analyse scientifique, jusqu'à la reconstruction de l'histoire du site, strate par strate, cristallisée au sein de cette sculpture qui flotte dans l'espace. Le spectateur conçoit ainsi le cheminement qui les a menés à la conception du projet *Discordances/Unconformities*.

Dès lors, de la mise à nu d'un atelier – lieu magique où se produit l'acte créatif – à la transformation des vestiges de l'histoire en sculptures flottantes et énigmatiques, cette œuvre semble répondre aussi bien physiquement que métaphoriquement au titre « Voyage au Centre de la Terre ». Cette traversée esthétique qui invite le spectateur à découvrir les entrailles de l'œuvre semble rejoindre le projet éponyme de l'épopée souterraine parmi les plus fameuses du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle dont l'intrigue débute par une excursion au sein d'un volcan islandais éteint. À ce voyage fantasmagorique se greffe une description de deux disciplines qui connaissent un essor croissant à cette période : la paléontologie et la géologie. L'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui confond faits scientifiques et fictions, se prête ainsi à la formule qui résume l'aventure fantastique mise en scène par Jules Verne et énoncée de la sorte :

« Nous allons nous enfoncer véritablement dans les entrailles du globe. Voici donc le moment précis auquel notre voyage commence »<sup>15</sup>. Mais en ce qui concerne le couple d'artistes, il s'agit autant d'une plongée dans leur univers artistique que d'une invitation à explorer les sous-sols.

## 1.2. L'Histoire sous nos pieds : la face cachée du territoire

Après avoir évoqué le goût de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige pour l'archive et le document *a priori* scientifiques, il s'agit à présent de comprendre en quoi le projet *Discordances/Unconformities* a pour objectif de rendre visible un univers inconnu. Le fait d'exhumer les vestiges du passé correspond à une pratique du dévoilement qui n'est pas unique dans leur œuvre. On peut rappeler ici leur projet *Lasting Images* (2003) dont la visée était de développer les pellicules périmées de l'oncle de Khalil Joreige, l'un des nombreux disparus pendant la guerre civile libanaise (fig. 55). Dans cette œuvre, l'image latente réapparaît suite à un travail en laboratoire ; comme elle est dégradée par le passage du temps, on discerne à peine les silhouettes fantomatiques dont les ombres sont l'unique trace que les artistes parviennent à faire advenir.

Cette logique qui consiste de manière récurrente dans leurs travaux à exhumer des souvenirs, des images, des « histoires tenues secrètes »<sup>16</sup>, n'est pas sans évoquer la pratique cérémonielle de la *Nekuia* dans l'Antiquité grecque. Ce rituel décrit dans l'*Odyssée* consiste à se rendre aux abords des enfers pour rappeler les âmes des défunts. Suite aux conseils de Circé, Ulysse s'est essayé à cette pratique sacrée qui consiste tout d'abord à creuser le *bothros*, une fosse sacrificielle qui permet au héros d'entrer directement en relation avec le monde infernal. C'est dans cette brèche que défilent les ombres des défunts qui se présentent à Ulysse suite à la mise en œuvre de chaque étape du rituel de la *Nekuia*. Cette expérience qui sera pour le personnage riche en prophéties bénéfiques, représente pour lui le seul moyen d'aller chercher dans le passé des réponses pour appréhender le présent et prévenir le futur. Or, pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, il s'agit également d'aller explorer la face cachée du territoire pour découvrir ses secrets. Pour eux, et ainsi qu'en témoigne le héros de *Voyage au centre de la Terre* : « Il faut tirer des leçons de l'abîme »<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Hachette, 1972. p. 198.

<sup>16</sup> Joana Hadjithomas, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table, 1ère partie*, France Culture, 2016.

<sup>17</sup> Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, *op. cit.*, p. 94.

Comme lors de la pratique cérémonielle décrite par Homère, nos deux artistes vont donner une représentation du monde souterrain. En majeure partie inexploré, l'espace qui se trouve sous nos pieds est source de fantasmes et de mystères ainsi qu'en convient le héros du *Voyage au centre de la Terre*, Otto Lidenbrock : « Personne ne sait de façon certaine ce qui se passe à l'intérieur du globe »<sup>18</sup>. Or, à ce jour, la distance d'environ trente-cinq kilomètres qui relie la surface du globe à son centre n'a été que très partiellement parcourue par l'homme. Si le forage est actuellement encore le moyen le plus usité pour sonder les sous-sols, les hommes, faute d'instruments scientifiques plus élaborés, n'ont creusé qu'une infime partie de la croûte terrestre, c'est pourquoi ce monde sous le nôtre reste insaisissable et énigmatique. Dans l'installation présentée au Prix Marcel Duchamp, il est donc question pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de matérialiser une fois de plus « un imaginaire sans images »<sup>19</sup>.

À travers ce projet, ils renouent en effet avec cette envie de donner une image à ce qui n'en a pas, déjà à l'œuvre dans leur film *Ismyrne* réalisé en 2016 en collaboration avec l'artiste et poète Etel Adnan. En partant de photographies, d'objets et de souvenirs d'enfance, Joana Hadjithomas et Etel Adnan s'interrogent face à la caméra sur l'imaginaire qu'elles ont fabriqué autour de cette ville dans laquelle aucune des deux ne s'est jamais rendue. Le titre du film évoque un territoire qu'elles ont construit mentalement autour de la ville d'Izmir en Turquie, anciennement connue sous le nom de Smyrn. Elles ont toutes deux vécu à leur manière la ville d'Ismyrne, un territoire ambigu principalement lié à une mythologie familiale et individuelle qu'elles parviennent pourtant à partager. Ce film créé en commun les conduira finalement à se rendre dans ce « paradis perdu » comme le considèrent leurs parents respectifs afin d'en rapporter des images qui viennent redonner une certaine matérialité à un espace qu'elles construisent depuis leur enfance au fil des histoires, des anecdotes et portraits de famille. C'est au cours de cette enquête menée de concert autour d'un territoire intangible que se déconstruit et se reconstruit peu à peu un nouvel imaginaire autour de la ville d'Ismyrne, toponyme qu'elles inventent de toutes pièces. Ce néologisme contracte les deux appellations que sont Izmir et Smyrn pour montrer qu'il ne s'agit ni de la ville dans laquelle leur parents ont vécu avant de s'exiler, ni de celle qu'ils viennent de découvrir physiquement, mais bien plutôt du mélange des deux auquel s'agrègent les histoires émanant de leur imagination. Le film autour de cette

---

<sup>18</sup> Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, op. cit., p. 192.

<sup>19</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

ville qui est le théâtre de leur histoire personnelle et familiale ouvre ainsi une réflexion sur la construction d'imaginaires qui se greffent à certains territoires.

Or, dans leur projet *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont à cœur de rendre visible l'invisible en proposant au spectateur une exploration des entrailles de la terre tout en laissant paradoxalement un espace vide ; discordance que le spectateur pourra investir pour élaborer autour de ce territoire son propre imaginaire.

### *Un paysage géologique atemporel*

À travers ce parcours labyrinthique qui invite le spectateur à déambuler entre les carottages reclus dans leurs tubes cylindriques, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige déploient un paysage géologique au sein de l'espace d'exposition (fig. 4). Ils créent un véritable environnement qui propose au visiteur l'expérience inédite d'une plongée dans le monde souterrain. Opposés à l'opacité ténébreuse de la grotte qui règne dans l'imaginaire collectif, les sous-sols sont ici mis en lumière et leurs cages de verre permettent d'en dévoiler les moindres parcelles. Ainsi, l'aspect labyrinthique de cette sorte de forêt créée par ces forages flottants, est encore renforcé par leurs ombres au sol qui viennent épouser l'idée annoncée dans le titre du troisième volet du projet, *Zig Zag Over Time* (fig. 9). En effet, autant qu'à un voyage dans les entrailles de la terre, il s'agit pour le duo d'artiste d'inviter le spectateur à faire un voyage dans le temps ainsi qu'ils l'annoncent lors d'un entretien au cours de l'émission *La Grande Table* sur France Culture : « En présentant des extractions du sol d'Athènes, de Beyrouth, de Paris, on invite à se promener dans le passé »<sup>20</sup>. Ainsi, cette exploration du monde souterrain se présente aussi comme une autre manière de se figurer l'histoire de ses différents sites, les deux artistes passant incessamment et réciproquement du spatial au temporel.

*Discordances/Unconformities* (fig. 1) se présente au premier abord comme une succession d'éléments suspendus ; de l'écran que l'on discerne en premier en entrant dans la pièce sur lequel est projeté le film *Palimpsests* qui vient documenter différentes fouilles aux *Time Capsules* flottantes, il paraît difficile d'envisager l'œuvre comme la matérialisation d'un univers souterrain consistant et compact. Ces carottages en apesanteur semblent peu en

---

<sup>20</sup> Joana Hadjithomas, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table, 1ère partie*, France Culture, 2016.

adéquation avec la concrétion du territoire duquel sont issus ces forages qui laissent place à une impression d'aérien et de vide.

À ce titre, l'environnement relativement dépouillé peut à première vue sembler aride ou du moins difficile d'accès pour le spectateur d'autant plus que la logique de dévoilement s'avère d'une certaine manière déceptive. Les frises chronologiques laissent imaginer des enseignements scientifiques sans lien avec une quelconque réalisation artistique et les différents éléments qui se meuvent dans l'espace laissent finalement une grande place au vide (fig. 10). Pour autant, cet intervalle inoccupé s'apparenterait de la sorte à un espace concédé au spectateur pour qu'il puisse à son tour créer des imaginaires et construire le territoire qu'il souhaite matérialiser. Le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est profondément marqué par une approche participative et la confiance qu'ils accordent à un spectateur vigilant apte à déchiffrer les signes qu'ils lui destinent ce que Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* considère comme la plus haute mission des artistes qui « comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leurs propres traductions pour s'appropriier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs »<sup>21</sup>. Dès lors, cette traversée dans le temps que l'espace d'exposition propose n'est accessible que pour celui qui souhaite en faire l'expérience et accepte de s'engouffrer dans cet espace interstitiel qui lui est donné pour voir l'invisible dont il devra interpréter les signes.

### *Time capsules : plateformes de révélation magiques*<sup>22</sup>

Les *Time Capsules* (fig. 4 à 8) constituent le second volet du projet *Discordances/Unconformities*. Réalisées à la suite des *Boxes* (fig. 2 et 3), ces sculptures correspondent au moment où après avoir photographié leurs boîtes, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige commencent à travailler directement sur la matière qu'elles contiennent. En s'appropriant les différentes strates de matières prélevées au cours des forages, ils vont

---

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 28-29.

<sup>22</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou (27 septembre 2017 – 8 janvier 2018), Milan, Silvana Editoriale, 2017, p. 15.

s'attacher à les reconstituer dans leur ordre de formation. Nos deux artistes vont dès lors s'associer avec des ingénieurs dans le but de créer une résine expérimentale qui permettra de faire tenir ces minéraux à la verticale donnant ainsi l'impression d'un forage au moment de son extraction. Les pierres sont figées dans ces tubes de verre cylindriques qui rappellent les ustensiles dont usent les scientifiques pour recueillir les échantillons de matières à analyser en laboratoire. La transparence du verre associée à celle de la résine met en évidence tous les détails et les secrets de la matière.

Ces éprouvettes dans lesquelles sont conservées les pierres permettent par ailleurs de sublimer la texture de la roche et cette présentation qui n'est pas sans rappeler les vitrines des musées d'histoire naturelle confère à ces amas de matière ordinaire un aspect brillant. La pierre apparaît ainsi comme un objet précieux qui mérite d'être exposé ce qui semble correspondre à la formule de Roger Caillois dans son ouvrage *L'Écriture des pierres* : « La beauté nouvelle des pierres dépend beaucoup plus des altérations étranges de la nature du corps sous l'influence de dépôts métalliques ou autres, ou de la forme acquise par l'effet de l'érosion ou d'une heureuse rupture »<sup>23</sup>. En effet, la mise en scène de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige invite à réellement admirer les sous-sols, les formes et les textures qui se créent naturellement.

Ces sortes de kaléidoscopes qui donnent lieu à de riches expériences visuelles pour le spectateur invitent à poser sur le monde naturel un regard onirique. Ainsi, comme le souligne Alicia Knock, « les carottes noyées dans une résine, semblent faire revivre un monde imaginaire des sous-marins et des sous-bois. Il y a une révélation qui s'opère par la couleur, par la lumière, dans le chatoiement de ces « minéraux transfuges tirés de leur torpeur », signifiants mais aussi étanches à toute interprétation claire »<sup>24</sup>. À travers ces formes sublimées par leur mise en scène, semble émerger un monde latent qui existerait sous nos pieds et rendrait possible « une rêverie plurielle à la frontière du monde matériel »<sup>25</sup>. Matière et immatériel se rejoignent donc dans l'expérience que fait le spectateur au gré de sa déambulation.

Ainsi, les écrits de Roger Caillois sur les pierres se présentent à nos yeux comme une clé de lecture du projet *Discordances/Unconformities* et ils seront souvent cités au sein de cette étude. Si le poète appuie sa réflexion sur sa propre collection de pierres, souvent précieuses ou semi-précieuses, il ne néglige pas le monde minéral en son ensemble et pose un regard inédit

---

<sup>23</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, Paris, Flammarion, 1987, p. 9.

<sup>24</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 15.

sur cette matière inerte. Or, les sculptures de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige jouent de cette aura qui est, selon Roger Caillois, inhérente à la pierre. Dans le même ouvrage, il note : « C'est que les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention, ni talent, ni industrie, rien qui ne ferait une œuvre au sens humain du mot, et encore moins une œuvre d'art. L'œuvre vient ensuite ; et l'art ; avec, comme racine lointaines, comme modèles latents, ces suggestions obscures mais irréversibles »<sup>26</sup> ce qui équivaut à signifier que la pierre a une capacité à créer des formes bien avant d'être déformée par l'homme. Dans l'œuvre sur laquelle porte notre étude, il est difficile de faire la part des choses entre éléments sculptés et restitution pure et simple de matière prélevée. Le couple d'artistes va jouer de cette ambiguïté qui participe des incertitudes sur lesquelles se fonde leur travail. C'est pourquoi il semble à présent important de questionner leur rapport singulier à l'archéologie.

### 1.3. Histoires discordantes

L'archéologie dans le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige n'est pas à entendre au sens usuel du terme. Il s'agit pour eux d'un concept bien plus vaste qui consiste à documenter et à sonder les événements historiques sans nécessairement se concentrer sur les sous-sols comme le ferait un archéologue. Paradoxalement, bien avant de travailler eux-mêmes sur des carottages, le premier projet réalisé par nos deux artistes en 1997 se nommait déjà *Archéologie de notre Regard* (fig. 48 à 52). Dans cette œuvre, ils cherchaient à enregistrer *via* l'image les ravages causés par les conflits dans la ville de Beyrouth pendant les guerres civiles. La violence des combats se répercutait selon eux sur ces photographies quand bien même celles-ci représentaient des lieux où les traces de la guerre avaient été effacées. Dans leur réflexion, en effet, les vestiges de l'histoire, ensevelis peu à peu puis recouverts par d'autres strates sont en fait le reflet de ce qui se produit à la surface de manière impalpable. Les événements historiques restent bien présents même s'ils sont devenus invisibles. Ainsi, la pierre tout comme l'image renverrait au contexte dont elle est née.

---

<sup>26</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 6.

## *Les failles de l'histoire*

À cet égard, l'archéologie va représenter pour eux le moyen de mettre en lumière les « discordances » qui peuvent exister dans la formation des couches stratigraphiques. Cette notion, tant géologique qu'archéologique, correspond à l'intervalle manquant dans le temps géologique<sup>27</sup>. Ce hiatus qui peut être causé aussi bien par des phénomènes naturels que par l'impact de l'humain sur le territoire est mis nu à l'intérieur des *Time Capsules* grâce à la résine transparente qui permet de matérialiser les ruptures temporelles en laissant place au vide (fig. 6). En ménageant une fois de plus un espace latent au cœur de leur œuvre, ils donnent à voir une image du temps discontinu.

Dans les travaux de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, la notion de « discordance » dépasse son sens strict et contribue à mettre un nom sur un phénomène qu'ils étudiaient déjà dans leurs projets initiaux, à savoir les failles historiques qui peuvent exister dans la mémoire collective. Après avoir souvent évoqué le déni qui s'instaure dans la société libanaise au lendemain des conflits, dans leur projet *Wonder Beirut* (fig. 53 à 55), ils produisent un ensemble de travaux réunis sous le nom de *The Lebanese Rocket Society* (2011 – 2013) qui se présente comme une enquête (fig. 57 et 58). Celle-ci débute lorsqu'ils découvrent un timbre à l'effigie du missile Cedar IV, une fusée qui constitue le dernier vestige d'un projet de conquête spatiale qui a eu lieu au Liban dans les années soixante. Ce timbre symbolise l'importance de ce projet finalement avorté qui a pu représenter en son temps une véritable fierté nationale. Malgré tout, cet événement s'est progressivement effacé de la mémoire collective qui n'en a conservé aucune trace. Dès lors, c'est un combat contre l'oubli que vont mener nos deux artistes pour prouver l'existence au sein de leur propre pays de ces recherches spatiales. Dans le prolongement de cette œuvre, on peut penser qu'ils souhaitent établir une analogie entre les discordances qu'ils observent lors de l'étude des forages et les failles qui se produisent naturellement dans l'enregistrement du processus historique.

Cette sélection « naturelle » correspond également à la notion de « mal d'archives » que l'on a déjà eu l'occasion de citer. Dès lors, on peut noter qu'un véritable système de pensée se met en place au sein du projet *Discordances/Unconformities* englobant nombre des problématiques qui intéressent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. S'il est possible d'évoquer différentes analogies entre l'enregistrement du temps dans les sous-sols et l'écriture de

---

<sup>27</sup> « Joana Hadjithomas & Khalil Joreige », *hadjithomasjoreige.com* [En ligne], URL : <http://hadjithomasjoreige.com/> (consulté le 12 février 2018).

l'histoire, on peut alors penser ce projet comme un véritable système de racines souterraines qui essaient des correspondances entre les disciplines, les constructions des imaginaires, des savoirs et du territoire. Ainsi, nous oserons avancer l'hypothèse selon laquelle cette œuvre devient un véritable support de réflexion pour les artistes qu'ils construisent pas à pas au gré des différents volets exposés ; c'est cet écheveau de problématiques que nous tenterons d'éclaircir au cours de notre étude.

### *De l'archéologie préventive à l'archéologie « créative »*

Les fouilles d'archéologie préventive dont sont issus les carottages sur lesquels travaillent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, ont d'ordinaire pour vocation de « préserver et d'étudier les éléments significatifs du patrimoine archéologique menacés par des travaux d'aménagement »<sup>28</sup> selon la définition du site de l'Irap (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives). Cette discipline relativement jeune – si l'on considère qu'en France c'est la loi de 2001 qui prévoit et impose l'intervention préalable des archéologues avant chaque chantier – vise à sauvegarder le patrimoine en passant par l'étude des sous-sols et permet, depuis qu'elle possède une assise légale, l'aménagement du territoire sans mettre en péril les vestiges du passé. À défaut de rechercher des chefs-d'œuvre ou des monuments remarquables, l'archéologie préventive vise à appréhender les territoires et les sociétés passés à travers les signes conservés par le sol, depuis les premières traces de présence humaine au Paléolithique cinq cent mille ans avant notre ère jusqu'à nos jours. Le cadre juridique et pratique français minutieusement décrit sur le site de l'Inrap, nous permet de comprendre la manière selon laquelle Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont fondé leur projet.

Avant d'entreprendre de quelconques travaux d'aménagement, les archéologues sont sollicités pour poser un diagnostic sur le territoire concerné. Ils doivent en priorité vérifier si le site où l'on doit construire ne recèle pas des « traces d'anciennes occupations humaines susceptibles d'être détruites »<sup>29</sup> sans dommage pour le patrimoine. L'archéologie préventive consiste donc à détecter dans les sous-sols, d'éventuels vestiges archéologiques afin de les identifier et de les dater au moyen de sondages et forages accomplis à intervalles réguliers. Le site de l'Inrap précise que : « La taille d'un sondage varie en fonction du terrain. En règle

---

<sup>28</sup> « INRAP/Institut national de recherches archéologiques préventives », *inrap.fr*, [En ligne], URL : <https://www.inrap.fr/l-archeologie-preventive-9838> (consulté le 20 décembre 2018).

<sup>29</sup> « INRAP/Institut national de recherches archéologiques préventives », *inrap.fr* [En ligne], URL : <https://www.inrap.fr/l-archeologie-preventive-9838> (consulté le 20 décembre 2018).

générale, il s'agit d'une tranchée d'un mètre trois à trois mètres de large (correspondant à la largeur du godet de la pelle mécanique), et de longueur variable. La profondeur de fouille dépend du niveau d'enfouissement des vestiges : de trente centimètres sous le sol actuel à plus de quatre mètres, notamment pour les périodes les plus anciennes »<sup>30</sup>.

Lors du sondage, l'archéologue au plus près du godet de la pelle mécanique, sert de guide au conducteur de la machine pour qu'il fore la zone végétale jusqu'à ce qu'il atteigne la strate des vestiges sans les endommager. L'attention de l'archéologue se porte sur les anomalies du terrain telles que les différences de couleurs et de matières lesquelles peuvent signaler la présence de ruines : anciennes fortifications, murs, fosses funéraires... Par la suite, l'expert va reproduire sur un plan toutes les variations de terrain afin de délimiter la présence humaine sur le site et d'identifier ses occupations successives. Il n'est pas rare que l'étude menée fasse apparaître différentes strates correspondant à différentes périodes. Des premières fouilles sont alors menées et les objets recueillis et analysés permettent de justifier ou non la poursuite de l'enquête archéologique. À ce stade, l'équipe scientifique décide de prolonger les fouilles si le diagnostic est positif ou bien de les interrompre si le site ne présente aucun intérêt patrimonial : dans ce cas, les travaux urbanistiques peuvent être lancés.

Comme on a pu l'observer à travers l'étude des *Boxes* (fig. 2), la matière minérale prélevée est sujette à examen. Il s'agit de mesurer la pression du sol, de relever sa teneur en eau mais aussi d'analyser les pierres qui se décomposent le plus rapidement et ont une durée de vie limitée. Après une étude approfondie, ces résidus sont habituellement détruits ou jetés. C'est en choisissant de conserver et d'exposer ces pierres qui sont prélevées par échantillonnage à titre d'exemple représentatif du sol à un endroit précis, que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige réinventent la notion même d'archéologie préventive. Les pierres collectées lors des forages sont conservées par les artistes comme s'il s'agissait de véritables trésors archéologiques. Ainsi détournés, ces résidus obtenus lors d'actions d'archéologie préventive, qui servent habituellement à déterminer l'avenir du site, deviennent ici pour le couple d'artistes, le moyen de réexaminer son passé. En cela, l'archéologie préventive s'avère pour eux « créative » en tant qu'elle est un médium à part entière dans l'élaboration de leur œuvre.

---

<sup>30</sup> « INRAP/Institut national de recherches archéologiques préventives », *inrap.fr* [En ligne], URL : <https://www.inrap.fr/l-archeologie-preventive-9838> (consulté le 20 décembre 2018).

## *Contre-stratigraphies*

Si l'on part du principe que les forages prélevés lors de ces fouilles représentent pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige une manière de sonder le passé, il s'agit dès lors de comprendre comment ils envisagent la stratigraphie des sous-sols. Selon la définition du CNRTL, la stratigraphie en son sens archéologique correspond à une « Méthode de travail consistant à différencier sur un site, les couches superposées d'occupation humaine, afin d'établir entre elles une chronologie d'abord relative puis, après l'étude du matériel recueilli, absolue et de reconstituer l'histoire d'un site »<sup>31</sup>. Il est possible de préciser qu'il s'agit pour les archéologues de dégager lors de ces fouilles « chaque niveau, dans l'ordre inverse de sa formation, en suivant la stratigraphie naturelle, ce qui correspond rarement à l'établissement de tranches régulièrement horizontales »<sup>32</sup>. Cette description de la méthode dont usent les scientifiques lorsqu'ils étudient les carottages excavés correspond en partie aux reconstitutions stratigraphiques réalisées par le duo d'artistes pour élaborer leurs *Time Capsules* (fig. 4).

Toutefois, si le principe scientifique qui consiste à aller du relatif vers l'absolu semble à l'œuvre dans leurs travaux qui visent à respecter l'ordre chronologique de la formation des couches de matière, cette méthode est contredite au sein du troisième volet du projet, *Zig Zag Over Time* (fig. 9 à 12). Dans celui-ci, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige font appel à nouveau à différents corps de métier afin de documenter et *via* différents régimes plastiques (photographie, dessin et texte) d'explicitier les *Time Capsules*. Certains tronçons de carottages sont ainsi décrits avec précision et agrémentés de « narrations possibles », de courts textes fictionnels qui se présentent comme des histoires parallèles et ouvrent un espace vers d'autres interprétations possibles que celles des scientifiques. En revisitant l'histoire de ces sites, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige inventent une manière d'aller contre les événements, une « contre-stratigraphie » qui permet de repenser la manière de concevoir l'histoire en tant que discipline.

---

<sup>31</sup> « CRNTL/Centre National de Ressources Textuelles et lexicales », *crntl.fr*, [En ligne], URL : <https://www.crntl.fr/definition/stratigraphie> (consulté de 22 novembre 2018)

<sup>32</sup> « CRNTL/Centre National de Ressources Textuelles et lexicales », *crntl.fr*, [En ligne], URL : <https://www.crntl.fr/definition/stratigraphie> (consulté de 22 novembre 2018)

## 2. UN TERRITOIRE SOUS INFLUENCE DE L'HISTOIRE

À partir du projet *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige bâtissent comme on a déjà eu l'occasion de l'évoquer une réflexion autour de la notion de territoire dans son rapport à l'histoire. Il faut en effet comprendre que les stratifications de matières géologiques sont pour eux un moyen d'appréhender l'histoire en train de s'écrire du territoire en mouvement. Si le territoire se construit par l'histoire, avec l'histoire ou contre l'histoire, on peut interroger la manière dont cette discipline vient façonner le territoire.

### 2.1. Retour à des temps primordiaux

Il nous faut alors réfléchir à la façon dont ils ont fondé leurs recherches autour de la pierre, matériau dont l'une des premières caractéristiques est la précéence incontestable au temps de l'humain. Cette incommensurabilité du temps géologique nous invite dès lors à questionner l'existence du territoire avant l'histoire et avant toute construction humaine.

#### *Les témoins de l'histoire*

« Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout »<sup>33</sup>. Dans son poème en prose « Le Galet » – issu de son recueil *Le Parti pris des choses* qui célèbre lui aussi des objets naturels ou artificiels auxquels l'œil humain n'accorde pas à première vue une dimension poétique – Francis Ponge revient ainsi sur l'histoire de la pierre dont la création correspond à celle de la terre, avant l'apparition de toute forme humaine. Les minéraux représentent des archives incomparables puisqu'ils contiennent en eux l'histoire de l'homme mais aussi celle de la terre sans les hommes. L'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interroge directement la matière ainsi que sa capacité d'enregistrement.

En partant de ces matériaux bruts (fig. 2 et 3.), le duo d'artistes en appelle aux origines, à un monde dans lequel ces minéraux évoluaient par eux-mêmes de manière autonome. En réagençant ces pierres pour donner à lire les histoires qu'elles renferment comme intrinsèquement, ils viennent composer cette matière minérale pour mettre de l'ordre dans le

---

<sup>33</sup> Francis Ponge, « Le Galet » dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 2011, p. 92.

chaos, pour organiser le monde. Il s'agit ici pour eux de rappeler que les pierres sont également le matériau à partir duquel les hommes ont bâti le monde strate par strate. Dans l'observation de ces carottages, on peut donc lire autant le temps long que l'histoire récente à la stratigraphie beaucoup plus dense.

Dans le prolongement de *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont dévoilé lors de l'exposition « Time, Forward! » à la V-A-C Foundation de Venise, une nouvelle œuvre produite en 2019 qui correspond au sixième volet de leur projet présenté pour le Prix Marcel Duchamp. Cette sculpture nommée *Sarcophagi* est composée de seize matériaux reliés les uns aux autres par une barre de fer. Reprenant la forme cylindrique des forages, cette structure réunit différentes strates de matières, des plus vieux matériaux datés aux plus récents. Il s'agit pour le duo d'artistes de matérialiser de manière synthétique l'évolution terrestre à partir des concrétions qui la constituent. Ce dernier chapitre de *Discordances/Unconformities* vient semble-t-il résumer leurs recherches sur les carottages : des matériaux entropiques aux méta-matériaux créés de toutes pièces par l'homme. Mais cette sculpture dont le nom signifie « sarcophages » et évoque les sépultures des pharaons égyptiens correspond également à ces strates minérales qui représentent les tombeaux des générations à venir. Les artistes nous invitent donc à nous interroger sur nos futurs caveaux et peut-être sur un temps proche dans lequel les pierres évolueront à nouveau de manière entropique sans influence de l'humain.

Il est possible pour souligner le double enjeu de cette sculpture de conclure avec une formule de Roger Caillois qui affirme que la pierre, malgré la domestication humaine, perdure quand l'humain est un être périssable : « Même lorsque leur forme se reconnaît encore, de place en place, dans le ciment, elle n'est plus qu'un chiffre, qu'un signe qui dénonce le passage éphémère d'une espèce »<sup>34</sup>. De la sculpture à la sépulture, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige posent au sein de cette œuvre la question d'un « futur provisoire »<sup>35</sup> pour reprendre l'expression de Bernard Blistène, directeur du MNAM-CCI – Centre Pompidou dans son introduction du catalogue de l'exposition « Préhistoire. Une énigme moderne ». En travaillant sur les pierres, incarnations d'un temps long, les deux plasticiens entendent paradoxalement suggérer que les jours de l'homme lui sont comptés.

---

<sup>34</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 127.

<sup>35</sup> Bernard Blistène, « Préface », dans Cécile Debray, Rémi Labrusse, Maria Stravinaki, *Préhistoire. Une énigme moderne*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou (8 mai - 16 septembre 2019), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2019.

Roger Caillois dans ses écrits évoque à plusieurs reprises les artistes qui ont reconnu à certaines pierres une forme artistique telle qu'ils ont décidé de se les approprier. Ainsi, dans *L'Écriture des pierres* il note : « Des artistes les ont complétées ou signées et encadrées sans y rien modifier, de façon à leur donner le rang de tableau »<sup>36</sup>. Dans cet ouvrage, il décrit ainsi ces prodiges de la nature qui ne sont pas le fait d'un créateur mais bien plutôt le fruit du hasard et qui ont une telle valeur « artistique » que, subjugués, ceux qui sont en quête de beauté à travers leur geste plastique, les estampillent comme des œuvres dont ils revendiquent la paternité.

On peut alors penser que le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'inscrit à sa manière dans le prolongement des réflexions de Roger Caillois dans le sens où il restituerait purement et simplement la matière minérale prélevée brute au sein des *Time Capsules* (fig. 4). Dans cette perspective, on reconnaît que leur nomination au Prix Marcel Duchamp semble en adéquation avec l'esthétique de celui dont il tire son nom. La logique de détournement et d'appropriation chère à l'inventeur du ready-made semble en effet dominer *Discordances/Unconformities*. Entre l'appropriation d'une matière première qui n'est pas à proprement parler retravaillée, des savoirs qui appartiennent à d'autres, et le détournement de disciplines pour inventer de nouveaux systèmes de représentation, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interrogent en profondeur l'acte artistique. Les dessins qu'ils présentent dans les *Zig Zag Over Time* (fig. 11 & 12) ont été réalisés par des illustrateurs du Muséum d'Histoire naturelle, la résine grâce à laquelle les vestiges tiennent à la verticale sont le fruit d'une collaboration avec des ingénieurs, géologues et archéologues, les seuls véritablement capables de lire et interpréter les minéraux qu'ils présentent. Ce projet primé témoigne ainsi de leur capacité à s'approprier et réinventer à leur tour l'héritage duchampien jusqu'à abandonner le geste artistique à d'autres et le signer.

Entre reconstitution de matière minérale et introduction d'une part de fiction dans leurs *Time Capsules* ainsi que dans leurs « narrations possibles » (fig. 11), le couple apporte une réelle réflexion sur le geste artistique et laisse ainsi place au doute quant à la part de création ou de stricte restitution au sein du projet *Discordances/Unconformities*. Cette ambiguïté propre à Marcel Duchamp, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'en saisissent et la renouvellent

---

<sup>36</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 19.

puisque c'est aussi cette part d'incertitude et de mise en difficulté du spectateur quant à une potentielle interprétation qui hante leur œuvre.

### *Les pierres contre-nature de Marion Catusse*

Il paraît à présent intéressant de poursuivre notre réflexion en évoquant une autre plasticienne à l'origine d'une œuvre tant poétique que scientifique laquelle vient interroger également le statut de l'artiste. Comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Marion Catusse née en 1991 et diplômée de l'École de Condé, pratique la collecte. Elle amasse depuis des années différents objets, organiques ou non – dents humaines, morceaux de verre, crânes animaux – dont elle réinvente la nature en les mixant à d'autres matériaux *a priori* incompatibles. Pour ce faire, elle use de techniques le plus souvent expérimentales : n'ayant pas reçu de formation scientifique, l'artiste se fait pourtant alchimiste et découvre les réactions qui peuvent advenir quand des éléments de nature différente entrent en contact. Son œuvre questionne ainsi le hasard.

Dans ce travail, on remarque que l'une de ses obsessions est sa fascination toute particulière pour les pierres qu'elle recueille et retravaille au sein de différents projets. Elle invite par exemple à « lire les pierres de plus près » à travers leur observation au microscope résultat qu'elle photographie et imprime ensuite en noir et blanc sur papier japonais. Le tirage grand format offre un regard biaisé sur la stratification minérale en ne donnant finalement à voir qu'une abstraction totale. Qu'elle travaille sur papier ou à même la pierre, avec des minéraux précieux ou plus quelconques, l'œuvre de Marion Catusse se caractérise par un goût pour le petit format et l'attention au détail. Elle devient orfèvre pour créer ces objets que l'on pourrait qualifier de « contre-nature ».

Dans son œuvre *Pierre contre nature* (fig. 34 et 35), réalisée entre 2018 et 2019, elle utilise les pierres de sa collection personnelle qu'elle moule en silicone et redessine à partir de matériaux synthétiques. Comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, elle a recours à la résine transparente qu'elle coule à partir des moulages qu'elle fabrique pour créer des pierres artificielles et non pas pour mettre en valeur des minéraux existants. Au sein de ces créations factices, elle greffe des feuilles d'or, d'argent et de cuivre adonisé, matériaux précieux qui contrastent avec la texture de la résine qui les enrobe. Ces pierres inventées qui correspondent tout autant à la restitution de formes existantes qu'à des sculptures, relèvent tant de la prouesse

scientifique que de l'invention poétique. Elles viennent alors contredire cette idée de minéraux capables de contenir en eux l'histoire de l'humanité puisqu'elles sont de purs artefacts. La notion de matériau primordial disparaît au profit de ces objets énigmatiques qu'elle qualifie de « cellules »<sup>37</sup> avec l'idée de toujours redonner une seconde vie, de régénérer les objets qu'elle collecte. Dans le cas présent, c'est l'alliage de ces métaux rares qui confère à ces pierres toute leur préciosité et leur beauté « naturelle » comme pour rejouer « ces infiltrations en partie métallisées »<sup>38</sup> dont parle Roger Caillois dans son ouvrage *Lecture des pierres*.

Cet auteur qu'elle découvre au cours de ses travaux sur les pierres vient irriguer son travail et représente une véritable source d'inspiration pour l'artiste dont l'œuvre est d'ailleurs intitulée d'après le titre d'un de ses essais. En effet, dans son texte *Pierre contre nature*, Roger Caillois évoque notamment la volonté de l'homme de s'approprier et transformer des ouvrages naturels. Ainsi, la jeune artiste déclare : « lorsque je moule ces pierres en résine, que je mimétise la nature je viens avec des outils contemporains la recréer »<sup>39</sup> ce qui équivaut à jouer avec la notion de « contre nature ». Plus que de s'accorder le statut de démiurge, elle choisit de réinventer la nature en la travestissant, puisque les formes qu'elle fabrique sont extrêmement proches dans leur aspect des minéraux naturels jusqu'à donner l'impression de ces « stèles difformes inaugurent l'histoire entière de (...) l'espèce »<sup>40</sup> selon l'expression de Roger Caillois. On peut donc émettre l'hypothèse que Marion Catusse tend plus au surnaturel qu'au naturel lorsqu'elle crée ces formes inédites qui sont pourtant à l'image de réels trésors archéologiques que l'on aurait prélevés des sous-sols. Du fait que son art consiste à prélever des fragments du territoire pour les transformer plastiquement en leur conférant ainsi une nouvelle puissance poétique, Marion Catusse se fraie un chemin qui rappelle la façon dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige appréhendent le monde.

## 2.2. Remise en cause d'une histoire linéaire du territoire

Le projet *Discordances/Unconformities* est l'occasion pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige d'élaborer une réflexion en profondeur sur la construction de l'histoire comme discipline. En poursuivant leurs recherches sur l'écriture de l'histoire, les artistes interrogent au

---

<sup>37</sup> Marie Siguier, « Marion Catusse – Cellules », *Un Point Culture* [En ligne], 2015, URL : <https://unpointculture.com/2015/05/16/marion-catusse-cellules/> (consulté le 14 avril 2019).

<sup>38</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 65.

<sup>39</sup> Voir Annexe II : entretien avec Marion Catusse, le 30 mai 2019.

<sup>40</sup> Voir Annexe II : entretien avec Marion Catusse, le 30 mai 2019.

sein de cette œuvre les représentations normées des événements historiques et la manière dont on envisage le présent. Alicia Knock, conservatrice au MNAM – Centre Pompidou et commissaire d'exposition pour le Prix Marcel Duchamp 2017 résume ainsi leur projet : « Il s'agit de voir comment l'histoire peut visiter le présent et produire un autre temps, non chronologique. Temps vivant et concentrique des pierres, pour être réagencées dans de nouveaux récits »<sup>41</sup>.

### *Trajectoires en zigzag pour interroger la représentation du temps*

« Voilà des dizaines d'années maintenant que l'attention des historiens s'est portée, de préférence, sur les longues périodes comme si, au-dessous des péripéties politiques et de leurs épisodes, ils entreprenaient de mettre au jour les équilibres stables et difficiles à rompre, les processus irréversibles, les régulations constantes, les phénomènes tendanciels qui culminent et s'inversent après des continuités séculaires, les mouvements d'accumulation et les saturations lentes, les grands socles immobiles et muets que l'enchevêtrement des récits traditionnels avait recouverts de toute une épaisseur d'évènements »<sup>42</sup>.

Dans le paragraphe introductif de son ouvrage *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault évoque ainsi la tendance récente de l'historien à concevoir l'histoire non pas dans sa globalité quelque peu opaque mais bien plutôt en périodes qu'il découpe dans un souci de cohérence et de clarté pour mieux signifier la récurrence structurelle des événements historiques. Ces réflexions préliminaires nous permettront d'introduire le troisième volet du projet *Discordances/Unconformities* – intitulé *Zig Zag Over Time* (9 à 12) – lequel invite à repenser, ainsi que son nom l'indique, une conception de l'histoire strictement chronologique et linéaire.

À travers les *Zig Zag Over Time*, c'est tout d'abord la notion de frise chronologique qui est subvertie. En choisissant de matérialiser sous la forme habituellement horizontale de la frise des tronçons de carottages, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige rendent physiquement tangible le passage du temps. En présentant sous la forme de montages photographiques et de dessins la formation en couches successives des sites documentés, ils rendent visibles leur histoire discontinue. Les morceaux choisis qui ne représentent que d'infimes fragments de ces sites

---

<sup>41</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 13.

<sup>42</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 9.

permettent de démontrer que le cours du temps géologique peut changer de manière abrupte en fonction des catastrophes naturelles, des guerres et des cycles de construction et déconstruction.

De la même manière, au sein de ces planches qui allient différents régimes plastiques, les « frises » sont présentées aussi bien de droite à gauche que de gauche à droite sans doute pour signifier que la conception du temps chronologique n'est qu'un prisme pour envisager l'histoire. Il s'agit également pour les deux artistes de contester le récit historique comme série d'évènements factuels pour le définir plutôt comme une « dynamique d'actions enchevêtrées »<sup>43</sup> selon l'expression de Clément Dirié à propos du projet *Discordances/Unconformities*. En effet, l'étude des carottages leur a permis de remarquer que les temporalités se mêlent dès lors qu'une civilisation utilise les mêmes couches que la précédente. Ainsi, on peut conclure par la citation de Paul Ricœur tirée de l'ouvrage *Histoire et vérité* : « L'histoire des techniques et des inventions fait une unique histoire, une histoire au singulier, à laquelle collaborent les génies divers des individus qui viennent s'y oublier et s'y fondre »<sup>44</sup>. Le philosophe remarque ici que l'enchevêtrement des savoirs, des civilisations et des progrès ne permet pas de penser l'histoire de manière fracturée mais bien plutôt comme une succession d'actions entremêlées au sein d'une même coulée du temps historique. Dans cette optique, on pourrait peut-être concevoir le travail de ces deux artistes comme le désir d'inscrire leur œuvre dans le flux temporel en travaillant une matière qui le retient et le fixe.

### *Mise à plat des échelles et autres hiérarchies*

Les *Time Capsules* (fig. 4) ainsi que leurs pendants, les *Zig Zag Over Time* (fig. 9), représentent un moyen de remettre en cause l'idée de hiérarchie dans l'enregistrement des évènements historiques. En effet, ces structures flottantes abritent aussi bien les traces de catastrophes d'ampleur mondiale que les restes d'actions humaines liées spécifiquement au site étudié. Au sein de ces carottages se mêlent donc indistinctement la petite et la grande histoire ainsi qu'en témoignent les descriptions fournies dans les planches explicatives qui accompagnent ces forages.

On peut prendre pour exemple l'un des carottages prélevé en septembre 2014 sur le site de la Place des Martyrs à Beyrouth et présenté lors de l'exposition du Centre Pompidou. En

---

<sup>43</sup> Clément Dirié, « Nouvelles (discontinues) des sous-sols », dans Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 29.

<sup>44</sup> Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 95.

explicitant strate par strate l'histoire de ce site, le texte qui accompagne la « frise » photographique, permet de résumer les observations obtenues lors de l'étude géologique de ce forage (fig. 11). Le prélèvement dévoile ainsi des fragments d'amphores en terre cuite datant de l'occupation romaine tout autant que les décombres dus au tsunami qui s'est abattu sur la ville en 551 av. J.-C. Ces différents éléments présentés côte à côte invitent à repenser la question des échelles de manière encore plus évidente dans leur restitution photographique, un médium choisi selon Khalil Joreige car il ne « hiérarchise pas »<sup>45</sup> mais retranscrit purement et simplement le réel. Cette mise à plat des hiérarchies concernant les éléments des *Time Capsules* ainsi que les failles qui les accompagnent réactivent un des thèmes chers à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, à savoir la manière dont l'histoire retient certains faits plutôt que d'autres.

C'est d'une certaine manière ce qui est mis en question dans les derniers volets du projet *Discordances/Unconformities* qui représente physiquement ce phénomène. En choisissant de faire l'étude de ces méta-matériaux – qu'il s'agisse des éléments photographiés dans la décharge de Tripoli dans *A State* (fig. 15 – 17) ou bien des matériaux accumulés au sein de la sculpture *Sarcophagi* (fig. 18) – les artistes se concentrent sur ces formes créées par l'homme dans le temps court et qui leur survivront dans le temps long. Dans cette logique, on peut s'interroger sur les éléments entassés dans cette décharge qui dépasse le niveau de la mer de quarante-cinq mètres. Ce sont des rebuts de l'histoire moderne pourtant condamnés à ne pas s'effacer. Ces « archives » contemporaines prennent la forme de sédimentations artificielles qui viennent prolonger les strates géologiques au-dessus de la surface terrestre. Aussi, ces nouvelles frises chronologiques qui retracent notre passé récent, témoignent-elles de la manière singulière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige abordent l'histoire.

### *Une interprétation personnelle de l'histoire*

On peut concevoir le processus créatif mis en œuvre par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans leur projet *Discordances/Unconformities* comme une manière de questionner la démarche de l'historien. En effet, après s'être approprié les portions de carottages au sein de leurs photographies des *Boxes* (fig. 2 et 3) ils vont ensuite chercher à travailler ces fragments excavés au sein des *Time Capsules* (fig. 4) et des *Zig Zag Over Time* (fig. 9). Cette démarche peut s'apparenter à l'interprétation des sources primaires par l'historien ; elle vient prolonger

---

<sup>45</sup> Khalil Joreige, Joana Hadjithomas, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table, 1ère partie*, France Culture, 2016.

leur travail d'archivistes et correspond également à une pulsion irrésistible chez eux : organiser la survie relative de certaines traces et leur donner du sens. Reprenons alors les termes dont use Jacques Derrida lors de sa conférence au Collège Iconique de 2002.

Les propos prononcés par le philosophe et retranscrits dans l'ouvrage *Trace et Archive, Image et Art*, visent en effet à définir la « pulsion d'archive » comme un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter »<sup>46</sup>. Or, les carottages « resculptés » par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige représentent une première interprétation de la trace brute qu'ils ont prélevée et les planches qui décrivent par couches successives les périodes historiques qui ont marqué le site observé en produisent une seconde. De plus, les deux artistes ont également invité différents corps de métier à participer à la réalisation des *Zig Zag Over Time*. Ainsi, préhistoriens, archéologues et illustrateurs d'histoire naturelle pouvaient choisir le tronçon de carottage qu'ils souhaitaient dessiner, ce qui permettait d'introduire une interprétation subjective de ces frises (fig. 11). Or, selon le philosophe Jacques Derrida : « Quand on interprète, on ne trouve pas un sens qui est là, donné, et qu'on n'aurait qu'à élucider ou dévoiler, on impose du sens »<sup>47</sup>. Toutefois, l'insertion d'éléments fictionnels que les artistes proposent dans leurs travaux, vient remettre en cause cette idée selon laquelle l'archiviste est nécessairement dans une logique interprétative dès lors qu'il décide de conserver un document.

Ainsi, aux interprétations scientifiques proposées par différents chercheurs pour donner du sens aux forages excavés, se greffent les « narrations possibles » (fig. 11) : ces paragraphes fictionnels produits par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige avancent une nouvelle version des événements. On peut prendre l'exemple d'un des carottages prélevé en février 2015 dans le V<sup>ème</sup> arrondissement à Paris et pour lequel ils proposent le scénario suivant : après la destruction des Thermes de Cluny et de certains monuments qui se trouvaient sur le site du Collège de France, ces lieux auraient servi de carrière et auraient peut-être permis la fondation des murs de l'Île de la Cité (fig. 22). Les récits qu'ils écrivent représentent une manière d'ouvrir une brèche dans les récits officiels et de suggérer que l'histoire comme le territoire n'ont rien de figé mais constituent des espaces en constant renouvellement qu'il est possible d'interpréter aussi par le truchement de l'imaginaire. Cet exemple nous permet de conclure sur une dernière formule de Jacques Derrida dans *Mal d'Archives* qui réaffirme l'idée selon laquelle l'archive a partie liée avec le présent : « Ne faut-il pas commencer par distinguer l'archive de ce à quoi on la réduit

---

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *Trace et archive, Image et Art*, op. cit., p. 62

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 62

trop souvent, notamment l'expérience de la mémoire et le retour à l'origine, mais aussi l'archaïsme, et l'archéologique, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu ? »<sup>48</sup>. On peut en effet observer que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige réécrivent l'histoire essentiellement pour penser un présent possible à notre époque.

### 3. À L'ÈRE DE L'ANTHROPOCÈNE

Le prix Nobel néerlandais de chimie Paul Josef Crutzen postule en 2002 dans la revue *Nature* notre entrée dans une nouvelle ère géologique, celle de l'Anthropocène, définie par l'historienne de l'art Bénédicte Ramade dans son article « Anthropocenia » comme celle où « l'homme maîtrise désormais la planète jusque dans son essence<sup>49</sup>. L'Anthropocène sera ensuite étudié par la communauté scientifique lors du Congrès Géologique International en 2016 pour le déterminer ou non comme l'ère géologique qui succéderait à celle de l'Holocène. Cette découverte pensée à l'origine par les géologues propose depuis son origine un véritable terreau de réflexions conceptuelles et esthétiques pour les artistes qui s'en emparent : cette période de renouveau, outre le fait qu'elle induit la destruction programmée du globe terrestre peut également représenter pour eux « une parfaite utopie, une matière à spéculation idéale »<sup>50</sup>.

#### 3.1. Le territoire : symptôme du passage de l'humain

« L'Anthropocène enregistre ce moment d'épiphanie : le pouvoir de déterminer le climat de la planète est passé de la nature au domaine des humains »<sup>51</sup> ainsi qu'en témoigne la chercheuse Andreas Malm dans son essai *L'Anthropocène contre l'histoire. Le Réchauffement climatique à l'ère du capitalisme*. En effet, cette ère vient révéler les dérives de l'espèce humaine et sa « capacité de destruction généralisée », fruit d'une activité qui en quelques générations seulement a engagé l'épuisement des ressources terrestres et ainsi mettre en péril sa propre survie. La réalité écologique se traduit dans les faits par différents phénomènes tels que l'émission de gaz à effet de serre, la déforestation, l'épuisement des ressources naturelles

---

<sup>48</sup> Jacques Derrida, *Mal d'Archives*, op. cit., p. 1 et 2.

<sup>49</sup> Bénédicte Ramade, « Anthropocenia », *Zérodeux / O2*, n°75, 2016, [En ligne], URL : <https://www.zerodeux.fr/dossiers/anthropocenia/> (consulté le 12 février 2019).

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le Réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique éditions, 2017, p. 13.

qui viennent impacter en profondeur les milieux naturels dans lesquels nous vivons. Il s'agit donc d'une période particulière où « les puissances humaines ont débordé les forces naturelles »<sup>52</sup> de façon pareillement nuisible.

### *Matérialiser l'impalpable*

Il nous faut tout d'abord comprendre qu'une telle notion représente une matière abstraite à modeler et imaginer dès lors qu'elle est un concept ouvert aux yeux des scientifiques qui cherchent toujours à le délimiter. Aujourd'hui encore, les avis divergent concernant le Point Stratotypique Mondial (PSM) également connu sous le nom de « repère doré » qui caractériserait notre entrée dans l'Anthropocène. En effet, si Paul Josef Crutzen considérait que le point de rupture se situait à l'époque précise de l'invention de la machine à vapeur de James Watt « artefact qui a libéré les potentiels de l'énergie fossile »<sup>53</sup>, certains de ses confrères estiment que celui-ci correspond plutôt aux soixante dernières décennies. Face à ces désaccords, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle les artistes cherchent à s'emparer de cette notion avant tout pour sa grande malléabilité à l'heure où il est encore question de fixer ce phénomène insaisissable.

Ainsi dans son article, Bénédicte Ramade rappelle « combien l'Anthropocène n'a pas de représentation franche »<sup>54</sup>. Bien que le texte dont est tirée cette citation date d'une période antérieure à la reconnaissance scientifique de l'Anthropocène comme ère géologique à part entière, il n'est pas aujourd'hui encore de vision claire et précise de notre passage à une nouvelle étape de l'histoire terrestre. Pour cette raison, le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige peut représenter une manière de matérialiser l'impalpable. Aussi, les *Time Capsules* (fig. 6) montrent-elles clairement les passages et interventions des humains dans le processus de stratification géologique. En laissant entrevoir les ruptures dont les hommes sont la cause, les artistes donnent à apprécier d'une manière qui n'est ni symbolique ni imagée mais bien tangible la façon dont l'humain a un impact géologique sur le territoire qu'il habite.

En faisant appel à des scientifiques pour lire ces sédimentations de matière, ils se tournent vers ceux qui les premiers ont su observer l'importance de ce phénomène et participent à en rendre compte à leur tour sous une forme qui croise procédés scientifiques et activation

---

<sup>52</sup> Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le Réchauffement climatique à l'ère du capital*, op. cit., p. 7.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>54</sup> Bénédicte Ramade, « Anthropocenia », art. cit.

poétique. De la sorte, les *Zig Zag Over Time* peuvent s'apparenter à une représentation claire des pouvoirs dont l'humain dispose et qu'il exerce jusqu'à impacter en profondeur le monde souterrain. Ainsi qu'en témoigne Clément Dirié dans le catalogue du Prix Marcel Duchamp : « Ils réfléchissent, enfin, à la nouvelle place de l'homme dans cette nouvelle ère dite de l'anthropocène »<sup>55</sup>.

### *Penser l'homme dans le territoire*

Comme on a déjà eu l'occasion de l'observer, le territoire est un espace dominé par l'homme en tant qu'il est façonné physiquement par lui au même titre que l'histoire. Pour autant Bruno Latour ne manque pas de rappeler dans l'un de ses premiers écrits consacrés à l'Anthropocène : « Aucun philosophe, aucun anthropologue, aucun théologien libéral, aucun penseur politique n'aurait osé situer l'influence des humains à la même échelle que les fleuves, les inondations, l'érosion et la biochimie »<sup>56</sup>. Mais le philosophe s'attache ensuite à faire de l'homme une force aussi puissante qu'un phénomène naturel. Bruno Latour invite à ce titre à repenser les rapports entre nature et humain ainsi qu'en témoigne la juste formule d'Andreas Malm « Non pas la nature, mais la nature humaine »<sup>57</sup> qui soude ces deux entités de façon indissociable.

Bruno Latour désigne dans ses premiers textes dédiés à cette ère géologique la notion d'« anthropos »<sup>58</sup> comme un nouveau corps politique à définir dès lors que la distinction entre l'humain et le naturel n'a plus lieu d'être. Si l'homme participe désormais à la composition de l'atmosphère, il s'agit de comprendre qu'il n'évolue plus en parallèle de la terre qui l'a vu naître mais devient la force la plus importante susceptible de façonner celle-ci. On peut ainsi penser que le fait de récolter des fragments minéraux prélevés dans les entrailles de la croûte terrestre est pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige le moyen de se faire démiurges d'autant qu'ils les réagencent à leur tour au sein des *Time Capsules* (fig. 5 à 8). En choisissant d'exercer un impact direct sur l'histoire stratigraphique du territoire qu'ils modifient, il s'agit pour eux de rejouer la

---

<sup>55</sup> Clément Dirié, « Nouvelles (discontinues) des sous-sols », dans Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro*, op. cit., p. 29.

<sup>56</sup> Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe » dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 29.

<sup>57</sup> Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le Réchauffement climatique à l'ère du capital*, op. cit., p. 14.

<sup>58</sup> Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe » dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 28.

toute-puissance de l'homme désormais agent primordial au sein des principales évolutions naturelles ou plutôt de la mimétiser.

Cette place nouvelle de l'homme dans l'univers est pourtant à comprendre comme une remise en cause de l'anthropocentrisme, puisqu'en effet sa mission est actuellement d'apprendre à vivre dans et surtout avec le milieu qu'il habite et non plus contre lui. Aussi, comme le souligne à propos des relations entre l'homme et son milieu, l'universitaire Guillaume Logé – qui développe dans sa thèse liée à l'art de l'Anthropocène le concept que nous aurons l'occasion d'explicitier plus avant de « Renaissance sauvage » – « Les interrelations ont un caractère global. L'enjeu n'est pas uniquement environnemental. Il touche nos modes de pensée, de vie, d'être »<sup>59</sup>, l'heure étant à la refonte de nos systèmes de pensée pour pacifier les rapports entre nature et culture. Dans cette perspective Paul Ardenne propose : « de mettre l'homme du XX<sup>ème</sup> siècle devant ses responsabilités. Un homme dorénavant chargé de ce fardeau, doit rétablir dans l'urgence les liens d'équilibre entre lui-même et son milieu vital »<sup>60</sup>.

À ce titre, il s'agit de proposer une nouvelle approche de l'homme par rapport à son habitat et selon Guillaume Logé, le premier changement qui doit avoir lieu consiste à remplacer « la logique de domination »<sup>61</sup> – l'un des maux à l'origine des dérèglements de notre époque – par une « logique collaborative »<sup>62</sup> avec l'idée que nos modes de vie dépendent du non-humain. Plutôt que de prendre uniquement conscience de la toute-puissance qu'il exerce sur son habitat, l'homme doit selon ces deux penseurs réformer sa manière d'être au monde s'il veut le préserver pour continuer à y vivre. Il nous faut à présent interroger la façon dont les artistes se confrontent à cette nouvelle réflexion.

### *Repenser la distinction entre nature et culture au sein de l'œuvre d'Hoël Duret*

On a pu observer que le travail de Joana Hadjthomas et Khalil Joreige introduit certaines réflexions concernant le phénomène de l'Anthropocène au sein de leur projet *Discordances/Unconformities*. Pour autant, s'ils cherchent à créer des systèmes de représentations cohérents pour rendre palpable ce phénomène toujours dans cette logique qui

---

<sup>59</sup> Guillaume Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, Paris, Presses Universitaires de France/Humensis, 2019, p. 7.

<sup>60</sup> Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont/Bruxelles, Le Bord de l'eau/La Mulette, 2018, p. 7.

<sup>61</sup> Guillaume Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, op. cit., p. 8.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 8.

leur est chère de donner des images à ce qui n'en a pas, il s'agit avant tout d'esquisses ébauchées pour permettre aux spectateurs d'entrevoir les ruptures temporelles. Aussi, ne peut-on pas directement les associer à ce que l'on pourrait appeler un « art de l'Anthropocène » bien qu'ils intègrent dans leur démarche une réflexion sur cette notion.

Dans cette logique, il nous paraissait intéressant de choisir un artiste dont la pratique elle non plus n'est pas associée à ce concept mais pour autant peut l'éclairer et enrichir les pistes qui se dessinent au sein du projet *Discordances/Unconformities* en tant que ce jeune plasticien travaille l'organique ce qui peut permettre d'approfondir l'étude d'une œuvre exclusivement liée au minéral. Ainsi, à nos yeux, le travail d'Hoël Duret permet d'évoquer cette indistinction nouvelle entre nature et culture. L'installation de ce jeune artiste né en 1988, *NFT pH <7* (fig. 36 à 39), était présentée cette année, du 12 janvier au 22 avril 2019, lors de la quatrième édition du programme *Open Space* qui se tient tous les ans à la Fondation Louis Vuitton.

En effet, le jeune artiste imagine pour le seul espace ouvert du bâtiment une sorte de serre mixant plusieurs espèces végétales pour créer une biodiversité inédite composée de plantes tropicales et flore locale. Dès lors, les espèces se mêlent et évoluent dans ce jardin d'hiver au sein duquel vient s'imposer une dimension technologique (fig. 38 et 39). Bien plus que d'inventer un biotope exclusivement naturel, l'artiste déploie dans cet espace un système de câbles et de matériaux informatiques liés à des algorithmes qui régissent cette jungle fourmillante et déclenchent successivement pluie, brouillard ou lumière selon le nombre de fois où le mot correspondant à cet état temporel est publié sur Twitter.

L'environnement naturel se prolonge donc dans l'espace virtuel et est connecté métaphoriquement au monde extérieur. La nature est ainsi entièrement réglementée par un système artificiel qui dépend pour beaucoup du hasard. Cette interrelation entre le végétal et les éléments virtuels qui le contrôlent en apparence – puisque certains d'entre eux sont entièrement factices et que la nature reprend dans tous les cas ses droits – incite à repenser les notions de nature et de culture définies depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle comme antinomiques puisque si c'est l'homme à travers ses outils technologiques qui semble à première vue, ici, dominer cette minuscule biosphère, il ne peut véritablement la soumettre mais vient plutôt l'accompagner et évoluer à ses côtés. Il nous a semblé intéressant de convoquer Hoël Duret pour approcher une autre façon de penser les rapports entre l'homme et son milieu dans la perspective du territoire qu'il aborde lui sous le signe de l'organique quand Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ne l'observent que sous son angle minéral.

### 3.2. Les frontières du temps

L'entrée dans l'Anthropocène semble impliquer un passage à une nouvelle conception du temps puisque : « penser le futur devient intrinsèque à la définition de notre passé géologique »<sup>63</sup> ainsi que le souligne Bénédicte Ramade. Ainsi, ce bouleversement des valeurs invite à reconsidérer une fois de plus la représentation établie que l'on pouvait avoir d'une temporalité linéaire. Si « les lignes chronologiques ne cessent de se croiser »<sup>64</sup> c'est parce que les temporalités se fondent pour ne former dès lors qu'une seule et même entité. Ainsi, Bruno Latour qui évoque la communauté de géologues dont la mission consistait à décider si la notion d'Anthropocène avait ou non un intérêt d'un point de vue scientifique, notait en 2014 : « c'est le mélange d'échelles de temps auquel ce groupe de recherche doit faire face »<sup>65</sup>. Or, ce sont bien ces différentes temporalités que l'on décèle en étudiant les frises chronologiques au sein des *Zig Zag Over Time* (fig. 9). Joana Hadjithomas et Khalil Joreige se font donc les passeurs entre différentes époques et différentes temporalités, capables de matérialiser au sein de leur œuvre les passerelles entre temps long et temps court.

#### *Temporalités insondables*

Si le temps géologique se définit par son incommensurabilité en particulier quand on le compare au caractère fugitif du temps de l'homme, la pierre s'apparente dès lors à cette matière originelle, unique archive à même de documenter la naissance de la vie humaine. C'est pourquoi, ainsi qu'en témoigne l'historien de l'art Rémi Labrusse : « la géologie a voulu relever le défi en se construisant comme science du temps terrestre »<sup>66</sup>. La biodiversité et la géodiversité se distinguent finalement par la fatalité terminale d'un cycle ; la mort est inéluctable dans le cas du vivant alors que le minéral change simplement d'équilibre. En enregistrant les vicissitudes monde, les pierres donnent une matérialité à la notion abstraite de temps ainsi qu'en témoigne la citation suivante : « Indissociable du temps, la roche contient sa mémoire, celle de tout ce qui nous précède et de ce qui nous survivra »<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> Bénédicte Ramade, « Anthropocenia », *art. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe » dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 29.

<sup>66</sup> Rémi Labrusse, « L'épaisseur du temps », dans Cécile Debray, Rémi Labrusse, Maria Stravinaki, *Préhistoire. Une énigme moderne, op. cit.*, p. 20.

<sup>67</sup> Jessica Castex, « La Pierre nue » dans Noëlle Chabert, Jessica Castex, *Être pierre*, cat. expo., Paris, Musée Zadkine (29 septembre 2017 – 11 février 2018), Paris, Paris Musée, 2017. p. 133.

Dans son article sur « L'épaisseur du temps » publié dans le catalogue de l'exposition « Préhistoire. Une énigme moderne », Rémi Labrusse exprime la difficulté qu'il y a à saisir l'essence d'un temps largement indéchiffrable à l'heure actuelle : « Densité et opacité : un temps devenu épais, c'est un temps à la fois tangible et insaisissable, muraille que l'on ne passe pas, compacte et molle comme celle qui monte d'un sol qu'on a creusé, strate par strate, et qui laisse affleurer de loin en loin les traces (tessons, éclats, fossiles...) malaisément interprétables de mondes disparus »<sup>68</sup>.

Dès lors, la « Grande accélération » qui marque notre époque semble venir remettre en question cette idée de temps profond évoqué par Rémi Labrusse. Cette expression développée suite aux réflexions de l'historien John McNeil et des climatologues Will Steffen et Paul Crutzen en 2005, désigne un phénomène qui s'est accru au cours des soixante dernières années une période pendant laquelle les écosystèmes ont été altérés par l'homme plus rapidement et plus profondément que dans une autre période. Les évolutions physiques provoquées par l'activité humaine qui affectait jusqu'ici peu la terre connaissent en effet une croissance exponentielle à partir des années 1950. Or, ces changements significatifs se développent en parallèle de ce qui peut se concevoir comme une accélération du temps humain.

#### *Accélération du temps humain : les prototypes de Vivien Roubaud*

Il s'agit de comprendre que l'humain évolue de plus en plus indépendamment du rythme de la nature et de ses cycles qui avant sa domestication ponctuaient la vie des hommes. Cette accélération du temps de l'humain de plus en plus connecté à un monde régi par la technologie et le virtuel abolit les frontières spatiales et temporelles de manière tout à fait radicale.

Les stratifications temporelles au sein de l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige visibles dans les *Time Capsules* (fig. 5 et 6), à moins de savoir les lire, n'expriment pas de manière évidente l'accélération temporelle qui s'exerce sur la terre ces dernières années. C'est pourquoi, s'ils suggèrent une fois de plus cette idée qui oppose le temps profond des éléments naturels au temps court des hommes, il paraissait important de développer cette notion en s'appuyant sur le travail d'un autre artiste qui propose également une expérience de la durée.

---

<sup>68</sup> Rémi Labrusse, « L'épaisseur du temps » dans Cécile Debray, Rémi Labrusse, Maria Stravinaki, *Préhistoire. Une énigme moderne*, op. cit., p. 20.

Si le duo d'artistes use de la pierre comme matériau « indissociable du temps », l'artiste Vivien Roubaud, né en 1986, vient au contraire remettre en cause l'incommensurabilité du temps géologique au sein de son œuvre réalisée en 2018, *Stalactite*. Dans celle-ci, il s'agit pour lui de fabriquer à partir de matériaux de récupération un prototype inédit capable de reproduire le phénomène de sédimentation à partir d'un goutte-à-goutte perpétuel permettant la formation d'une stalactite. Cette machine reconstitue ainsi de manière artificielle un phénomène qui survient naturellement lorsque sont réunies toutes les conditions nécessaires à son expansion.

Dans cette œuvre, l'artiste met en œuvre l'accélération de la formation d'une stalactite qui croît naturellement d'un centimètre en un siècle. Ici, bien qu'il s'agisse d'un phénomène dont la formation est trop lente pour être visible à l'œil nu, Vivien Roubaud invite le spectateur à faire l'expérience d'un temps indéfiniment étiré.

Pour autant, le circuit fermé créé par l'artiste est purement artificiel, il consiste à prolonger des concrétions calcaires qu'il a prélevées en milieu urbain en les maintenant à l'état solide par le biais d'un système d'irrigation permanent. Pour ce faire, le plasticien se joue de l'obsolescence programmée qu'il s'agisse de la stalactite ou bien des objets manufacturés en offrant à chacun d'entre eux une existence nouvelle. Voués à disparaître, les objets et matériaux qu'il déniche dans les rues et décharges sont ici réhabilités par l'artiste bricoleur qui étudie leur mécanisme pour les ramener à la vie. Il s'agit aussi d'une certaine manière de renier cette accélération croissante qui est aussi le résultat d'une surproduction dans une société de consommation globalisée. En choisissant de prolonger le temps de vie de ces objets en voie d'extinction et en accélérant la poussée de croissance de ces sédimentations qui relèvent d'ordinaire du temps long, l'artiste détourne les codes et propose de repenser nos modes de vie.

Si l'œuvre de Vivien Roubaud peut être rapprochée de *Discordances/Unconformities*, c'est que les trois artistes usent pareillement d'artifices pour donner forme à des phénomènes naturels qui apparaissent comme tels à des spectateurs peu avertis alors qu'ils s'affranchissent pareillement du temps propre à la nature pour créer une temporalité qui leur est personnelle.

### *De l'histoire à la géohistoire*

Cette entrée dans une nouvelle ère géologique invite ainsi à repenser le dualisme établi entre humain et non humain. En effet, comme en témoigne Bruno Latour : « Quel « constructiviste social », résolu à montrer que les faits scientifiques, les relations sociales, les

inégalités entre les sexes, ne sont « que » des épisodes historiques fabriqués par les hommes, aurait osé dire que la même chose peut se dire aussi de la composition chimique de *l'atmosphère ?* »<sup>69</sup>. Dès lors que l'agent humain peut être assimilé à une des forces géologiques capables de modeler la planète et que les phénomènes historiques dépendent autant de l'homme que le mouvement des plaques tectoniques ou d'autres événements qu'on pensait jusqu'alors naturels, il paraît en effet important de mettre à plat les frontières entre histoire et géohistoire.

Ce processus semble d'ailleurs évident si l'on étudie les œuvres de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige aussi bien dans le cas des *Time Capsules* (fig. 4) que des *Zig Zag Over Time* (fig. 9) qui toutes deux placent de manière évidente les actions humaines au même niveau que les phénomènes naturels comme on a déjà eu l'occasion de le démontrer, leurs répercussions se figeant de manière concomitante dans la croûte terrestre.

Ainsi, il paraît intéressant d'envisager entre nature et culture « une réconciliation en un système plus grand qui serait unifié par l'une ou par l'autre »<sup>70</sup>. C'est d'ailleurs bien ce qui semble en jeu dans le projet *Discordances/Unconformities* qui d'abord déconstruit le partage entre sciences sociales et naturelles devenu aujourd'hui « controversé » selon Bruno Latour puisque « ni la nature, ni la société ne peuvent entrer intactes dans l'Anthropocène »<sup>71</sup>. L'Anthropocène s'avère un terreau fertile non seulement pour les sciences humaines mais aussi pour les artistes puisqu'il invite les unes à repenser le devenir de l'humain dans son environnement et les autres à inventer de nouvelles formes pour affronter les enjeux qui émergent du fait de ce nouvel âge géologique.

### 3.3. Le devenir de l'homme

Ces constats concernant l'accélération du temps humain ou encore l'épuisement des ressources incitent à interroger la place de l'homme au sein du territoire contemporain. Ainsi, Bruno Latour questionne la notion d' « Anthropos » et selon lui « Tel est le but de ce chapitre : définir l'échelle, la forme, la portée et le but de ces nouveaux peuples qui sont involontairement devenus les nouveaux agents de la géohistoire »<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe » dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, op. cit., p. 30.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 31.

En effet, on peut considérer le territoire comme reflet ou symptôme de l'histoire contemporaine et des dérives humaines en termes d'écologie et d'urbanisme par exemple. Or, l'Anthropocène n'est pas sans annoncer un accroissement des conséquences néfastes de l'impact humain sur le territoire et l'homme doit désormais faire face à un dilemme : soit il prend conscience des potentialités que lui offre cette nouvelle ère à laquelle il doit s'adapter pour construire l'avenir soit il persévère dans le déni de son influence désastreuse et ne lui survivra pas. Comme le souligne Guillaume Logé : « Création et destruction n'ont jamais, dans toute l'histoire, autant dépendu de lui »<sup>73</sup>. À cela, une seule réponse possible selon lui : « Durer ne signifie plus lutter ni résister mais intégrer l'évolution »<sup>74</sup> pour penser le devenir de l'homme.

### *Vers une époque post-humaine*

En travaillant sur ces traces primordiales qu'il s'agit pour eux de disséquer, on peut penser que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interrogent un futur possible pour l'homme. En effet, l'installation présentée au Prix Marcel Duchamp peut s'apparenter aussi bien à un retour aux origines qu'à un monde dans lequel les traces humaines ne subsistent qu'en tant qu'empreintes gravées dans la terre ; le paysage géologique qu'ils donnent à voir représenterait ainsi un univers de science-fiction au sein duquel l'homme n'a plus sa place. Qu'il s'agisse des monticules de déchets qui dépassent largement le niveau de l'eau dans leur projet *A State* comme une forêt de détritiques qui prendrait le pas sur la vie humaine ou bien des « sarcophages » futurs qui laissent entrevoir l'extinction définitive de l'espèce humaine, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige pensent aussi bien la terre d'avant l'histoire que la terre après les hommes de manière identique. Leur œuvre en ce sens peut être considérée comme une vanité moderne.

Plus que de questionner le temps humain, le duo d'artistes semble émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un temps en voie d'extinction comme en témoigne leur film *Palimpsests* (fig. 13) dans lequel la machine paraît prendre le dessus sur l'humain. Les premières minutes du film, une succession de plans serrés, s'ouvrent en effet sur un ballet de foreuses en mouvement qui saturent l'espace. Le court-métrage documente de manière précise l'extraction des carottages par des professionnels. Si ce prologue donne l'impression d'un monde désormais exclusivement robotisé, le reste du film ne dévoile que peu de figures humaines exceptés les cadavres découverts lors de fouilles préventives à Beyrouth, un écho improvisé à leur film *A*

---

<sup>73</sup> Guillaume Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, op. cit., p. 199

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 8.

*Perfect Day* (2005). Dans celui-ci, le personnage qui pendant tout le film tente d'accepter la mort de son père – l'un des disparus, victimes des guerres civiles libanaises – est l'un des membres du groupe qui découvre en creusant les fondations d'un bâtiment sur le chantier où il travaille, une dépouille anonyme probablement ensevelie sous les décombres lors des combats. De la même manière, la matière inerte qu'ils conservent dans leurs trois ateliers de Beyrouth, Paris et Athènes au sein de ces boîtes que l'on peut assimiler à des caveaux ne sont pas sans rappeler des gisants démembrés quand on pense à leur installation présentée dans l'exposition « Voyage au centre de la Terre » et les *Time Capsules* pourraient dans cette perspective évoquer des urnes funéraires.

Ainsi, s'ouvre une réflexion sur un monde post-humain, un monde après l'apocalypse qui inviterait le spectateur à prendre conscience du rôle qui lui incombe à l'heure de l'Anthropocène en particulier au moment où Joana Hadjithomas et Khalil Joreige nous disent « l'urgence de comprendre notre présent plurivoque »<sup>75</sup> selon l'expression de Clément Dirié au sein du catalogue d'exposition du Prix Marcel Duchamp.

### *Sarcophages contemporains*

Le texte accompagnant l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Sarcophagi* (fig. 18), exposée à la V-A-C Foundation se présente comme une réflexion sur la notion antique de sarcophage et les différentes acceptions qu'elle peut revêtir à l'époque actuelle. Cet écrit plus qu'une explication à part entière se conçoit bien plutôt comme un prolongement de ce volet du projet *Discordances/Unconformities* ; une réflexion qui devient quasiment autonome sur l'actuel site de Tchernobyl.

Une fois de plus, leur travail se fait le support d'une réflexion sur les événements contemporains comme cela avait été le cas avec leur projet *Lasting Images* qui avait donné lieu à la publication « A State of Latency »<sup>76</sup> dans le catalogue d'exposition *Iconoclash*. Cet article se comprenait comme le déroulé du fil de la pensée du photographe fictif Abdallah Farah qu'ils ont inventé dans le cadre de leur projet *Wonder Beirut*. Celui-ci partait de ses questionnements sur le concept de latence pour apporter de nouvelles strates de sens à son œuvre mais également

---

<sup>75</sup> Clément Dirié, « Nouvelles (discontinues) des sous-sols » dans Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 29.

<sup>76</sup> Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, « A State of Latency » dans Bruno Latour (éd.), *Iconoclash*, Karlsruhe/Cambridge, ZKM/MIT Press, 2002.

pour aborder la question des martyrs qui se présentaient comme tels dans de petites vidéos qu'ils réalisaient avant leurs opérations suicides. Le dernier projet des artistes devient ainsi l'occasion de développer de nouvelles brèches et d'explorer de nouvelles clés de lecture.

La centrale de Tchernobyl a été recouverte en 2016 d'un dôme souvent comparé à un sarcophage. Cette structure en ciment et acier enferme le site et les particules radioactives qui s'en dégagent encore aujourd'hui. Cette chape est la quatrième enceinte élaborée depuis la catastrophe advenue en 1986 et a pour but d'empêcher les isotopes de se répandre à l'air libre pendant que les équipes sur place tentent de décontaminer le site. Le sarcophage de Tchernobyl devient pour le duo d'artistes le moyen de pointer un paradoxe. En effet, les différentes catastrophes naturelles et humaines – telles que Fukushima – advenues dans un passé proche ont poussé les hommes à élaborer des stratégies de survie pour perdurer encore un million d'années tandis que l'espérance de vie de l'espèce humaine est estimée à encore 4000 ans.

L'image du sarcophage pour évoquer ces sites morts au sein desquels il n'est plus moyen d'envisager une sorte de vie qui ne soit pas artificielle dès lors que les seuls liens que l'on peut entretenir avec ces lieux sont au contact des machines et nouvelles technologies, laisse entrevoir une fois de plus l'idée d'un univers post-humain. Dans ces « non-lieux », inaccessibles, le temps et l'histoire se figent et la notion de temps humain n'a plus lieu d'être puisqu'ils se conçoivent uniquement comme nos sarcophages futurs.

### *Quelle place pour l'art à l'heure de l'Anthropocène ?*

On peut à présent se demander à l'heure où de nombreux artistes investissent les problématiques liées à l'Anthropocène, quel est le pouvoir effectif de l'art à cette période où l'homme a acquis le pouvoir d'agir sur son milieu de vie. Il est possible de considérer qu'il s'agit là d'un combat vain en tant qu'il ne peut avoir qu'un effet indirect sur l'environnement qui pour autant n'est pas à négliger. Ainsi, pour Paul Ardenne, l'auteur de l'ouvrage *Un Art écologique. Création plasticienne et anthropocène* : « Le but visé, salutaire, digne, est ici de hâter, de soutenir la prise de conscience »<sup>77</sup>.

Dès lors, on peut s'interroger sur le positionnement de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige concernant ces thématiques. En effet, dans le cadre de leur projet

---

<sup>77</sup> Paul Ardenne, *Un Art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, op. cit., p. 7.

*Discordances/Unconformities*, on peut d'emblée remarquer que les fouilles auxquelles ils participent dans le cadre de leur travail viennent d'une certaine manière dénaturer le milieu urbain. À cela, on peut répondre que dans le même temps ils font en sorte de se joindre à des actions d'extraction de matière programmée auxquelles ils assignent des fins artistiques dans le cadre d'un projet qui conjugue également une vocation scientifique et une dimension pédagogique. Une fois de plus, il s'agit de concevoir leur œuvre comme participant d'une forme d'entre-deux qu'il est difficile de situer. En cela, ils répondent à l'une des préconisations essentielles de Guillaume Logé qui enjoint à « ne pas viser le définitif, le fixe et le fini. Œuvrer dans l'impermanence, la mouvance et l'inachèvement »<sup>78</sup>. Leur œuvre, aussi fourmillante et intrigante soit-elle ne semble s'intégrer dans aucun mouvement de pensée établi, mais plutôt trouver sa propre voie sans que l'on puisse la restreindre aux problématiques qui marquent leur temps.

De même qu'ils ne s'inscrivent pas dans l'art de l'Anthropocène, il paraît en effet difficile de qualifier Joana Hadjithomas et Khalil Joreige d'artistes « écologiques » à proprement parler. Cet art connaît ses prémisses dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle avec un investissement des grands espaces par les représentants du Land Art, un goût préférentiel pour les matériaux naturels avec l'Arte Povera, jusqu'à la formation de la figure de l'éco-artiste dont les vellétés activistes s'affirment dans les années 2000. Pour autant, ils participent à leur manière à cette prise de conscience environnementale dont parle Paul Ardenne en laissant entrevoir dans leur œuvre une extinction possible de l'espèce humaine. Toutefois, le projet *Discordances/Unconformities* est loin de l'éco-art, de l'art dit « vert », des formes dites « écosophiques » qui visent la pacification entre le monde humain et ses écosystèmes ou de la « Renaissance Sauvage » le concept développé par Guillaume Logé sur lequel nous allons revenir.

Il s'agit à travers ce concept qui est selon le penseur une forme artistique en train d'advenir, de passer de la théorie à la pratique. La Renaissance Sauvage « élargit la portée de la création »<sup>79</sup> et remet en cause l'idée selon laquelle elle ne peut rien ou peu pour faire émerger le moindre changement. En proposant d'agir et en élargissant la notion de création à la société dans sa globalité, il entend développer « une nouvelle conscience esthétique et éthique »<sup>80</sup>. Ainsi, il s'agit de penser un changement sociétal global ; « l'homme ne crée plus contre les

---

<sup>78</sup> Guillaume Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, op. cit., p. 202.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 8.

forces du réel, il crée avec elles »<sup>81</sup>. Ce concept correspond donc à un véritable mouvement de pensée qui n'est pas à proprement parler en lien avec le projet conçu par notre duo d'artistes mais qui peut toutefois l'éclairer.

La notion d'Anthropocène dans l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est esquissée, vaporeuse mais bel et bien « latente ». Ils ne documentent pas vraiment « un état de crise écosystémique »<sup>82</sup> de la même manière qu'ils ne dénoncent pas de manière évidente les problématiques liées aux rapports entre l'humain et son environnement vital. Pour le duo d'artistes, l'écologie fait partie d'une multitude de problématiques qu'ils développent et imbriquent au sein de leurs différents projets. Pour autant, ils tirent des fils, ébauchent des réflexions, invitent le spectateur à plonger dans leur œuvre comme on entre dans un tunnel. Leur œuvre se conçoit donc comme nous l'avons annoncé comme une arborescence ou plutôt comme un réseau de racines souterraines dont les différents degrés de sens ne sont pas accessibles d'emblée. Les différentes significations que peut revêtir cette œuvre, se dévoilent peu à peu et si l'on reprend la métaphore de la *Nekuia*, il appartient alors au spectateur de faire advenir du sens.

En cela, l'Anthropocène est en premier lieu invisible, de même que la dimension écologique est imperceptible en tant que le couple d'artistes ne pratique pas un art profondément démonstratif ni militant. Pour autant, ce projet dans ses différents aspects amorce l'idée selon laquelle l'heure est à la prise de conscience sans quoi il sera impossible d'envisager une redéfinition du territoire contemporain qui puisse permettre à l'homme de vivre dans cette nouvelle ère qu'il a initiée.

---

<sup>81</sup> Guillaume Logé, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, op. cit., p. 8.

<sup>82</sup> Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, op. cit., p. 11.

## CHAPITRE II : REDÉFINITION DU TERRITOIRE CONTEMPORAIN

Si l'on part du principe que le territoire est une donnée construite aussi bien mentalement que physiquement par l'homme, on peut penser qu'à l'heure où l'espèce humaine se voit dans l'obligation de repenser son rapport à l'environnement qui l'abrite, une redéfinition de cet espace doit également être envisagée. En effet, comme on a eu l'occasion de l'observer, les imaginaires se greffent sur certains espaces, le mental investit donc bel et bien la conception humaine du territoire ; quant à l'histoire qui vient façonner en profondeur le territoire ne serait-ce qu'en termes de frontières, elle intervient donc de façon physique. Enfin, la domestication de la nature par l'humain vient modifier en profondeur l'environnement dans lequel nous évoluons. Ainsi, après avoir remis en cause plusieurs distinctions établies depuis des siècles, entre nature et culture, histoire et géohistoire, temps long et temps humain, il nous faut réajuster notre regard sur le territoire.

### 1. COLLISION POÉTIQUE ENTRE SPATIAL ET TEMPOREL

L'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige invite à repenser une définition de la notion de territoire à l'heure actuelle en interrogeant en premier lieu les frontières spatiales et temporelles. En effet, le projet *Discordances/Unconformities* peut se concevoir comme une sorte de continuum espace-temps au sein duquel les ruptures entre les différents sites urbains, les époques et les imaginaires auxquels ils renvoient se brouillent au profit d'un nouveau territoire que le spectateur est invité à parcourir et à investir.

#### 1.1. Fusion entre les territoires

Il nous semble à présent intéressant d'étayer notre réflexion à partir du concept de « non-site » défini par Robert Smithson, théoricien du Land Art, comme l'un des prismes pour appréhender l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Bien qu'ils ne se réfèrent pas à ce mouvement artistique, on note toutefois qu'ils s'attachent à déplacer des fragments des territoires qu'ils étudient au sein de l'espace d'exposition tout en choisissant de conserver la forme du forage grâce auquel ils ont été prélevés. Or, cette pratique n'est pas sans rappeler les « cartographies » tridimensionnelles réalisées par Smithson à partir de 1968.

Selon Robert Smithson, les non-sites s'apparentent à ce qu'il nomme des « images logiques tridimensionnelles abstraites » de la même manière que l'est une carte dans un format à deux dimensions. D'après lui, « c'est par cette métaphore dimensionnelle qu'un site peut représenter un autre site qui ne lui ressemble pas »<sup>83</sup>. Ainsi, les roches qu'il prélève dans le paysage sont rassemblées dans des bacs géométriques et documentées à l'aide de différentes cartes et photographies du lieu dont elles ont été extraites.

Cette pratique récurrente chez l'artiste crée une tension entre contenant et contenu de l'œuvre, entre nature et culture mais surtout entre temps et espace. Ainsi, le concept qu'il développe aussi bien que le fait de déplacer des fragments du territoire entre espace en plein air, atelier et lieu d'exposition n'est pas sans rappeler le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige et plus particulièrement la fusion des territoires à l'œuvre dans le projet *Discordances/Unconformities*.

#### *Un continuum espace-temps*

Toutefois, l'œuvre réalisée par ces deux artistes s'avère d'autant plus complexe qu'elle réunit différents sites ou « non-sites » au sein d'un même lieu. Ainsi, le paysage qui se déploie dès lors que l'on pénètre dans l'espace au sein duquel évoluent les *Time Capsules* (fig. 4), donne à première vue une réelle impression d'unité mais les tubes cylindriques qui se démultiplient à équidistance les uns des autres, laissent, après un temps d'accoutumance, apprécier leurs singularités respectives. Toutefois, si Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont appris à lire les lignes du temps et à discerner les stratigraphies propres à chaque site, le visiteur novice ne perçoit qu'une certaine continuité entre ces différents forages qui crée une analogie entre les fragments des trois villes comme si cette œuvre inventait des passerelles possibles entre les territoires. Les pierres d'Athènes, Beyrouth et Paris se mêlent et se confondent finalement au sein d'un seul et unique territoire propre à cette œuvre pour des yeux profanes.

Par ailleurs, la définition même de zigzag, « ligne brisée formant des angles alternativement saillants et rentrants » selon le dictionnaire *Larousse*, impliquerait des allers-retours dans le temps. Le choix de ce substantif par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ne correspond toutefois ni aux frises chronologiques qui portent ce nom ni aux tubes verticaux qui

---

<sup>83</sup> « It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it » (trad. personnelle), Robert Smithson, « Unpublished Writings » dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996, p. 364.

rythment l'espace de l'œuvre et se caractérisent par leur aspect exclusivement rectiligne (fig. 1). Ainsi, le terme de zigzag semble plutôt correspondre à un voyage chaotique entre les époques et les espaces urbains qui n'ont rien de tracé ou de rationnel. Le titre même de l'œuvre annonce cette brisure de la linéarité. Or Robert Smithson conçoit le parcours du non-site comme un voyage métaphorique dans le sens où il s'agit d'un site qui renvoie à un second site sans avoir de consistance propre. Il note ainsi : « Il se pourrait que « voyager » dans cet espace soit une vaste métaphore. Tout ce qui se trouve entre les deux sites pourrait devenir un matériau physique métaphorique dépourvu de sens naturel et d'hypothèses réalistes. Disons que l'on fait un voyage fictif si on décide d'aller sur le site du Non-Site. Le « voyage » devient inventé, conçu, artificiel ; par conséquent, on pourrait appeler cela un non-déplacement sur un site à partir d'un non-site »<sup>84</sup>. De la même manière, l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige peut être conçue comme un itinéraire à parcourir, un voyage dans un territoire inédit que le spectateur accomplit de façon tant consciente qu'inconsciente.

### *Utopie et Uchronie*

Dans cette perspective, il nous a semblé judicieux de penser l'œuvre *Discordances/Unconformities* à l'aune de l'utopie en tant qu'elle propose une réflexion sur le territoire mais également à l'aune de l'uchronie en tant qu'elle interroge le rapport de ce même territoire au temps. Rappelons que Thomas More a inventé en 1516 le terme latin « utopia » à partir du préfixe grec négatif « ou » qui signifie « non » ou « ne pas » et du nom « topos » qui signifie lui « région, lieu ». Étymologiquement, une utopie est donc un lieu de nulle part. Ce n'est que plus tard que ce substantif prendra une connotation plus symbolique référant à un système politique idéal. En ce qui concerne l'uchronie, nous pouvons juste rappeler que le terme renvoie à un temps qui n'a pas eu d'existence réelle.

En faisant le choix de réécrire l'histoire de ces sites à travers leurs « narrations possibles », Joana Hadjithomas et Khalil Joreige abolissent une fois de plus les frontières entre temps et espace. Il s'agit pour eux à travers ces récits inventés mais cependant tout à fait vraisemblables d'imaginer le passé de ces sites pour réévaluer le présent. Entre écriture et

---

<sup>84</sup> « It could be that “travel” in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions. Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the Non-Site. The “trip” becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site » (trad. personnelle), Robert Smithson, « Unpublished Writings » dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings, op. cit.*, 1996, p. 364.

réécriture, le couple revisite dans plusieurs de ses projets des époques révolues en quête d' « espaces autres »<sup>85</sup>.

Ainsi, il est nécessaire d'évoquer les dernières minutes de leur documentaire *The Lebanese Rocket Society* qui se concluent sur une première uchronie dans leur œuvre. Ces récits d'évènements fictifs qui s'appuient sur des évènements historiques pour les réinterpréter et leur donner un sens autre que celui promu par l'histoire officielle, représentent un moyen d'expression cher à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Dans ce film, ils choisissent un dessin animé comme mode opératoire pour introduire la fiction. En effet, une séquence d'animation s'ouvre sur le spectacle de la ville de Beyrouth, grouillante et dynamique. Il s'agit de donner une image de la métropole à notre époque en postulant que la conquête libanaise a effectivement eu lieu. Dès lors, s'offre à nous une vision de Beyrouth qui n'aurait pas connu les conflits et serait devenue un emblème de modernité à l'échelle internationale. Ainsi, comme le souligne l'écrivain et critique Omar Berrada : « La réécriture conditionnelle du passé permet d'envisager des futurs inédits, une histoire potentielle »<sup>86</sup>. C'est aussi ce que les artistes semblent rechercher dans les *Zig Zag Over Time* : « un pas hors de la réalité vers d'autres mondes possibles »<sup>87</sup>. De même que les « narrations possibles » proposent dans l'esprit de l'uchronie, une relecture de l'histoire de ces villes et leur inventent un autre passé que celui authentifié par les géologues, de même la concrétion que le couple d'artistes recompose au sein des *Time Capsules* relève d'une reconstruction fictive de l'histoire.

Or, dès lors que l'on considère que les utopies sont des espaces par essence irréels, il est possible d'interroger ce que Michel Foucault appelle pourtant des « sortes d'utopies effectivement réalisées »<sup>88</sup>. Ces « lieux qui sont hors de tout lieu »<sup>89</sup> s'opposent ainsi selon lui aux utopies et cette approche nous semble un bon instrument pour appréhender l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige si l'on admet qu'ils participent à une redéfinition du territoire. Le paradoxe n'est qu'apparent puisqu'en effet les deux artistes semblent inventer ce qui correspond pour le philosophe à des utopies réalisées.

---

<sup>85</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

<sup>86</sup> Omar Berrada, « L'image entre en crise » dans Okwui Enwezor (dir.), *Two Suns in a Sunset / Se souvenir de la lumière*, cat. expo. Sharjah, Sharjah Art Foundation (12 mars – 8 mai 2016), Paris, Jeu de Paume (7 juin – 25 septembre 2016), Munich, Haus der Kunst (28 octobre 2016 – 12 février 2017), Valence, Institut Valencià d'Art Modern (20 avril – 3 septembre 2017) Londres, Koenig books, 2016, p. 354.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>88</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 15.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 15.

## *L'espace muséal : une hétérotopie*

Ces considérations nous poussent à reprendre le concept développé par Michel Foucault dans la conférence qu'il prononce le 14 mars 1967 à Paris. Ses réflexions sur l'espace le conduisent à penser les « contre-emplacements »<sup>90</sup>, espaces de culture qui sont selon lui des « sortes de lieux hors de tout lieux bien que pourtant ils soient effectivement localisables »<sup>91</sup> ce qui implique de penser autrement la notion même de territoire. Selon Michel Foucault, les jardins, scènes de théâtre, salles de cinéma et espaces muséaux, entre autres, peuvent être qualifiés d'hétérotopies en tant qu'ils répondent au principe suivant : « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »<sup>92</sup>. Le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige peut, nous semble-t-il, se penser à l'aune du concept élaboré par Michel Foucault.

En effet, dans leur projet *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige inventent selon nous un espace proche de l'hétérotopie notamment dans sa capacité à représenter un contre-emplacement ; il peut donc correspondre à ces lieux qui sont « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent »<sup>93</sup> ce qui nous semble faire écho à la notion de « non-site » que l'on vient d'évoquer. On peut remarquer que ce territoire qu'ils inventent renvoie à trois lieux qui renvoient eux-mêmes à différentes époques et à différents états de ces lieux, lesquels se mêlent et s'imbriquent. Dès lors s'opère une sorte de mixte entre les époques et les civilisations, une interpénétration entre ces différents univers, et seul le territoire du musée peut créer un tel enchevêtrement.

En plus de cela, l'œuvre de nos deux artistes vient s'insérer dans un espace qui est déjà en lui-même une hétérotopie. Ainsi, selon Michel Foucault, les musées comme les bibliothèques sont des espaces au sein desquels « le temps ne cesse de s'accumuler »<sup>94</sup>. Ces lieux représentent selon lui « la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure »<sup>95</sup>. Or, le travail que le duo d'artistes présente au Prix Marcel Duchamp et en particulier les *Time Capsules* représentent déjà une œuvre qui accumule les strates temporelles. Ainsi, on peut considérer que leur projet prend

---

<sup>90</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 15.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 17.

encore un sens nouveau en fonction de l'espace dans lequel il est exposé en tant qu'une nouvelle strate de temps vient s'y insérer.

## 1.2. Transposition spatio-temporelle : l'exemple d'Amélie Bernard

Si l'on considère que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans leur projet *Discordances/Unconformities* participent à une forme de transposition des trois sites étudiés au sein de l'espace d'exposition, la jeune artiste Amélie Bernard, dans son œuvre *(H)Eart(h) to Dust* (fig. 24), a elle aussi cherché à recréer l'espace-temps propre à la ville de Beyrouth. Ce projet a été présenté dans le cadre de l'exposition collective de la première édition de la foire *Æmergence* du 17 au 21 octobre 2018 qui avait pour ambition de soutenir vingt-neuf artistes internationaux émergents. Le travail de la plasticienne était accompagné d'un texte dans lequel elle décrivait la démarche artistique qui l'avait conduite à élaborer ce projet.

### *Les reliques de Beyrouth*

Dans son travail réalisé lors d'un voyage à Beyrouth, Amélie Bernard, née en 1990, découvre une ville qui devient le centre de ses préoccupations esthétiques. Lors de ce séjour, elle s'astreint à un « rituel méthodique » de collecte et entasse dans son logement les pierres qui jonchent le sol des rues, des chantiers et des maisons abandonnées qu'elle découvre au cœur de la capitale. Ces trouvailles qu'elle considère comme des « restes de cadavres, des os de ces bâtiments, carcasses devenues poussiéreuses »<sup>96</sup> sont donc bien les reliques d'une ville démembrée qu'elle recueille et archive dans son appartement. Dans sa façon de penser et de travailler la pierre, on retrouve le rapport qui se joue entre le minéral et l'idée de la mort auquel est sensible Roger Caillois pour qui : « les pierres possèdent on ne sait quoi de grave, de fixe et d'extrême, d'impérissable ou de déjà péri »<sup>97</sup>. Mais dans l'œuvre de la jeune plasticienne, la pierre n'est pas associée à l'humain et c'est bien plutôt la ville de Beyrouth qui est personnifiée. Il s'agit en effet d'une image pour évoquer les décombres de la capitale meurtrie par les conflits au sein de laquelle chaque bâtiment détruit s'apparente à une amputation, un membre perdu qui l'éloigne un peu plus encore de ce qu'elle a pu être dans le passé. C'est de cette ville en pleine

---

<sup>96</sup> Voir Annexe II : Texte présenté dans le cadre du projet *(H)Eart(h) to Dust* lors de la Foire *Æmergence* (17 – 21 octobre 2018).

<sup>97</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 5.

transition, entre plaies béantes et opérations de réparation, dont parle Amélie Bernard à travers ce projet.

De la même manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont cherché à documenter les infinis dégâts causés à une ville qu'ils ne reconnaissent plus au lendemain des conflits, Amélie Bernard photographie de manière systématique les sites qu'elle « dépossède »<sup>98</sup>. L'image se fait alors le pendant de la pierre comme d'autres fragments qu'elle arrache à cette ville au cours de sa perpétuelle métamorphose. Comme dans le cadre du projet *Discordances/Unconformities*, la pierre devient pour la jeune plasticienne un symptôme du territoire, un objet de mémoire qui en comprend l'histoire. En effet, elle témoigne : « tel un archéologue, je souhaitais extraire et reconstituer la mémoire d'un endroit en créant une œuvre qui permettait d'emprisonner mes trésors »<sup>99</sup>.

Ensuite, elle transfère ses photographies sur des plaques de plâtre, support qui peut donner l'impression que même l'image peut s'effriter (fig. 27 à 31). En imprimant ces photographies sur ce matériau proche du minéral dans sa consistance, se crée une véritable fusion entre la pierre et le médium photographique. Les photographies de ces sites ont été transférées sur des blocs circulaires qui leur confèrent une matérialité nouvelle ou ont été incrustées sur des plaques fragmentaires exposées dans des cadres leur accordant ainsi le statut de tableau. L'image ainsi niellée dans la pierre lui concède une nouvelle texture et se fond en elle jusqu'à devenir le support qu'elle habite désormais.

### *Restituer un souvenir à travers la poussière*

Contrairement à l'usage que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige font de la pierre, Amélie Bernard ne conserve que l'idée de la pierre en faisant le choix de la réduire à son état originel avant toute sédimentation. La jeune artiste n'a donc pas d'intérêt pour le minéral en tant que tel et les grains de poussière sont pour elle un médium pour représenter l'esprit de cette ville au caractère mouvant et insaisissable. La pierre ne vaut pas en tant qu'objet mémoriel impérissable, au contraire les particules sont pour l'artiste un moyen plus à même de représenter une temporalité qui nous échappe. Afin de matérialiser les ravages du temps, elle détruit les

---

<sup>98</sup> Voir Annexe II : Texte présenté dans le cadre du projet *(H)Eart(h) to Dust* lors de la Foire *Æmergence* (17 – 21 octobre 2018).

<sup>99</sup> Voir Annexe II : Texte présenté dans le cadre du projet *(H)Eart(h) to Dust* lors de la Foire *Æmergence* (17 – 21 octobre 2018).

minéraux, ces archives d'une ville qui se décompose et n'existe déjà plus. Comme c'est le cas dans l'œuvre de Pascal Convert évoquée dans notre introduction, l'archive apparaît en creux dans le travail d'Amélie Bernard et c'est bien à travers le vide que sont rendus visibles les stigmates de la ville.

Ainsi, de cet état de Beyrouth à un moment précis, elle ne va retenir que les sensations qu'elle a éprouvées à son contact. En effet, son œuvre se présente comme une machine dont on ne perçoit pas la fonction de prime abord. Imaginé et conçu en collaboration avec un ingénieur, le prototype expérimental a été créé pour faire évoluer ces pierres devenues poussière au rythme réel du site d'où elles ont été prélevées (fig. 25). En effet, il s'agissait pour elle d'inventer un programme capable de transposer la vitesse du vent propre au site dans la cuve imaginée à cet effet où un ventilateur était censé en rendre compte. Le mouvement créé par le mécanisme fait virevolter la poussière en fonction des données de la vitesse du vent collectées sur un site précis ; par ce procédé, elle entend restituer autant un lieu que le souvenir d'un lieu. À travers ce processus, c'est un espace-temps précis qu'elle matérialise comme pour donner à voir une « image de la ville en mouvement »<sup>100</sup>. La poussière devient dès lors une manière abstraite susceptible de rendre l'impression fugitive d'une image vague ou d'un souvenir déjà en train de s'estomper dans notre mémoire. Cette saisie d'images fantômes dans l'œuvre d'Amélie Bernard n'est pas sans rappeler à nos yeux le projet *Lasting Images* (fig. 55) dans lequel Joana Hadjithomas et Khalil Joreige parviennent à faire resurgir l'empreinte visuelle d'une image disparue sur une pellicule périmée. Les silhouettes réapparaissent telles des ombres qu'on distingue à peine comme l'unique trace d'une réminiscence qu'il est impossible de réellement fixer mais qui persiste dans notre mémoire de façon sous-jacente.

Pour revenir au projet d'Amélie Bernard, la plasticienne a inséré au sein de la cuve les diapositives des photographies prises sur place (fig. 26). Au rythme du souffle artificiel et au contact de la poussière, elles aussi évoluent et se dégradent comme si elles étaient réellement victimes du passage du temps au même titre que le lieu dont elles sont le reflet. *(H)Eart(h) to Dust*, ainsi que son titre l'indique exprime donc bien l'idée d'un souvenir empreint d'affects pour la jeune artiste qui est comme réduit en poussière par l'impact du temps sur la mémoire. Cette appellation semble également renvoyer à une forme de cycle continu de construction et

---

<sup>100</sup> Voir Annexe II : Texte présenté dans le cadre du projet *(H)Earth to Dust* lors de la Foire *Æmergence* (17 – 21 octobre 2018).

de destruction, du monde des origines à une fin programmée, du stockage de la mémoire à un oubli inévitable.

### *Métaphore de la ville en pleine mutation*

La poussière est également un élément auquel Amélie Bernard rattache la ville de Beyrouth de manière très concrète. Selon elle, les particules microscopiques et pourtant imperceptibles s'infiltrent dans tous les pores de la capitale. De la même manière, la poussière peut également s'apparenter au caractère fugace d'une cité insaisissable ainsi que la perçoit la jeune plasticienne dès son premier séjour qui a stimulé son imaginaire et impulsé l'acte artistique : « ville de vie, reconstruction incessante, en permanence entre passé, présent et futur, elle m'est vite apparue comme une source d'inspiration évidente »<sup>101</sup>.

Après réflexion, c'est le souvenir du site de Raouch Dalieh qu'elle décide de sauvegarder. Il s'agit d'un lieu où subsistent les fondations d'un hôtel dont la construction a été abandonnée après la guerre. On comprend ainsi l'intérêt qu'elle porte à ce site figé dans un perpétuel entre-deux, comme semble l'être à ses yeux cette ville dont l'histoire peine à s'écrire. Entre passé cosmopolite et reconstructions massives après une sorte de déni des conflits ancré dans la mémoire collective, la temporalité de Beyrouth est difficile à définir en particulier quand les images de l'ancienne capitale continuent de hanter les boutiques de la ville après les guerres civiles comme le montraient Joana Hadjthomas et Khalil Joreige dans leur projet *Wonder Beirut* (fig. 52). Dès lors, le chantier de Raouch Dalieh paraît figé au sein de l'œuvre d'Amélie Bernard comme s'il s'agissait d'une bande-vidéo qui tournait à vide : la poussière se déplace de manière concentrique, fixée dans un temps anachronique, entre passé et présent continu qui peut s'apparenter également à une sorte d'uchronie.

À l'instar de la ville, l'œuvre d'Amélie Bernard est vouée à se métamorphoser. Ainsi, comme la poussière qu'elle avait récoltée est finalement trop lourde pour se mouvoir dans la cuve prévue à cet effet, l'artiste lorsqu'elle se rend à nouveau sur place prélève de la poussière directement sur les pierres. Aussi, les souvenirs et les strates se superposent-ils au sein de cette sculpture qui représente une véritable extraction temporelle transposée dans un autre territoire, une sorte de « boule à neige » selon la formule de l'artiste elle-même dans laquelle elle enferme

---

<sup>101</sup> Voir Annexe II : Texte présenté dans le cadre du projet *(H)Earth to Dust* lors de la Foire *Æmergence* (17 – 21 octobre 2018).

« un souvenir connecté au présent »<sup>102</sup>. Tant dans sa démarche que dans les médiums auxquels elle a recours, mais encore parce qu'elle partage leur fascination pour la ville de Beyrouth, Amélie Bernard nous semble en lien avec nos deux artistes. Le travail qu'elle accomplit sur les minéraux pour rendre compte de la mémoire d'un territoire blessé s'accorde à la réflexion de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige hantés comme elle par les traces que le temps grave naturellement dans la pierre et qu'ils entendent restituer.

### 1.3. L'entropie en question

Nous aimerions à présent nous référer à un phénomène répertorié en physique pour aborder sous un nouvel angle *Discordances/Unconformities* dont le titre met en avant une idée de désordre. L'entropie, terme défini en 1865 par le physicien allemand Rudolf Clausius à partir d'une étymologie grecque qui signifie « transformation », s'applique en premier lieu à la thermodynamique et caractérise le degré de désorganisation d'un système. L'entropie rend ainsi compte de la dispersion de l'énergie au sein d'un même système.

Robert Smithson associe donc par extension l'entropie à la capacité de la terre à se mouvoir et se transformer d'elle-même. Nous allons à présent interroger le Prix Marcel Duchamp sous l'angle de l'entropie selon la définition que Smithson en donne.

#### *L'effacement du vivant*

Après les réflexions que l'on a pu ébaucher autour du concept d'Anthropocène, il paraît intéressant d'interroger la force créatrice de la terre à se modeler d'elle-même, un processus largement évoqué par Robert Smithson dans ses écrits et plus particulièrement dans son essai *Sedimentation of the Mind : Earth Projects*<sup>103</sup>. Les questionnements de cet artiste semblent en effet propres au projet *Discordances/Unconformities* au sein duquel toute présence de l'humain s'effacerait au profit d'un territoire mouvant qui se construit de lui-même. Si Robert Smithson évoque plus particulièrement le paysage, on peut étendre ce concept au territoire sur lequel il ne cesse de travailler. Ainsi, comme le remarque Jacques Leenhardt dans

---

<sup>102</sup> Voir Annexe II : Texte présenté dans le cadre du projet *(H)Earth to Dust* lors de la Foire Émergence (17 – 21 octobre 2018).

<sup>103</sup> Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects », *Artforum*, 1968, p. 44-53.

son article intitulé « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », le paysage est un « univers en mouvement, travaillé de l'intérieur par un principe d'instabilité et d'usure permanente auquel la science avait donné un nom : entropie »<sup>104</sup>. Il rattache ainsi le principe scientifique de l'entropie à la capacité contingente du paysage à évoluer.

Par ailleurs, dans son article dédié à Robert Smithson, Jacques Leenhardt évoque les dimensions tant spatiale que temporelle du paysage qui se présente comme un environnement offert au spectateur comme une image mouvante. Selon lui : « Cela est particulièrement vrai de la dimension géologique du « paysage ». En se concentrant sur cet aspect, Smithson s'aventure au-delà de la surface pour creuser dans l'épaisseur de son objet (...) Toute surface cache et en même temps révèle un arrière-plan. Si on prolonge cette évidence (...) on découvre un espace stratifié en profondeur dont les couches successives révèlent l'emprise de la temporalité »<sup>105</sup>.

Ce phénomène n'est pas sans rappeler le processus de sédimentation minérale qui est lisible dans les carottages de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige (fig. 7). Si ce projet évoque les « discordances » causées par l'humain dans l'enregistrement géologique (fig. 6), on peut toutefois noter qu'en ce qui concerne leur installation, l'humain n'apparaît à aucun moment et que l'espace laisse une place exclusive à la matière inerte. Dès lors, on peut penser que le principal sujet de cette étude est bien le territoire qui se conçoit de lui-même comme une force créatrice à part entière car comme le note Alicia Knock : « les pierres, les villes, les territoires écrivent le monde »<sup>106</sup>.

### *Un monde flottant*

L'entropie dont parle Robert Smithson à propos du territoire consiste à relever paradoxalement le phénomène qui fait qu'une matière inerte comme la pierre est pour autant sujette à une constante mutation. Ce phénomène naturel résulte principalement de la tectonique des plaques qui recycle les roches et crée ainsi différentes couches terrestres. Cette représentation scientifique est censée expliquer la dynamique de la lithosphère (ensemble des mouvements des plaques plus ou moins rigides) qui subit ces forces convergentes ayant cours dans le manteau terrestre. Ce mécanisme de mutation perpétuelle se produit sur une temporalité

---

<sup>104</sup> Jacques Leenhardt, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *art. cit.*, p. 2.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>106</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 14.

étendue qui correspond au temps des roches et orchestre ainsi les phénomènes de sédimentation, d'érosion et de collision des plaques qui rythment la vie des pierres selon différents cycles.

Or, les *Time Capsules* s'attachent à fixer cette histoire géologique dans le temps au sein de ces éprouvettes de verre qui les rendent visibles au spectateur. Pour autant, ce qui s'affirme dans l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est paradoxalement leur capacité à rendre compte de cette matière en pleine mutation. En effet au sein de ces récipients de verre, le minéral supposément « péri »<sup>107</sup> selon la formule de Roger Caillois, donne plutôt l'impression de revivre sous nos yeux grâce à un jeu de scintillement et de réfléchissement que le penseur apparente à une « métamorphose kaléidoscopique »<sup>108</sup>. Ainsi, ces fragments de minéraux et d'argile archivés dans la résine semblent étrangement se mouvoir au gré de cette texture transparente qui s'apparente à de l'eau (fig. 5).

Dès lors, le minéral paraît se métamorphoser en éléments quasiment organiques comme ceux que l'on maintient en l'état dans des bocaux grâce au formol. Au détour des pierres, on distinguerait presque des mousses ou des cellules vivantes, jusqu'à douter de la nature minérale de l'objet que l'on est en train d'observer. Le dispositif qui rappelle une fois de plus un matériel dédié à l'étude scientifique participe également de cette confusion visuelle qui rappelle les vitrines de musées d'histoire naturelle. À travers cette installation qui flotte dans les airs, les éléments minéraux deviennent autres et semblent appartenir à un règne différent auquel Roger Caillois est sensible dans son étude des pierres : « Tout se passe comme si ces étendues cloisonnées réparties en alvéoles clos ou qui cherchent au contraire à ne pas se clore, étaient en réalité des organismes sensibles qui se renseignent l'un sur l'autre par de craintifs attouchements »<sup>109</sup>. Par ailleurs, le mouvement entropique donne l'impression de se perpétuer au sein de ces cages de verre.

### *Le temps suspendu*

Toutefois, le projet *Discordances/Unconformities* peut aussi se concevoir comme une forme de négation de l'entropie selon la thèse défendue par Robert Smithson dans ses écrits sur le paysage. En effet, selon lui en s'emparant de ces fragments de territoire pour les transférer

---

<sup>107</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 5.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 63 et 64.

en un autre espace, le temps se fige et l'entropie est comme niée par le geste artistique. Comme l'écrit à ce sujet Jacques Leenhardt « les fragments épars que l'artiste réunit en un « non-site » prennent acte du morcellement tout en offrant une forme de dépassement »<sup>110</sup>. Smithson crée donc dans une logique de « nég-entropie »<sup>111</sup> pour se saisir du paysage. Il s'agit pour l'artiste d'inventer une forme qui excèderait la désagrégation ou le désordre qui frappent le monde terrestre.

Dès lors, on peut penser que le projet des *Time Capsules*, s'il a quelque chose de mouvant dès lors que l'on souhaite poser sur lui un regard poétique, serait susceptible selon un autre point de vue de rendre absolument abstraite l'idée d'une histoire du territoire en train de s'écrire. Le terme même de « capsule » rend prégnante cette volonté de figer le temps et semble impliquer une forme d'enfermement. On peut ainsi considérer que ces sculptures suspendues et immobiles sont à l'image du temps lui aussi figé. Leur apparence peut alors rappeler celle de sabliers au sein desquels le temps semble s'écouler mais selon la logique d'un circuit fermé et sans connexion avec la temporalité qui est la nôtre qui ne cesse, elle, de poursuivre son cours (fig. 5). La texture de ces carottages qui s'effrite et se désagrège valide la comparaison avec cet appareil de mesure dont les grains de sable constituent une entité temporelle pendant un laps de temps donné. On peut ainsi penser que ces sculptures s'apparentent à des sortes de sabliers fixes qui contiendraient en eux l'essence même du temps comme Amélie Bernard s'attache à restituer l'essence même de la pierre ; ces trois artistes jouent donc de l'infiniment petit pour rendre compte de l'infiniment grand. Peut-être même pouvons-nous avancer l'hypothèse selon laquelle les artistes auraient souhaité donner à percevoir un temps qui évoluerait au rythme des pierres et dont l'extrême lenteur serait dès lors imperceptible pour l'œil humain. L'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige peut ainsi se concevoir comme une nature morte au sens propre comme au sens figuré dans laquelle est rendu visible le passage du temps désormais immortalisé au sein de ces bocaux de verre.

Cependant, il nous semble pour partie paradoxal de penser l'entropie à l'heure de l'Anthropocène puisque si l'homme est devenu la force majeure capable de modifier géologiquement la surface de la terre qui serait définitivement sous son emprise, qu'en est-il de ce phénomène proprement naturel ? À cet égard, les deux plasticiens qui figent les strates semblent nier à leur tour le principe entropique.

---

<sup>110</sup> Jacques Leenhardt, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *art. cit.*, p. 6.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 7.

## 2. PALIMPSESTE URBAIN

La ville a toujours représenté un laboratoire de recherches pour notre duo d'artistes dont la plupart des projets sont intimement liés au territoire urbain. En effet, la source première d'inspiration de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est incontestablement la capitale libanaise, leur ville d'origine, dont ils dissèquent depuis des années les moindres parcelles aussi bien dans leurs œuvres cinématographiques que plastiques. De leurs différents travaux photographiques et textuels réunis sous le nom de *Wonder Beirut* à leur installation *Le Cercle de la confusion* (1997) qui évoque une ville aux multiples facettes (fig. 56), les deux artistes ont longtemps travaillé plastiquement la Beyrouth d'après les guerres civiles. Dans leurs projets plus récents, qu'il s'agisse du film *Je veux voir* (2008) ou du transport dans la ville d'une fusée visuellement proche d'un missile dans le cadre de *The Lebanese Rocket Society* (fig. 58), ils n'ont eu de cesse d'étendre les frontières de Beyrouth au sein de leurs recherches comme nous aurons l'occasion de l'évoquer par la suite.

Dans cette perspective, on peut observer que leurs derniers travaux s'intéressent à l'extérieur et se décentrent de leur point d'origine. Partis à la recherche des sources propres aux mythes familiaux dans *Ismyrne* et menant l'enquête pour retrouver leur « film perdu » au Yémen, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ouvrent leur œuvre sur un autre espace que celui de la capitale libanaise. De la même manière, au sein de leur projet *I must first apologise*, ils s'attachent à dresser une véritable cartographie du monde postcolonial en étudiant une zone géographique extrêmement étendue. Ainsi, nos deux artistes, s'ils prennent souvent pour point de départ leur ville natale, tendent aujourd'hui à intégrer d'autres territoires dans leurs travaux comme c'est le cas dans *Discordances/Unconformities*.

### 2.1. De la ville des origines aux villes originelles

L'œuvre présentée au Prix Marcel Duchamp 2017 s'appuie en effet sur un matériau minéral prélevé sur différents sites au sein des trois capitales d'Athènes, Beyrouth et Paris. Ces villes aux identités propres représentent pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de véritables terrains d'expérimentation pour sonder plus globalement le territoire urbain. En effet, si la ville est une source d'inspiration récurrente dans leur œuvre, il s'agit de noter qu'ici, les artistes étudient pour la première fois physiquement et non plus métaphoriquement la manière dont se

forme la ville. À travers cette œuvre se construit une réelle réflexion urbanistique qui invite à questionner tant géologiquement que géographiquement le territoire citadin.

*Athènes, Paris, Beyrouth : de l'imaginaire personnel à l'imaginaire collectif*

Les villes choisies par les artistes dans le projet *Discordances/Unconformities* sont liées en premier lieu à leur histoire personnelle. En effet, après avoir grandi à Beyrouth, tous deux ont fait leurs études à Paris où ils vivent actuellement. Leurs allers-retours constants entre ces deux villes leur ont permis de travailler sur ces différents sites. Pour autant, si Beyrouth a toujours été au centre de leur œuvre, le Prix Marcel Duchamp représente le premier travail qu'ils consacrent à la ville qu'ils habitent, Paris. Enfin, Athènes incarne un lieu des origines puisque la famille de Joana Hadjithomas en partie grecque y a longtemps vécu. Ainsi, une fois de plus, leur vie intime s'imisce dans leur projet. Par ailleurs, de la petite à la grande histoire, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige témoignent toujours de leur volonté d'aplanir les frontières et les hiérarchies pour entamer une réflexion sur le territoire urbain, mixte des imaginaires, des anecdotes et des événements historiques qui ont participé à la construction de ces villes. En partant de leur histoire personnelle, ils élaborent une réflexion plus générale qui semble tendre vers l'universalité.

En effet, si ces trois villes ont une importance particulière dans l'univers intime des deux artistes, elles ont une réelle présence également dans l'imaginaire collectif. Ainsi, en témoigne la citation suivante, tirée du catalogue de l'exposition « Villissima » à laquelle le couple d'artistes a participé : « Nos souvenirs les plus personnels et les plus intimes sont toujours des constructions sociales aussi complexes que la ville. Inversement, il est peu de villes, même lointaines, qui n'aient sur nous un pouvoir évocateur lié à une histoire collective – guerre, actualité, souvenirs scolaires... »<sup>112</sup>. Cette remarque tend à confirmer que toute ville est déjà présente dans l'univers mental de chacun avant même d'exister comme un espace dans lequel on se rend. Par conséquent, les trois villes que ces artistes mettent en scène ont une puissance évocatrice qui relève d'un patrimoine universel que chacun s'approprie de façon personnelle.

Ainsi, selon l'auteur de *La ville à l'œuvre*, Jean-Christophe Bailly : « Là où la ville s'enfonce en nous et se confond à la texture même de nos souvenirs, il n'y a plus que le réseau

---

<sup>112</sup> Guillaume Monsaingeon, *Villissima ! Des artistes et des villes*, cat. expo., Toulon, Hôtel des arts – Centre d'art contemporain du Var (4 juillet – 27 septembre 2015), Marseille, Éditions Parenthèses, 2015, p. 156.

complexe et ramifié d'une saisie capricieuse et mobile, qui anime à la fois l'incident et la norme, la forme surprenante et la répétition, et qui confond en une seule rumeur le passé déposé en couches (...) »<sup>113</sup> comme pour suggérer que dans notre mémoire se fond la mémoire de la ville, que toutes deux s'interpénètrent.

### *Différents passés archéologiques*

Les trois villes étudiées sont également signifiantes d'un point de vue symbolique, historique et archéologique. Ainsi, comme le remarque Alicia Knock : « les carottes renferment fossiles, cimetières, traces de guerres et d'échanges de civilisation entre trois villes du monde méditerranéen, reflétant différents degrés de profondeur de l'histoire humaine : la ville médiévale qu'est Paris, les villes antiques et contemporaines d'Athènes et Beyrouth »<sup>114</sup>. Dès lors, il paraît important d'étudier plus précisément ce qui a pu intéresser le duo d'artistes dans le passé archéologique de ces trois villes en allant au-delà des imaginaires qui y sont liés.

On peut d'emblée considérer que ces trois cités sont des creusets de l'humanité. Athènes constituait dans l'Antiquité le cœur de la Grèce et de l'Empire méditerranéen qui a dominé le monde occidental. Par ailleurs, cette cité représente l'une des plus anciennes villes du monde dans laquelle une présence humaine a été attestée dès le Néolithique. Fondée selon le mythe par le héros Thésée sur la colline de l'Acropole qui domine la mer, s'étendant sur la plaine de l'Attique et nichée entre les montagnes, elle connaît son âge d'or au V<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. sous Périclès. Elle est plus tard conquise par l'Empire Ottoman de 1456 à 1822 et est dépossédée d'une partie de son patrimoine antique par l'occupant. Enfin, elle subit de nombreuses destructions pendant la guerre civile qui atteint la Grèce entre 1946 et 1949. Ces invasions et ces conflits ont grandement modifié la morphologie originelle de la ville.

Beyrouth, quant à elle, est une ville phénicienne fondée en 5000 av. J.-C., ravagée par un violent séisme suivi d'un tsunami dès 552 ; ces deux cataclysmes sont lisibles sur l'un des carottages que l'on a déjà eu l'occasion d'analyser. Elle connaît un rayonnement particulier aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles avant d'être ravagée durant les guerres civiles entre 1975 et 1990. Cette période, suivie d'une politique de reconstructions massives, laisse place à de nouveaux conflits à partir de 2006 au cours desquels l'aviation et la marine israéliennes à la recherche de cibles

---

<sup>113</sup> Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001, p. 64.

<sup>114</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 14.

du Hezbollah engendrent de nouvelles destructions dans Beyrouth Est. Cette métropole, au même titre qu'Athènes, présente donc un passé archéologique dense et riche qui intéresse tout particulièrement le couple d'artistes mais c'est également l'impression de ne pas pouvoir écrire ou saisir l'histoire de cette ville durant ces dernières décennies qui les incite à se pencher sur elle comme l'indique cette citation tirée du catalogue de l'exposition « Villissima » : « Façonnée par l'histoire coloniale, au cœur des conflits actuels, rescapée d'années de combats, la ville est tour à tour présente et disparue des esprits »<sup>115</sup>.

Contrairement à ces deux cités, Paris voit plus tardivement le jour. Il s'agit d'un territoire mal connu jusqu'au I<sup>er</sup> siècle lors de la période gallo-romaine et c'est seulement en 508 que Clovis en fait la capitale de la Gaule. Elle se caractérise en premier lieu par son homogénéité puisqu'à la différence d'Athènes et Beyrouth, elle n'a jamais été victime de destructions massives. Cette ville dans laquelle chaque souverain et chaque époque ont imposé leur marque conserve encore aujourd'hui des tracés relativement anciens, en particulier ceux de la période médiévale. Elle n'a pas vécu de transformations depuis les axes imposés par Georges Haussmann sous le Second Empire qui ont toutefois vraiment modifié sa structure et elle dispose encore d'un patrimoine archéologique extrêmement protégé.

Ainsi, par leurs similitudes et leurs disparités, ces trois cités des origines donnent lieu à un vaste panorama des multiples métamorphoses que peut subir un site urbain au gré des actions humaines et des causes purement naturelles qui la façonnent. À ces villes se sont greffés des imaginaires, des fantasmes et des mythes qui en font des espaces construits également symboliquement ce qui a poussé Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à explorer la face cachée de ces cités enterrées.

### *Interroger les espaces de présentation*

Après avoir défini les lieux desquels les carottages présentés dans *Discordances/Unconformities* sont issus, il paraît intéressant de questionner les espaces au sein desquels ils sont exposés. Dans cette perspective, l'exposition « Voyage au Centre de la Terre » (fig. 19 et 20) permet déjà de comprendre en quoi les lieux dans lesquels Joana Hadjithomas et Khalil Joreige présentent leurs travaux sont signifiants et combien ils semblent enrichir leur propos jusqu'à finalement participer de l'œuvre elle-même. On peut tout d'abord évoquer leur

---

<sup>115</sup> Guillaume Monsaingeon, *Villissima ! Des artistes et des villes*, op. cit., p. 156.

atelier parisien où ils ont conçu une partie de ce projet et dans lequel étaient entreposées les centaines de caisses qui contenaient les minéraux étudiés. Ici, le fait de partir d'un des lieux où le projet a germé et dans lequel ils ont conçu le projet présenté au Prix Marcel Duchamp semble donner une autre résonance à leur travail ; cette installation représente en effet la genèse de l'œuvre et dans le même temps l'un des principaux lieux où ils ont imaginé, conçu et construit un projet qui lui-même parle de constructions et se prolonge en différentes strates. De même, on peut concevoir l'itinérance du projet *Discordances/Unconformities* comme une nouvelle pierre ajoutée à l'édifice que bâtissent les artistes.

À cet égard, la seconde exposition dans laquelle est présentée cette œuvre s'est tenue dans le musée de l'Acropole comme un juste retour aux sources. Dès lors, les *Time Capsules*, semblaient dialoguer avec les trésors archéologiques de la collection du musée sans plus de hiérarchie entre les deux. On peut également mentionner que certaines des strates qui sont présentées dans ces éprouvettes de verre ont été prélevées lors d'un chantier qui se tenait lui-même non loin de l'Acropole. En choisissant de les ramener en ce lieu, après qu'elles sont passées par Paris, le projet trouve une résonance nouvelle et semble ainsi acquérir une strate de plus qui tisse un lien avec l'histoire de ces territoires.

Enfin, le voyage de cette œuvre en mouvement se poursuit à Venise avec la présentation à la V-A-C Foundation de deux nouvelles pièces qui s'ajoutent au projet *Discordances/Unconformities* (fig. 14). On peut considérer qu'il n'est pas anodin de présenter cette pièce au sein d'une ville qui s'apparente également à ces métropoles que Joana Hadjithomas qualifie dans notre entretien de « berceaux de l'humanité »<sup>116</sup> pour évoquer les trois villes à l'origine du projet. En effet, Venise, par sa construction au-dessus des eaux et depuis son rayonnement qui s'étend entre le XII<sup>ème</sup> et le XVI<sup>ème</sup> siècle est chargée de mythes qui irriguent l'imaginaire collectif. Cette ville qui représentait pendant cet âge d'or une interface à la croisée de deux mondes bien distincts lui octroyant le titre de « Porte de l'Orient », n'a cessé d'être nourrie de différentes influences culturelles et architecturales qui s'agrègent en son sein et participent de sa légende vénitienne. On peut ainsi émettre l'hypothèse selon laquelle lorsque cette œuvre change de lieu de présentation, elle est également nourrie par les imaginaires qui y sont liés, elle s'imprègne des histoires propres à ces villes et se trouve ainsi influencée par de nouveaux imaginaires.

---

<sup>116</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

À ce titre, Venise est sans doute l'une des cités qui génère le plus de fantasmes dans le sens où elle a pour spécificité d'avoir été construite sur pilotis à même la mer. Il paraît dès lors impossible d'en creuser les sous-sols pour y prélever des carottages de matière minérale. Elle semble ainsi d'autant plus intéressante d'un point de vue archéologique qu'elle ne comporte pour ainsi dire pas de passé géologique puisque ses fondations reposent uniquement sur la mer et le sable. On peut enfin noter qu'il s'agit d'une cité condamnée à disparaître dans un avenir plus ou moins proche, ce qui une fois de plus entre en résonance avec le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. En effet, la cité des Doges, doublement atteinte par le fléau naturel de l'*aqua alta* et la nuisance que représentent les millions de visiteurs qui la parcourent chaque année pourrait regagner les fonds marins desquels elle semble avoir en quelque sorte émergé. Ainsi, cette ville latente qui pourrait à son tour faire l'objet de fouilles archéologiques dans le futur nous invite à évoquer ces lieux aux temporalités incertaines auxquels Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ne cessent de s'intéresser.

On peut ici citer l'exemple de Tchernobyl auquel ils font référence dans un texte qui évoque leur sculpture *Sarcophagi* (fig. 18). En effet, ce lieu désormais inaccessible à l'homme se verra pourtant sauvegardé pendant un temps qui pourrait dépasser l'existence humaine quand au contraire, il semble impossible d'arracher la cité de Venise à son destin de future Atlantide. On peut ainsi penser que dans la logique d'interroger le territoire sous toutes ses formes, le projet *Discordances/Unconformities* est enrichi par ces références à de nombreux lieux qui se greffent à leur tour à l'histoire de l'œuvre.

## 2.2. Villes microcosmes

Si la ville tient une place particulière dans l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, c'est aussi parce qu'elle correspond dans nombre de leur travaux à un espace circonscrit qui peut devenir le miroir d'autres espaces et d'autres lieux qui sont sujets aux mêmes enjeux. De la même manière que la petite histoire n'est pas sans évoquer à elle seule l'histoire collective, la ville peut contenir en elle le monde et porter sa part d'universalité.

## *La pierre contient en elle le territoire dont elle est extraite*

Au sein du projet *Discordances/Unconformities*, les trois sites étudiés deviennent le reflet du territoire de manière plus globale. Les villes sont ainsi pensées comme les microcosmes susceptibles d'évoquer le macrocosme que représente le monde. De la même manière, les *Time Capsules* (fig. 4) contiennent en elles l'histoire du site dont elles sont issues. Chaque strate qu'elles englobent renvoie à une époque qui s'est vue sédimentée et comme géologiquement résumée en une portion minérale. Enfin, toute pierre porte en elle une histoire, une anecdote, un bâtiment, un fragment de la ville dont elle a été extraite.

Ainsi, se crée au sein de cette œuvre un système d'analogies qui n'est pas sans rappeler d'anciens projets de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, au sein desquels la ville de Beyrouth faisait déjà office de « métonymie du monde » pour reprendre la formule de Clément Dirié dans son discours prononcé pour les lauréats du Prix Marcel Duchamp. En effet, leur ville natale a souvent servi de point d'ancrage à ces artistes qui ont ouvert leurs réflexions au reste du monde. On peut observer que c'est bien ce processus qui est à l'œuvre dans le projet *Discordances/Unconformities*, puisque c'est en partant des boîtes spécifiques (fig. 2 et 3) qui contiennent les résidus de matières excavées découvertes à Beyrouth que le duo d'artistes développe un réel intérêt pour ce sujet qu'il va par la suite élargir aux sites d'Athènes et de Paris.

Par ailleurs, on peut également noter que l'habitude qu'ont les deux artistes d'adopter un regard panoramique sur les choses qui les entourent est toujours en lien avec l'idée de connecter le tout à des particularismes. En effet, Khalil Joreige souligne cette récurrence dans leur pratique lors de son entretien avec Owui Enwezor extrait du catalogue d'exposition *Se Souvenir de la lumière* : « lorsqu'on parle de coupe, il s'agit de la relation du fragment au tout »<sup>117</sup>. C'est notamment le cas dans leur installation *Le Cercle de la confusion* (fig. 56) qui consiste à présenter sur un mur une vue aérienne de la ville qui se morcelle au gré des allers et venues des visiteurs en une multitude de fragments photographiques sur lesquels on peut lire « Beyrouth n'existe pas ». C'est ainsi une vision insaisissable d'une ville qui ne l'est pas moins que nous donnent à voir ces deux artistes ; ils rattachent en effet le tout au fragment comme pour affirmer qu'une seule lecture globale ne suffit pas pour concevoir la complexité et la densité d'une ville aux multiples facettes, de même que l'idée de pouvoir en saisir tous les

---

<sup>117</sup> Khalil Joreige, « Owui Enwezor en conversation avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige » dans Okwui Enwezor (dir.), *Two Suns in a Sunset / Se souvenir de la lumière*, op. cit., p. 354.

fragments est illusoire. Dans le projet *Discordances/Unconformities*, on retrouve finalement ces mêmes problématiques dans le souci qu'ils ont d'aborder l'histoire d'un site à travers ces simples portions de carottages. Ainsi, comme le souligne Alicia Knock « L'entrée dans l'histoire se fait par l'anecdote, l'extrait, la portion »<sup>118</sup> au sein de cette œuvre.

Enfin, cette idée selon laquelle un fragment renvoie à une entité plus globale est également retranscrite au sein du film *Palimpsests* (fig. 13). Ainsi, dans celui-ci, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige alternent les gros plans sur les fragments de pierres et les vues aériennes vertigineuses sur l'ensemble de la ville comme pour réaffirmer que chaque cité est constituée d'une multitude de particules qui s'agrègent pour constituer le tissu urbain dans son entièreté.

### *Microcosme et macrocosme*

Si Joana Hadjithomas et Khalil Joreige conçoivent la ville comme un monde en soi, c'est aussi parce qu'ils la considèrent à la fois comme un espace circonscrit qui contient en lui un condensé du monde mais également parce qu'il s'agit d'un espace ouvert sur l'extérieur et finalement connecté au reste du territoire. Le paradoxe de l'espace urbain semble alors porter sur le jeu d'équilibre entre forces centripète et centrifuge. Ainsi, la ville est *a priori* délimitée spatialement et selon le philosophe Olivier Mongin, auteur de *La Condition urbaine* : « La ville n'ouvre pas sur l'infini, elle est un espace fini qui rend possible une expérience infinie »<sup>119</sup>. Or, les artistes proposent dans leur installation des mondes clos, les *Time Capsules* (fig. 4) apparaissant comme des condensés des trois villes enchâssés dans des tubes cylindriques.

Pour autant, si l'on considère qu'aujourd'hui, le territoire est globalement colonisé par l'urbain, on peut imaginer que la ville est déjà en quelque sorte le reflet du monde. Or, c'est bien ce que semble signifier Jean-Christophe Bailly lorsqu'il remarque : « N'y aurait-il plus de ville ? Non pas, non pas absolument, mais cela est si considérablement développé que l'on peut considérer le tissu urbain comme dominant, et le reste du tissu comme infra-urbain ou comme de l'urbanité laissée en jachère »<sup>120</sup> qui évoque quasiment l'idée d'un seul et unique territoire urbain.

---

<sup>118</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 15.

<sup>119</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation, op. cit.*, p. 40.

<sup>120</sup> Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'œuvre, op. cit.*, p. 51.

Ainsi, il paraît de plus en plus réducteur de considérer la ville comme un espace circonscrit. C'est également pour cela qu'Olivier Mongin observe : « Nous sommes entrés dans le monde de « l'après-ville », celui où des entités hier circonscrites dans des lieux autonomes dépendent désormais de facteurs exogènes à commencer par les flux technologiques, les télécommunications et les transports... Le bel équilibre entre les lieux et les flux est devenu bien illusoire »<sup>121</sup>. On a déjà eu l'occasion de montrer que l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige propose une possible redéfinition des frontières spatiales et temporelles ce qui pouvait donner l'impression dans leur installation présentée au Centre Pompidou que les fragments de différents territoires reconstitués dans les *Time Capsules* ne formaient plus qu'un seul et même espace-temps. Nous pouvons dès lors interroger le temps de l'après-ville dont parle le philosophe, au sein duquel les villes ne représenteraient plus un réseau de points nucléaires sur l'ensemble du territoire mais bien plutôt un immense tissu urbain sans plus de frontières.

#### *Construction mentale : la ville et son double imaginaire*

Comme on a déjà eu l'occasion de l'observer « il y a autant d'imaginaires que de villes »<sup>122</sup> ainsi que le souligne Olivier Mongin. Aussi semble-t-il intéressant d'interroger la formation de ces imaginaires, une problématique qui intéresse Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans nombre de leurs travaux. On peut en effet penser que si la ville s'apparente à un microcosme, c'est également parce qu'elle génère tout un univers mental qui représente pour eux une sorte de double parallèle et latent qui ne correspond pas au tracé et à la matérialité d'une ville en tant que construction et succession d'édifices. Comme en témoigne Olivier Mongin : « La forme de la ville, son image mentale, ne correspond en rien à l'ensemble que l'urbaniste et l'ingénieur planifient (...) »<sup>123</sup> et c'est bien dans cet interstice que nos deux artistes s'engouffrent en détarrant une matière archéologique qui correspond plus à l'idée d'une ville qui a existé qu'à la reconstitution réaliste de ce qu'elle a été.

En effet, les carottages s'apparentent à première vue à une quasi-abstraction puisqu'il paraît impossible de distinguer des sous-sols urbains (fig. 5). Dès lors, le paysage géologique qui s'offre au spectateur ne lui indique en aucun cas qu'il s'agit d'un projet dédié à l'étude de

---

<sup>121</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 10.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 48

ces villes. Cette confusion tend à rappeler que *Discordances/Unconformities* propose au visiteur deux points de vue à éprouver tout comme « l'expérience urbaine est double, autant mentale que matérielle, spirituelle et physique »<sup>124</sup> selon l'auteur de *La Condition urbaine*. Or, c'est bien cette double expérience à la fois sensible et intelligible qui est accordée au spectateur au sein de cette installation.

Ainsi, le philosophe note à propos de la ville en reprenant la manière dont Julien Gracq la conceptualise dans son ouvrage *La Forme d'une ville* qui décrit ses pérégrinations dans les rues de Nantes, qu'elle est avant tout une *cosa mentale* : « Certes, les monuments rappellent que la ville est rythmée par une histoire, composée de couches géologiques successives, mais les lieux qui ponctuent les parcours sont la matrice d'une « image mentale » qui se forme progressivement et se confond avec l'idée même de la ville »<sup>125</sup>. Ainsi, on conçoit que la ville se construit mentalement à travers les différents monuments qui la composent, pièces chaque fois rapportées par des civilisations nouvelles.

Dans leur projet *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige semblent offrir au spectateur une plongée dans différentes époques et histoires à travers trois sites. Ils sondent les sous-sols de ces villes que sont Paris, Beyrouth ou Athènes dans toute leur diversité et leur complexité. À Paris, ce sont autant le Louvre, le Collège de France, les Thermes de Cluny, lieux chargés d'histoire et façonnés par l'histoire de France que d'autres chantiers qui n'ont à première vue pas le même rapport à l'histoire. À Athènes, ce sont principalement les stations de métro qu'ils inventorient, ces lieux de passages souterrains ou plutôt ces « non-lieux » qui traversent la ville et en particulier les sites de Keramikos et Monastiraki, conjuguant de la sorte modernité et Antiquité. Tandis qu'à Beyrouth, ils participeront à plusieurs fouilles sur différents chantiers de la ville et de sa périphérie dont des lieux clés comme la Place des Martyrs qui apparaît déjà dans le projet *Wonder Beirut* ou encore le Musée Sursock. Ces sites sont donc autant des lieux historiques connus de tous que des espaces qui participent à la construction de ces villes au présent et font que ces enchevêtrements d'édifices se constituent en une entité architecturale. Ainsi, on peut une fois de plus conclure sur une formule d'Olivier Mongin qui remarque : « Image mentale, *cosa mentale*, la forme de la ville est inséparable de la stratification du temps, d'une mémoire qui se donne au fil des monuments et des noms dans un parcours qui se conjugue au présent »<sup>126</sup>. Cette ville qui se crée en nous mentalement existe

---

<sup>124</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 49.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 44.

donc en premier lieu du fait de la permanence de ces sites qui ont traversé l'histoire et font aujourd'hui partie de son présent, seuls points fixes et nucléaires au sein d'un paysage urbain qui ne cesse lui de se dilater.

### 2.3. Réflexions urbanistiques

Le projet *Discordances/Unconformities* permet comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer d'élaborer une réelle réflexion sur la notion de construction au sens large. De l'étude physique de matériaux dans le volet *Sarcophagi* (fig. 18) aux strates des minéraux observées dans les *Time Capsules* (fig. 4) qui représentent autant d'étapes propres à la construction de ces villes, de l'élaboration métaphorique d'un territoire qui convoque des imaginaires qui le transforment et le métamorphosent en un espace mental à la construction des savoirs et de l'histoire en tant que discipline qui s'appuie sur des documents eux-mêmes construits en ce sens qu'ils sont sujets à interprétation, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'interrogent sur les constructions tant mentales que physiques : en cela, ils semblent penser la notion de « palimpseste » voire l'illustrer, la matérialiser. C'est d'ailleurs le titre de leur film qui représente selon nous une forme de conclusion à l'exposition du Prix Marcel Duchamp.

#### *L'usage des pierres d'une civilisation à une autre*

Les *Zig Zag Over Time* permettent en effet d'observer que chaque civilisation use des pierres de la précédente pour bâtir à son tour de nouveaux édifices qui s'imbriquent dans le squelette originel de la ville. Ce phénomène crée une forme de discontinuité dans l'enregistrement géologique qui conteste ainsi la possibilité d'une linéarité du temps minéral puisqu'une strate peut en fin de compte correspondre à un mixte de deux civilisations différentes liées l'une à l'autre par ce processus de sédimentation. Dès lors, on peut admettre que les deux artistes travaillent la notion de palimpseste puisque leur étude des stratifications géologiques les a conduits à décrypter cet enchevêtrement de matières.

C'est aussi cette idée qui est retranscrite visuellement au sein du film *Palimpsests* (fig. 13) puisqu'il s'agit de rendre compte, à travers un montage serré qui retrace la construction d'un site de l'étape où les fondations sont creusées jusqu'à l'image de l'immeuble achevé ; des époques semblent donc se succéder lors de ce chantier. Ainsi, à travers les différents régimes

visuels proposés dans ce court-métrage, on entrevoit les imbrications qui se jouent au sein d'un territoire urbain dont on a une fois de plus du mal à discerner s'il est bien question du même site du début à la fin ou si finalement ce ne sont pas plusieurs espaces qui seraient saisis au cours de ce film. Il s'agit également pour eux de comprendre cette logique selon laquelle une civilisation qui succède à une autre use des fondations mises en place par cette dernière pour construire une ville nouvelle.

Dans cette perspective, il nous faut comprendre que les strates mises en lumière au sein des *Time Capsules* (fig. 7) viennent d'une certaine manière éclairer le concept de sédimentation puisque d'époque en époque, les pierres s'imbriquent ou plutôt se superposent pour en venir à former un immense palimpseste urbain. On comprend ainsi leur usage de cette analogie entre territoire et palimpseste énoncée pour la première fois par l'historien de l'art André Corboz et ensuite reprise par de nombreux penseurs. Dès lors peut s'établir un lien entre ville et écriture si l'on considère qu'à la manière des copistes du Moyen Âge qui effaçaient sur leur parchemin le manuscrit des auteurs anciens pour le recouvrir d'un nouveau texte, la ville existe selon cette même logique de recouvrement. Aussi, Jean-Christophe Bailly affirme-t-il : « le caractère de palimpseste du texte urbain fait partie de sa définition »<sup>127</sup>. Le lien qui existe entre le territoire urbain et ce concept littéraire n'est pas sans nous rappeler que l'on a souvent associé la ville à un récit qui se tisse et comprend le souvenir de toutes les villes fantômes qui hantent les nouvelles stratifications.

### *L'écriture de la ville*

On peut à présent se questionner sur la manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont à leur tour contribuer à écrire cette histoire de la ville. En effet, ils collaborent en premier lieu à ces fouilles d'archéologie préventive qui sont déjà une forme de participation à la construction de la ville en train de se faire dans le sens où il s'agit d'une action réalisée en prévision d'un chantier. De la même manière, ces carottages représentent un impact sur le territoire puisqu'il s'agit de modifier les sous-sols en forant un site en une vingtaine de points distincts. On peut ainsi considérer que les deux artistes participent à une forme d'écriture de la ville qu'ils ont entamée bien en amont de l'exposition de leurs derniers travaux lesquels constituent un nouveau chapitre dans le palimpseste que leur œuvre incarne.

---

<sup>127</sup> Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'œuvre*, op. cit., p. 28.

Or, la ville peut se concevoir selon Olivier Mongin comme un véritable « tissu narratif »<sup>128</sup>. Dans cette perspective, celui-ci observe : « La ville comme narration, la ville comme narration idéale, cela implique qu'elle n'est jamais réductible à un passé, à un futur ou à un présent idéalisé, jamais assimilée à un centre ou à une périphérie, et qu'elle correspond à une rythmique temporelle et spatiale (...) »<sup>129</sup>. Or, c'est bien ce qui transparaît au sein de ces différents carottages dont use le couple d'artistes pour retracer l'histoire des sites qu'ils observent. En effet, ces couches de matières constituent autant d'histoires possibles qui s'écrivent au fil du temps.

C'est à cet égard que nous avons recouru à l'image du kaléidoscope dont la forme – un tube en verre cylindrique – et la vocation – donner à voir à partir d'un nombre fini d'éléments optiques contenus dans un espace clos, un nombre indéfini de combinaisons visuelles – nous semblent pouvoir être rapprochées des *Time Capsules* (fig. 4). Par ailleurs, l'analogie avec cet instrument qui crée des « paysages » nouveaux en réagençant ce qui existait au préalable se justifie d'autant plus que d'un point de vue symbolique, il réconcilie les notions apparemment opposées de changement et de permanence, de stabilité et de mouvement. Or, dans leurs sculptures flottantes, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige usent d'éléments naturels primordiaux qu'ils recomposent dans les éprouvettes de verre pour réconcilier à leur tour ces antithèses que nous venons de nommer.

Il s'agit enfin de comprendre que la ville semble selon Olivier Mongin ne pas avoir de réel point d'ancrage dans le temps. Ainsi, cette dernière serait sujette à un décentrement, réductible ni à son présent ni à son passé, elle renvoie à d'autres espace-temps qui la composent. Ce sont ces allers-retours constants entre passé et présent que l'on peut lire dans les *Zig Zag Over Time* (fig. 9) et qui sont mis en avant par notre duo d'artistes. La ville devient à son tour une sorte de *work in progress*, une surface mouvante en continuelle formation. Dès lors, on peut conclure sur une formule d'Olivier Mongin qui remarque : « La ville, ce tissu narratif vécu au présent, n'en finit pas d'inventer sa fondation et de jouer avec son histoire »<sup>130</sup>.

Ainsi, on peut reprendre l'hypothèse de Jean-Christophe Bailly qui dans *La Ville à l'œuvre* évoque l'idée selon laquelle la métaphore d'un « labyrinthe organique » serait plus adéquate que celle du tissu urbain pour évoquer le territoire qu'est la ville et on peut conclure sur une formule du même auteur : « L'idée de métaphore textile, et l'idée de sérialité obsédante

---

<sup>128</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 40.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 48.

qu'elle impose, doit être abandonnée. C'est plus complexe et plus vivant. On peut passer de la métaphore textile, originelle, à la métaphore biologique qui induit les circulations, les battements, l'usure, la mort »<sup>131</sup>. Cet espace qui évolue à son propre rythme et se meut de lui-même semble en lien avec la conception que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont du territoire.

### *La ville à l'œuvre*<sup>132</sup>

La notion de narration pour évoquer le paysage urbain semble impliquer l'idée d'une temporalité qui serait propre à la ville. Comme l'évoque Olivier Mongin : « La ville est toute de stratifications, de temps et d'espaces cumulés, d'ordres faits et défaits. Elle est cependant un récit »<sup>133</sup>. Ainsi, la ville semble se caractériser par un rapport complexe entre l'espace vertical sur lequel elle croît et sa fondation horizontale qui ne cesse également de s'étendre. Or, c'est bien de ce rapport complexe dont traitent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige au sein de leur exposition présentée au Centre Pompidou dans laquelle se côtoient les frises horizontales des *Zig Zag Over Time* (fig. 9) et les totems verticaux des *Time Capsules* (fig. 4). À travers ces dernières, c'est la volonté d'écrire les histoires de ces sites condensées dans leurs récipients de verre qui prime ainsi que l'impossibilité de les retranscrire parfois que le vide incarne. À ce titre, on peut une fois de plus citer *La Condition urbaine* : « La ville, dès lors qu'elle contient du temps, se nourrit aussi bien de la continuité que de la discontinuité »<sup>134</sup>, constat qui incite le philosophe à élaborer le concept de « ville palimpseste »<sup>135</sup>.

Ainsi, cet « écheveau de narrations »<sup>136</sup> dont parle Olivier Mongin semble parfaitement correspondre à l'idée qui sous-tend les travaux de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dont la principale visée est d'écrire l'histoire de la ville au travers des histoires qui la composent. On comprend mieux leur volonté d'imaginer à leur tour des « narrations possibles » qui viennent s'insérer dans ce réseau de ramifications que représente le palimpseste du paysage urbain. Il s'agit pour eux d'annihiler toute possibilité d'une ville fixe puisque les strates du passé sont analysées et réinterprétées à l'aune du présent quand le présent lui-même est représenté suite à

---

<sup>131</sup> Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001, p. 51.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 49.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 49

l'étude de ces strates. On peut enfin conclure sur les paroles d'Olivier Mongin qui affirme que la mise en forme de la ville-palimpseste « s'inscrit dans un présent qui condense toute notre histoire »<sup>137</sup>.

### 3. RÉINVENTER LE TERRITOIRE

Si l'on a eu l'occasion d'observer que la ville est un territoire qui s'écrit au présent, on comprend dès lors que les deux artistes souhaitent à leur tour s'en emparer pour la transformer autant physiquement que métaphoriquement. La ville et plus globalement le territoire qui les entoure deviennent pour eux cette matière friable et meuble qu'ils peuvent réinventer plastiquement au sein de leur projet.

#### 3.1. Changement de perspective : sonder les sous-sols pour interpréter le présent

En choisissant de décentrer notre regard vers ce qui se situe en dessous de nous, on entrevoit la volonté des artistes d'apporter un nouveau point de vue sur ce qui nous entoure. Pour autant, s'ils semblent en se penchant sur le monde souterrain nous inviter à regarder en arrière, il s'agit bien plutôt pour eux de revenir sur des faits passés que l'on n'a pas l'habitude d'observer sous cet angle pour envisager autrement le présent en tant qu'il prépare l'avenir. En effet, selon Alicia Knock, leur travail s'apparente à une « analyse patiente du passé bien sûr, mais aussi du présent dans l'attente du futur »<sup>138</sup>.

L'Anthropocène qui est un concept élaboré suite une étude géologique, invite à questionner les possibilités narratives présentes dans cette nouvelle ère. C'est aussi pour cette raison, qu'en plus de fournir des photographies et dessins qui viennent documenter leurs carottages, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont également écrire des scénarios pour les accompagner. Les histoires qu'ils inventent – autant dans les *Zig Zag Over Times* (fig. 9 à 12) que dans les *Trilogies* (fig. 21 à 23) – représentent des versions alternatives aux évènements historiques qui nous invitent à reconsidérer notre présent.

---

<sup>137</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 50.

<sup>138</sup> Alicia Knock. *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro*, op. cit., p. 15.

On peut tout d'abord observer que le concept de « discordances » significatif des failles dans les stratifications géologiques sont symboliquement associées par le duo d'artistes à des ruptures ou des ellipses propres au récit historique est l'une des raisons qui pousse Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à recourir à l'écriture pour élaborer des histoires. L'usage de la fiction représente d'abord pour eux une manière de se reconnecter au réel dans leur rapport à l'histoire libanaise. L'art a alors pour office de colmater des lacunes ainsi qu'en témoigne Khalil Joreige : « c'est-à-dire qu'on invoque une histoire quand on a une rupture dans notre histoire. On invoque une histoire fût-elle l'histoire de l'art pour pouvoir nous reconfigurer »<sup>139</sup>. Dans une visée plus large, les histoires constituent une manière de rapiécer le tissu narratif de l'histoire qui s'est rompu et de rétablir une connexion avec le monde.

Lorsqu'ils font appel au récit d'Abdallah Farah au sein du projet *Wonder Beirut*, c'est aussi pour faire face à des événements qui s'estompent à cause d'une amnésie collective programmée. Le photographe qui brûle les cartes postales des conflits en fonction des zones touchées par les combats, répercute ainsi sur la représentation de ces lieux, la violence des destructions qu'ils ont subies. Le personnage se fait alors le chroniqueur des guerres civiles qu'il retrace méticuleusement. De ce fait, il devient aussi un moyen pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de se réapproprier cette histoire beyrouthine qu'ils ont subie mais pas de la même manière que leur homologue fictif puisqu'aucun des deux n'était sur place tout au long des guerres civiles. Ainsi l'écriture qui est l'un de leurs médiums de prédilection devient un instrument pour échapper à l'histoire officielle et tracer une autre voie tout aussi pertinente et proche de la réalité à leurs yeux.

Ainsi, dans leurs *Zig Zag Over Time* (fig. 11) et leurs *Trilogies* (fig. 21), les « narrations possibles » se présentent sous la forme de petits écriteaux papier qu'ils remplissent de manière manuscrite. Leurs histoires, dans le premier cas, se mêlent aux annotations des scientifiques qui accompagnent les frises photographiques de carottages tandis que dans le second, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ne reprennent pas exactement la même composition. La série des *Trilogies*, qui comme celle des *Boxes* (fig. 2 et 3) n'était pas présentée au Prix Marcel Duchamp, était cependant exposée dans le cadre de « Voyage au centre de la Terre ». Celles-ci ne comportent désormais plus la moindre explication scientifique et les narrations qu'ils inventent

---

<sup>139</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

sont désormais les seules légendes qui subsistent pour fournir une interprétation à ces tronçons de carottages comme si le territoire de l'art avait finalement repris ses droits.

### *Beyrouth : étude de cas d'un Zig Zag Over Time*

Pour autant, si l'on étudie plus précisément ces « récits possibles » qui accompagnent les carottages, on comprend qu'il est difficile d'en cerner la vraie nature et les enjeux qu'ils recouvrent. En effet, les textes manuscrits rédigés par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, semblent extrêmement proches du réel et leur vraisemblance nous invite à les questionner dans l'optique où ils offriraient des alternatives à l'histoire officielle. On peut à ce titre étudier l'un de ces *Zig Zag Over Time* dans le détail pour en comprendre le fonctionnement. Celui sur lequel s'est porté notre choix est issu de deux *Boxes* (fig. 2 et 3) qui contiennent la matière prélevée lors de forages réalisés sur le site de la Place des Martyrs. Ceux-ci ont été reconstitués par nos artistes en *Time Capsules* et ont par la suite donné lieu à un *Zig Zag Over Time* (fig. 12).

Il est tout d'abord intéressant de noter que celui-ci présente l'histoire de Beyrouth dans un ordre chronologique décroissant en commençant par la période moderne pour remonter progressivement jusqu'à l'époque du Jurassique, il y a deux cent millions d'années. En subvertissant ainsi le principe de frise chronologique, les artistes remettent en cause le calcul du temps auquel recourent les historiens. Cette idée est encore renforcée par le mode de présentation dont ils usent parfois pour exposer ce volet du projet *Discordances/Unconformities*. En effet, le papier est plié selon les différentes époques que représentent les multiples tronçons de carottages de manière à matérialiser cette notion de zigzag pour mieux souligner que la représentation de l'histoire ne peut être rectiligne.

Cette dénégation d'un temps linéaire semble en particulier s'appliquer à l'histoire de Beyrouth qui est comme contenue au sein de cet unique carottage extrait d'un lieu emblématique de la ville. Au sein des carottages, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige souhaitent ainsi distinguer autant des matériaux issus d'immeubles des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles détruits pendant la grande reconstruction orchestrée par la société Solidere<sup>140</sup> que des éléments en fer caractéristiques de ceux qui étaient importés au Liban lorsque le pays se trouvait sous protectorat français pendant les années 1920 et 1930. De la même manière, au sein de ces

---

<sup>140</sup> Solidere est une entreprise libanaise chargée de la reconstruction du centre-ville de Beyrouth dans les années 1990 après la guerre du Liban.

strates, ils découvrent du mortier et des résidus d'artefacts en grès datant de la période romano-byzantine ainsi que des fragments de pavements de la période hellénistique.

Toutefois, si chaque strate correspond à une période plus ou moins longue, au sein de ces carottages, les époques semblent se confondre. Les temps de reconstruction entraînent des mélanges entre des fragments de différents édifices qui fusionnent sous la surface de la croûte terrestre. De la même manière, l'étude du carottage « Martyr 1A » (fig. 12), prélevé en juin 2014, mène Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à la conclusion que « la présence d'éléments hétérogènes et anachroniques »<sup>141</sup> qui s'apparentent selon eux à « une révolution » est le signe d'une confusion entre les époques ce qui équivaut à cette logique du palimpseste urbain présent aussi bien à la surface que dans les sous-sols des villes.

Ainsi, les « possible narrative »<sup>142</sup> posent question. On a du mal à admettre que ces fragments de pierres indistincts et composites à nos yeux, puissent inspirer au couple d'artistes autant d'histoires. Par ailleurs, s'ils se fondent pour les écrire sur des faits scientifiques avérés, on peut alors se demander à quel point ils réécrivent l'histoire d'autant que le titre qu'ils leur confèrent suggère une part d'imaginaire et non pas une authenticité certaine. Enfin, il nous semble que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige rédigent ces fragments de textes de la même manière qu'ils réalisent leurs sculptures flottantes c'est-à-dire en ajustant les événements pour rendre leur récit réellement cohérent. Dès lors, il paraît difficile d'évaluer la valeur scientifique de tels documents dont le statut reste pour nous ambigu.

### *Temps-palimpseste*

Si selon le philosophe Olivier Mongin, « La ville moderne inscrit toute une histoire dans la « présence » d'un espace qui condense les temps qui précèdent »<sup>143</sup>, on peut penser que les histoires inventées par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'apparentent à celles qui se tissent réellement en même temps qu'elles s'imbriquent dans les strates qui se sédimentent. Chaque strate correspond symboliquement au condensé d'histoires qu'elle contient et devient ainsi un chapitre de l'histoire de la ville dont elle est issue. De la même manière, les *Time Capsules* (fig. 4) équivalent à un récit aux multiples détours nourri de retours en arrière, d'anecdotes et de

---

<sup>141</sup> Voir Annexe I : « possible narrative » extrait du *Zig Zag Over Time, Martyrs' Square Lot 1439 Borehole n 12*, « Presence of many heterogeneous and anachronistic elements », trad. personnelle.

<sup>142</sup> « Narrations possibles » trad. personnelle.

<sup>143</sup> Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 50.

digressions qui en font toute la complexité. Les fables et les mythes liés à ces villes se mêlent aux récits officiels tels des bribes de récits qui s'enchâssent les uns dans les autres. La structure narrative loin d'être linéaire se fait trajectoire en zigzag et le roman qui s'écrit dans la pierre à partir de multiples intrigues ouvre un éventail de lectures possibles.

Ce projet semble interroger une fois de plus la manière dont l'histoire s'écrit à travers une œuvre qui donne lieu à des interprétations diverses. Entre écriture et réécriture dans leur manière d'agencer ces strates de temps qu'ils collectent, on peut penser que les deux artistes tendent à montrer au spectateur que l'histoire loin d'être une discipline figée est sujette à des interrogations et des remises en question dans sa manière d'agencer les événements. Ainsi, au sein de cette œuvre, il s'agirait pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de montrer que le récit historique n'est pas clos puisqu'à travers leurs « narrations possibles », ils invitent à penser une histoire en mouvement qu'il s'agisse des événements en cours ou bien des faits passés qu'il est toujours possible de réinterpréter et de réinventer. C'est bien ce qu'ils tentent de faire au sein des *Zig Zag Over Time* (fig. 9), un projet qui instruit leur manière d'aborder l'histoire en tant qu'artistes.

Avec ces récits évoquant un passé imaginaire, il s'agit aussi pour eux de lutter contre le déterminisme et la dimension cyclique qui semble caractériser l'histoire. Pour éclairer cette thèse, Arthur Schopenhauer use de la figure du kaléidoscope pour évoquer les changements incessants au sein desquels se produisent finalement toujours les mêmes histoires comme dans une logique de continuel recommencement. Selon lui, « L'histoire a beau prétendre nous raconter toujours du nouveau, elle est comme le kaléidoscope : chaque tour nous présente une configuration nouvelle, et cependant ce sont, à dire vrai, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux »<sup>144</sup>. Or, les *Zig Zag Over Time* peuvent représenter une manière de s'affranchir en quelque sorte du passé pour ainsi laisser place au hasard et à d'autres futurs possibles.

### 3.2. Métamorphoses

Au sein du projet *Discordances/Unconformities*, le couple d'artistes étudie les différents états de la matière, du prélèvement du forage qui prend l'aspect de la boue, de la poussière

---

<sup>144</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses Universitaires françaises, 2014, p. 210.

minérale à la formation rocheuse. Ils témoignent dans leur film *Palimpsests* (fig. 13) des métamorphoses de la matière au gré des différents éléments, eau, air, terre qui participent au même titre que l'homme à modifier le territoire.

*Palimpsests : histoire d'une ville en construction*

Dans leur court-métrage, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige filment les différentes étapes de la fouille préventive et l'enchaînement des actions des archéologues sur le chantier. Cette première partie donne lieu à de nombreux plans qui laissent entrevoir le travail minutieux de l'archéologue sur les pierres qu'il trie et classe de manière à mener à bien son étude. Ces observations détaillées et ce travail délicat qui se fait à la main ou à l'aide de petits ustensiles tels que la pelle ou le râteau contrastent avec la brutalité mise en œuvre par les machines. Tout le film ne cesse d'opposer le naturel au culturel, les *travellings* sur les pierres laissent place successivement à des images de synthèse, des observations au microscope ou aux travaux engendrés par la machine. En effet, les premières minutes du film consistent en un enchaînement de nombreux plans fixes qui illustrent l'activité des machines en mouvement aux différentes étapes du forage.

Depuis ces premières images qui présentent les trous creusés dans la terre, tout semble étonnamment mener à la construction du site. L'homme dont on ne perçoit finalement que l'impulsion qu'il donne à la machine, s'allie à elle pour créer quelque chose qui le dépasse. Ainsi, de cette brèche qui a été ouverte dans l'enceinte du site fouillé, semble finalement naître une forme comme en continuelle expansion : une construction habitable qui est révélée à nous par le biais d'un *travelling* ascensionnel. Cette barre d'immeuble encore inachevée s'apparente formellement aux carottages dont les échantillonnages chiffrés rappellent les étages numérotés de l'édifice construit strate par strate.

Dans cet esprit, le premier travail de sélection accompli par l'archéologue en tant qu'il structure le désordre pourrait s'apparenter aux commencements de la fondation de la ville, qui est chaos avant que les pierres ne soient ordonnées. La narration mise en place par les artistes suggère que l'archéologue serait celui qui initierait la première impulsion donnant naissance à la ville. Or, cette impression de vraisemblance qu'ils cherchent à donner est de l'ordre du simulacre, idée que nous développerons par la suite. Par ailleurs, le film traduit une opposition entre culture et nature si l'on considère que les pierres laissées à l'état naturel vont être

organisées pour construire le paysage urbain. La manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige présentent les différentes histoires contenues en une seule narration laisse ainsi entrevoir la démesure humaine puisque les constructions au-dessus du sol dépassent largement en taille le forage des souterrains terrestres.

### *Esthétique de la ruine*

Le film *Palimpsests* (fig. 13) montre ainsi la pierre dans tous ses états, de la poussière à l'agglomérat de matières compactes. Ces variations de sols donnent l'impression d'une ville qui s'effrite sous nos yeux, d'un sol friable finalement prêt à s'affaisser. Ces différents plans larges ou rapprochés de la matière minérale donnent lieu à ce qu'on pourrait nommer une esthétique de la ruine, rendue plus évidente encore par la netteté quasiment picturale de l'image qui souligne de façon plus aiguë encore la distinction entre cette multitude de fragments.

En effet, les pierres et les vestiges qu'ils découvrent au sein de ces forages peuvent renvoyer au temps de la ruine, qu'il s'agisse des décombres des civilisations ensevelies, de la ruine mémorielle qu'interrogent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dès lors qu'ils évoquent les failles de la mémoire ou encore de la ruine future de ces différentes métropoles. Car, si la ville ne possède pas la même temporalité que l'humain qui l'habite seulement pendant un temps donné, elle n'est pourtant pas immuable ou éternelle comme on pourrait le croire. Ainsi, toute ville paraît amenée à redevenir ruine et retrouver l'état de pierre dont elle est finalement issue, c'est-à-dire s'effriter en poussière de pierre. On peut lire le film des artistes ainsi d'autant plus que l'image qui surplombe le site qui borde la mer avant sa construction donne à voir un monde en cendres, une sorte de décharge pouvant faire écho à celle de Tripoli, dans laquelle seuls la ferraille et les barbelés subsistent. Pour le spectateur, c'est un monde d'après la guerre, un monde post-apocalyptique qui apparaît à l'écran avant la fondation de la ville.

### *Mémoire des formes*

On peut enfin s'interroger sur la mémoire de la ville qui semble également être le sujet du projet *Discordances/Unconformities* dès lors que le couple d'artistes choisit de conserver sous forme de fioles quelques échantillons et traces du passé de ces sites. De même, le film *Palimpsests* (fig. 13), semble effectivement interroger ce qui reste d'un site quand après avoir

été fouillé, il est recouvert par de nouveaux édifices. Cette histoire de la ville qui se fait et se défait questionne en effet la fragilité de toute mémoire urbaine qui semble peu à peu s'estomper au gré des continues reconstructions.

Ainsi, selon Jean-Christophe Bailly « Le passé, nous ne le voyons jamais en tant que tel, c'est là une évidence, mais selon la forme actuelle de sa présentation. L'espace urbain est celui où cette présentation du passé se réactualise sans fin. La mémoire est en acte dans la remémoration, qui est contact et affleurement »<sup>145</sup>. Si le passé de la ville se perçoit selon lui lorsqu'on la parcourt, on comprend pourquoi les artistes proposent au spectateur une déambulation à travers le labyrinthe des *Time Capsules* (fig 4.) qui s'apparente à une sorte de voyage mémoriel dans le passé des villes mises en scène. Selon le philosophe : « La ville, en son tissu vivant, n'est rien d'autre qu'un dépôt d'images, d'images souvent perdues, qui n'appartiennent qu'à la mémoire et qui stagnent, en attente (...) »<sup>146</sup> ce qui illustre avec justesse le travail des deux plasticiens sur le concept de latence. En exhumant ces forages, il s'agit en effet pour eux de ramener à la surface des images enfouies du passé urbain pour les raviver. Par ailleurs, le vocabulaire archéologique est proche de celui de la photographie et Joana Hadjithomas et Khalil Joreige sont ainsi surpris en débutant leurs recherches de retrouver les termes de latence et de rémanence auxquels eux-mêmes ont souvent recours dans le langage propre aux scientifiques qu'ils rencontrent au cours de ces fouilles. Ces notions propres tant au médium photographique qu'à la discipline archéologique, ont également trait à la mémoire ou à la perte de mémoire.

### 3.3. Impacter physiquement le territoire

Outre le fait qu'ils réécrivent l'histoire au sein de leurs récits possibles, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont également s'attacher à apposer une marque physique au sein de leurs *Time Capsules* (fig. 4 à 8).

---

<sup>145</sup> Jean-Christophe Bailly, *La ville à l'œuvre*, op. cit., p. 57.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 57.

## *Une œuvre de montage*

Les structures qui envahissent l'espace du Centre Pompidou laissent en nous l'intime sensation d'une véritable restitution des carottages prélevés. Pour autant, il est nécessaire d'étudier attentivement le processus de construction des *Time Capsules* pour comprendre qu'elles n'ont pas réellement la teneur scientifique qu'elles reflètent en apparence. Lors de mon entretien avec les artistes, Khalil Joreige s'est attaché à détailler le processus qu'ils ont mis en œuvre pour élaborer ce deuxième volet du projet *Discordances/Unconformities*. Celui-ci semble se concevoir comme un geste sculptural en tant que tel dès lors que l'on a accès à la série des *Boxes* (fig. 2 à 3) qui documentent la matière brute, signe de la transformation plastique à laquelle elle a été soumise. Retravailler cette matière s'apparente pour Khalil Joreige à une pratique proche du « montage »<sup>147</sup> d'un film. En effet, à partir de la matière minérale prélevée en plusieurs points sur un même site, il leur a fallu sélectionner parmi les fragments de diverses matières que l'on découvre dans ces différents carottages, les strates susceptibles de reconstituer l'histoire du site en question de la manière la plus linéaire possible. Chaque forage contenant des résidus de matières différents, il s'agit pour les archéologues et les géologues de déceler les fragments qu'ils vont déposer chronologiquement dans les boîtes prévues à cet effet.

Ce premier travail scientifique a été prolongé par le duo d'artistes qui a décidé de retravailler ces couches géologiques de manière à les assembler de nouveau dans des tubes cylindriques qui reprennent la forme des forages grâce auxquels ils ont été extraits du sol. Joana Hadjithomas nuance toutefois leur intervention artistique lorsqu'elle observe : « On reprend avec des archéologues, des géologues, des éléments qu'on a trouvés dans des carottages, on prend les « meilleurs » moments, on les resculpte, on ne les resculpte pas physiquement, disons qu'on les réassemble »<sup>148</sup>. Ce procédé qui donne pourtant l'impression d'un seul et même carottage parfaitement unitaire comme s'il venait tout juste d'être prélevé du sol, laisse en effet entrevoir la manière dont ils ont travaillé pour créer ces sculptures qui ne sont finalement pas si proches du naturel qu'elles affichent.

À travers cette comparaison avec le cinéma, Khalil Joreige établit un parallèle entre l'assemblage de ces différentes strates pour retracer l'histoire géologique d'un site et le montage des *rushs* d'un film pour créer une narration vraisemblable, il s'agit dans les deux cas d'une

---

<sup>147</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>148</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

question de point de vue. Cette comparaison peut impliquer selon nous une certaine proximité entre le film *Palimpsests* (fig. 13) et leur travail sculptural. En effet, au sein de ce film qui retrace le déroulement de la fouille préventive sur plusieurs sites beyrouthins jusqu'à la construction des travaux suite à des diagnostics négatifs, le montage laisse entrevoir une histoire de la ville en mouvement qui se construit strate par strate. Le court-métrage donne ainsi l'impression de micro-récits enchâssés les uns dans les autres sans toujours faire preuve d'une linéarité absolument évidente. Bien que les histoires se mélangent et que certains emboîtements soient parfois improbables – entre les gros plans de matière inerte qui font place au mouvement des machines tonitrueuses – le film parvient à recomposer une forme de narration qui apparaît lentement et subtilement aux yeux du spectateur.

### *Faussaires de l'histoire*

Le travail exercé sur les carottages par notre duo d'artistes dévoilé au sein de l'exposition « Voyage au centre de la Terre » qui d'après Joana Hadjithomas « n'était pas une exposition de l'œuvre mais du processus de l'œuvre »<sup>149</sup>, semble démontrer que le geste artistique détourne les visées scientifiques et historiques pour les dépasser. Lorsque Khalil Joreige observe : « Bien sûr on fait des amalgames, des contractions, des ellipses (...) »<sup>150</sup> pour expliciter le processus plastique qu'ils ont utilisé, il laisse planer le doute quant à leur degré d'intervention artistique sur ces fragments minéraux.

Ainsi, l'installation présentée dans « Voyage au centre de la Terre » se conçoit comme une histoire du simulacre que représente la formation du projet *Discordances/Unconformities*. En dévoilant ces rangées de nombreuses boîtes au sol, on comprend bien que c'est dans une multitude de matériaux bruts qu'ils ont dû creuser pour réaliser l'unique carotte qui en subsiste, laquelle était présentée à l'abri des regards du spectateur dans un renforcement au fond de la pièce (fig. 20). Si l'on reprend à présent la métaphore de Khalil Joreige qui assimile sa pratique cinématographique et le geste sculptural à l'œuvre dans les *Time Capsules* à un processus de montage, on admettra qu'il est possible de comparer le duo d'artistes à des faussaires qui reproduiraient en même temps qu'ils le falsifieraient le cours des événements historiques dans un souci de vraisemblance et d'efficacité. On peut illustrer cette idée par une formule de Khalil Joreige : « Quand on réalise un film, il est nécessaire de réarticuler l'ensemble par le montage,

---

<sup>149</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>150</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

en supprimant certaines parties des plans filmés, en rajoutant un effet »<sup>151</sup> qui une fois de plus évoque l'aspect artificiel et savamment orchestré que représente une œuvre de montage.

Dès lors, on peut se questionner sur le statut de ces carottages ainsi que sur la manière dont on peut se positionner par rapport au traitement de l'histoire que proposent les artistes. En effet, le projet *Discordances/Unconformities* se situe à la croisée de la restitution de fragments de l'histoire dans la perspective d'établir des faits dans un ordre chronologique et de la création poétique à partir de ces matériaux qui met à mal la linéarité temporelle.

D'une autre manière, se pose également la question du simulacre puisque l'on est en droit de se demander quelle est la nature réelle des artefacts qu'ils nous donnent à voir. Dans cette même logique, on peut évoquer les photographies qu'ils réalisent à partir des carottages qu'ils extraient de la décharge de Tripoli (fig. 15). Les résidus de matière qu'ils collectent sont ainsi placés par leurs soins dans les mêmes boîtes qui accueillent la matière minérale dans les *Boxes* (fig. 2 et 3). On peut dès lors émettre l'hypothèse selon laquelle ces carottages artificiels pourraient donner lieu à l'avenir à de nouvelles *Time Capsules* (fig. 5).

### *Reconstruire le territoire*

Au sein de cette œuvre, il s'agit donc pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de réécrire directement l'histoire du territoire à même la pierre en falsifiant d'une certaine manière les traces du passé pour en faire des artefacts au statut ambigu. Il paraît en effet évident qu'ils participent à une interprétation tout à fait subjective de ces strates qui sont les archives de ces sites en tentant de les faire correspondre à une histoire cohérente du territoire réduite à un carottage de moins de deux mètres. On sait en effet qu'un forage pour acquérir une certaine consistance doit s'enfoncer à plusieurs mètres de la surface terrestre. De la même manière, le fait que les carottages de chaque site correspondent à une portion de même taille pose question d'un point de vue scientifique puisque l'on a en effet l'impression que les artistes imposent à la matière cette forme prédéfinie comme pour la faire correspondre au moule où ils ont choisi de l'enfermer. En effet, les tubes de verre des *Time Capsules* (fig. 4) représentent une forme d'entrave à l'ordre naturel. Aussi, les deux artistes imposent-ils une forme à la nature en allant jusqu'à la contraindre sans que l'on perçoive pour autant l'artifice qui est à l'œuvre.

---

<sup>151</sup> Khalil Joreige, « L'image entre en crise » dans Okwui Enwezor (dir.), *Two Suns in a Sunset / Se souvenir de la lumière*, op. cit., p. 354.

Dès lors, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle chaque carottage relève d'une construction subjective et sans doute esthétique de la part de ces artistes et on peut admettre l'idée selon laquelle plus que d'assembler des fragments, ils participent tous deux à une réelle reconstruction du territoire. Aussi, plus que de créer des archives, ces deux artistes inventent-ils au sein des *Time Capsules* une manière nouvelle de travailler l'histoire. En laissant leur empreinte dans le passé de ces sites à travers leurs carottages flottants, leur action relève ainsi de la poésie au sens étymologique du terme puisqu'il s'agit avant tout pour eux de créer. En effet, au sein de ces éprouvettes, les vestiges du passé sont travaillés poétiquement et esthétiquement.

### CHAPITRE III : NOUVEAUX SYSTÈMES DE REPRÉSENTATION POUR UNE AUTRE POÉTIQUE DE L'ESPACE

Au gré de leurs travaux, Joana Hadithomas et Khalil Joreige sont toujours à la recherche de nouveaux systèmes plastiques pour appréhender le monde qui les entoure. Ainsi, leurs projets représentent autant d'outils qu'ils élaborent pour décoder, analyser et questionner le territoire contemporain. Ces formes nouvelles imaginées par le couple d'artistes se conçoivent avant tout comme une réponse aux systèmes de représentation établis pour dessiner le monde, qu'il s'agisse de l'histoire officielle à laquelle ils proposent de nombreuses alternatives – de la fiction à la réécriture – ou des cartes politiques auxquelles ils opposent des cartographies poétiques. Le Prix Marcel Duchamp s'inscrit dans le prolongement de leurs premiers travaux et en constitue sans doute l'une des formes les plus abouties.

#### 1. MULTIPLIER LES APPROCHES POUR APPRÉHENDER LE RÉEL

Dans cette quête de nouveaux systèmes de représentation, notre duo d'artistes s'attache à multiplier les points de vue dans le but de s'approprier le réel de manière exhaustive. On peut envisager ainsi leur capacité à cheminer d'un médium à un autre tout au long de leur parcours de façon à ne jamais concevoir le monde selon un seul et unique prisme. C'est ce qui se joue également au sein du projet *Discordances/Unconformities* ainsi que le souligne Clément Dirié à propos de l'exposition du Prix Marcel Duchamp : « Fidèles à leur démarche pluridisciplinaire, ce projet réunit des formes complémentaires : sculpture, vidéo, dessin, photographie, qui sont propices à la confrontation des points de vue »<sup>152</sup>.

##### 1.1. Rendre visible l'invisible

On note dans les travaux de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige une visée constante de dévoilement qui leur est propre. Cette pratique chère à leurs yeux peut prendre différentes formes selon les recherches qu'ils mènent. De l'image latente qu'il s'agit de révéler dans *Lasting images* aux histoires tenues secrètes qu'ils exhument, on retrouve cette même logique qui guide leurs projets et les enjoint à créer les formes plastiques les plus à même de rendre

---

<sup>152</sup> Clément Dirié, « Nouvelles (discontinues) des sous-sols », dans Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 28.

visible l'invisible. Pour autant il nous faudra nous demander si ces formes qu'ils empruntent atteignent cet invisible qui peut-être relève davantage dans leur œuvre d'une *cosa mentale* que d'une réalité matérielle.

Dans le cas du projet *Discordances/Unconformities*, ils décident comme on a déjà eu l'occasion de le remarquer, de mettre en lumière des éléments auxquels on ne prête d'ordinaire pas attention. Mais cette obsession du dévoilement ne se limite pas ici à excaver des fragments de sols ; elle se prolonge dans l'interprétation scientifique qui en est faite puisque c'est bien à travers cette double pratique que les carottages vont livrer leurs mystères. Aussi, selon Clément Dirié, « ces messagers du sous-sol »<sup>153</sup> se présentent-ils comme des « images enfouies, ici détournées et rendues disponibles à l'interprétation »<sup>154</sup>.

### *Une approche a priori scientifique*

C'est tout d'abord la dimension *a priori* scientifique de cette œuvre qui s'impose si l'on s'intéresse à la forme que prenait l'exposition présentée au Prix Marcel Duchamp 2017. Dans un premier temps, il s'agit d'observer que ce supposé lien aux sciences passe d'abord par un rapport singulier au document. En effet, c'est dans le rapport entretenu entre les *Time Capsules* (fig. 4) et les planches documentaires qui les accompagnent – *Zig Zag Over Time* (fig. 9) – qu'émergent les premières interrogations du spectateur quant à la nature de cette œuvre. Ainsi, les sculptures verticales qui trônent dans l'espace peuvent à première vue être considérées plutôt comme des échantillons de matière contenus dans leurs éprouvettes et prêts pour l'observation et l'analyse que comme des artefacts. C'est de cette confusion voulue entre l'œuvre et le document, de cet entremêlement des dimensions didactique et esthétique dans leurs travaux que naît notre envie de nous référer une fois de plus au Land Art et à Robert Smithson qui accompagne toujours ses projets de documents précis sous forme de cartes, de coupes et d'archives photographiques.

On peut à ce titre prendre l'exemple plus précis du *Non-site: Line of Wreckage* (*Bayonne, New Jersey*) réalisé en 1968 qui est à l'image de nombre de ses travaux (fig. 45 à 47). Dans ce cas précis, en plus de conserver les pierres qu'il a prélevées sur le site dans un récipient strié de fentes (fig. 45) qui ne sont pas sans rappeler les boîtes spécifiques des

---

<sup>153</sup> Clément Dirié, « Nouvelles (discontinues) des sous-sols » dans Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 29.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 29.

archéologues, Robert Smithson reprend cette même logique formelle des bandes horizontales (fig. 46) dans le but de combler les manques visuels du spectateur pour envisager le site qui se réfère au non-site auquel il est confronté dans l'espace du musée. Par ailleurs, l'artiste produit un véritable relevé topographique des différents endroits où il a extrait les pierres. Ces panneaux verticaux qui sont formellement assez proches des *Zig Zag Over Time* s'apparentent à une démarche quasi documentaire qui répertorie les variations géologiques sur un site bien précis (fig. 47). On retrouve dans cette logique du document qui dépasse l'archive, où la photographie « manifeste un rapport de contiguïté physique entre le signe et son référent »<sup>155</sup> le rapprochement qui existe entre la pierre et le territoire dont elle est issue dans *Discordances/Unconformities*.

Comme pour Smithson, il s'agit de concevoir le document comme une pratique scénographique à part entière dans le travail de Joana Hadjthomas et Khalil Joreige. C'était déjà le cas dans leur projet *I must first apologise*, lorsqu'ils reprenaient dans la *Chambre des Trophées* (fig. 59) la scénographie conçue par Lina Bo Bari pour le Musée de Sao Paulo retranscrite par André Malraux dans son livre *Le Musée imaginaire*. En s'inspirant de cette mise en scène, ils présentaient un grand nombre de documents textuels et visuels pour dévoiler les échanges entre scammers et scambaiters. Ils ont recours à cette même démarche dans le projet *Discordances/Unconformities* au sein duquel le document se fait œuvre.

En effet, les *Zig Zag Over Time* représentent des clés de lectures des *Time Capsules* sans lesquelles il serait impossible pour le spectateur d'interpréter ces carottages. Une fois de plus, ces bandes de papier verticales rappellent par leur aspect didactique la présentation scénographique des musées d'histoire naturelle dont la visée est d'instruire tout en séduisant le regard. Ainsi, dans cette exposition présentée au Centre Pompidou, tout l'intérêt réside dans cette tension entre les pôles scientifiques et artistiques qui tient à la forme que prend cette installation ce qui peut à première vue déconcerter le spectateur. Pour autant, la dimension formellement scientifique de cette œuvre semble sujette à caution dès lors qu'on perçoit que l'analyse scientifique est essentiellement un préalable à la création poétique.

---

<sup>155</sup> Gilles Tiberghien, *Land art*, Paris, Dominique Carré, 2012.

Si les stratifications géologiques sont effectivement étudiées et analysées au sein de cette œuvre afin de comprendre le passé des villes dont elles ont été extraites, ce n'est que l'une des raisons qui pousse le duo d'artistes à faire du minéral la matière première de leur œuvre. Aussi, les pierres ne sont-elles pas au sein de cette installation présentées uniquement pour les vertus scientifiques qu'elles revêtent ; exposées sans artifice et sans quasiment la moindre déformation artistique, les pierres au sein des *Time Capsules* (fig. 5 à 8) nous attirent d'emblée par leur dimension immédiatement esthétique. Ainsi, les totems flottant tendent à leur accorder une dimension magique et mystérieuse comme si ces pierres disposaient d'une vie autonome qui faisait d'elles des « êtres vivants », une espèce à part entière, hybride, sans commune mesure avec celle humaine, digne d'être observée comme un spécimen rare. C'est en tous les cas ce que nous suggère la lecture de Roger Caillois qui ne cesse dans ses écrits de conférer aux minéraux un : « mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère »<sup>156</sup>. Celui-ci semble ainsi valider cette sensibilité de la matière sur laquelle dans un entretien consacré aux pierres dissertaient en leur temps le savant d'Alembert et le philosophe Diderot. Pour celui-ci, l'univers est constitué d'une matière en mouvement, sensible et plurielle, de qui seule dépend la création du monde. Ainsi, s'appuyant sur la science pour rejeter l'existence d'un principe spirituel, Diderot invente une forme de matérialisme enchanté qui lui permet de mieux rêver la réalité. Il nous semble que dans leur rapport à la matière Joana Hadjithomas et Khalil Joreige s'inscrivent dans cette doctrine soutenue par le philosophe des Lumières.

De fait, les essais de Roger Caillois proposent de contredire une conception du minéral comme une matière inerte qui n'appartiendrait pas au règne du vivant ; au contraire, il fait de la pierre une espèce autre qu'humaine mais douée pareillement d'existence. C'est d'ailleurs ce qu'observe Massimiliano Giono dans sa préface de l'ouvrage *La Lecture des pierres*. Selon lui, dans ce texte, Roger Caillois « essaie d'échapper au piège de l'Anthropomorphisme et de la description de la nature comme reflet de l'humanité »<sup>157</sup>. En établissant cette distinction, il redonne à la pierre une dimension nouvelle et invite à « repenser entièrement le concept de nature afin de le libérer du carcan du darwinisme »<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> Roger Caillois dans Noëlle Chabert, Jessica Castex, *Être pierre*, op. cit., p. 133.

<sup>157</sup> Massimiliano Giono, « Préface » dans Roger Caillois, *La Lecture des pierres*, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle/Xavier Barral, 2014, p. 23.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 23.

Dès lors, il invente le concept de sciences diagonales qui selon Massimiliano Giono consiste en une « forme d'interdisciplinarité du savoir dans laquelle les relations invisibles, souterraines, se devaient d'être exhumées afin de permettre l'éclosion d'une image nouvelle et plus complexe de l'univers »<sup>159</sup>. Or, il paraît intéressant d'aborder l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige selon ce prisme, dans le sens où ils cherchent sans cesse à croiser les savoirs et à mêler au sein de leur œuvre dimensions scientifiques et poétiques dans le but de tisser des liens entre le réel et l'imperceptible.

En tant qu'elles sont antérieures à l'homme et qu'elles lui succéderont, les pierres ont une mission de gardiennes du temps assez mystérieuse ; elles cohabitent avec l'homme mais sans vivre à son rythme et comme indépendamment de lui ; elles sont à la fois mouvantes et inertes, et s'avèrent les interlocutrices privilégiées du monde de l'invisible.

#### *Tisser des liens entre le réel et l'imperceptible*

On peut en effet concevoir l'ébauche de cette science subversive pensée par Roger Caillois comme une clé de lecture du projet *Discordances/Unconformities* dès lors que les artistes cherchent à faire le lien entre un univers intangible et le monde des sciences. En effet, le penseur, dans sa *Lettre d'adieu aux surréalistes* établit une suture entre les deux domaines que sont « investigation et poésie ». En créant un lien inattendu entre des univers *a priori* inconciliables, il établit des passerelles entre la spéculation scientifique et la création poétique.

Ainsi, on peut observer que dans leur travail, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige cherchent en premier lieu à rendre visible l'invisible en tentant de matérialiser un phénomène aussi intangible que l'Anthropocène ou encore en s'essayant à rendre perceptible ce qu'ils appellent les « discordances », ces failles qui ne se présentent pas autrement que comme du vide. Ainsi, si l'on reprend la formule de Louis Pauwels et Jacques Bergier dans leur ouvrage *Le Matin des magiciens* qui, dans les années 1960, ont proposé en mélangeant les discours scientifique, philosophique, religieux et ésotérique, une interprétation des connaissances issues de la recherche moderne sous l'angle du réalisme fantastique : « La science moderne nous apprend qu'il y a derrière du visible simple de l'invisible compliqué »<sup>160</sup>, nous pouvons penser l'œuvre des deux plasticiens dans cette perspective. En effet, les phénomènes dont ils souhaitent

---

<sup>159</sup> Massimiliano Giono, « Préface » dans Roger Caillois, *La Lecture des pierres*, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle/Xavier Barral, 2014, p. 23.

<sup>160</sup> Louis Pauwels, Jacques Bergier, *Le matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1972, p. 25.

rendre compte par le biais de moyens scientifiques n'ont rien de tangible et la façon dont ils les approchent suppose qu'ils cherchent à créer des passerelles entre monde réel et univers parallèles sans aucune dérive ésotérique toutefois.

Dans cette perspective, on peut reprendre une formule tirée du catalogue de l'exposition « Un autre monde » pour appuyer ces réflexions : « Plus les sciences progressent plus on prend conscience que la réalité est tout bonnement fantastique, plus on prend conscience de tout ce qu'on ignore. Malgré les découvertes incessantes qui s'enchaînent à un rythme toujours plus effréné dans tous les domaines, la complexité du réel et le mystère de sa nature exacte s'épaississent et nous échappent toujours plus loin, au-delà des frontières du connu, et sans doute même de l'intelligible »<sup>161</sup>. Ainsi, les nouvelles pratiques artistiques tendent à aller dans ce sens pour montrer qu'il reste des zones d'ombre dans notre perception du réel et sans doute plus de place pour l'invisible que l'on pourrait le croire. C'est dans cet esprit que les pierres de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige malgré leur apparente matérialité, nous conduisent pourtant vers des sphères immatérielles.

## 1.2. Création d'outils propres d'observation pour décoder le monde

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige inventent ainsi au sein de leurs projets des formes d'outils topographiques pour décoder le monde matériel et immatériel. Ces médiums peuvent prendre des formes diverses, du documentaire à la fiction, ou bien se glisser entre l'un et l'autre puisqu'il n'existe pas selon eux d'approches prédéfinies pour appréhender le monde qui nous entoure mais bien plutôt une multitude de possibilités pour réinventer notre rapport à lui.

Il en va ainsi de leur recours à la topographie, une science permettant de mener des travaux à l'échelle d'une ville ou d'un pays en utilisant des outils identiques afin d'appréhender selon les mêmes systèmes de mesure l'ensemble du territoire. Dans une perspective linguistique, la topographie sert également à décrire l'espace d'un lieu. Or, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige en s'essayant à cerner le territoire dans sa globalité font l'usage de la topographie. Si cette discipline propose différents types de descriptions en fonction de l'objet à étudier, on comprend mieux la nécessité de la part des deux artistes de mobiliser un grand

---

<sup>161</sup> Jean-François Sanz, *Un autre monde//dans notre monde. Évocation contemporaine du réalisme fantastique*, cat. expo., Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur (23 mars – 2 juin 2019), Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 5.

nombre d'outils différents pour envisager le territoire et les *Zig Zag Over Time* (fig. 9), entre autres, s'apparentent à ces formes de relevés variés dont ils usent.

### *Régimes plastiques interchangeables*

Au sein de tous leurs projets, le couple d'artistes use de différents modes plastiques qui se présentent comme un moyen pour eux d'envisager un même phénomène sous différents angles. C'est ce qui était déjà à l'œuvre dans le troisième volet du projet *Wonder Beirut*, intitulé *Images Latentes* (fig. 54). En effet, le photographe Abdallah Farah fait le choix de ne plus développer les pellicules des photographies qu'il prend pourtant chaque jour pour répondre à la violence des combats qui se déroulent à Beyrouth pendant les guerres civiles. Pour autant, il commence à documenter toutes ses pellicules en tenant un journal qui décrit chacune des vues prises pour en conserver une trace textuelle à défaut d'une trace visuelle. Dès lors, le médium scripturaire semble prendre le pas sur la photographie et se fait le relais capable de restituer d'une autre manière la réalité à laquelle le personnage fait face. Ainsi, s'instaure un jeu d'équilibre entre ces deux régimes plastiques, un procédé récurrent au sein de l'œuvre de plasticiens qui ont fait des études de lettres.

Ces allers et venues entre les médiums sont également présents au sein du projet *Discordances/Unconformities* dans le volet *Zig Zag Over Time* (fig.10). Joana Hadjithomas et Khalil Joreige cherchent à établir ce qui peut s'apparenter à des planches encyclopédiques rappelant des ouvrages de minéralogie. Ces longs panneaux horizontaux offrent ainsi au spectateur une vision globale des carottages présentés dans l'exposition et ce volet représente ainsi un « aller et retour plastique entre langage et pierres »<sup>162</sup> comme l'évoque Alicia Knock.

De la même manière, la plupart des portions de ces carottages sont agrémentées de dessins plus ou moins achevés qui leur confèrent une fois de plus une forme nouvelle. Chaque portion dessinée correspond à un tronçon de carottage et ainsi à une époque particulière. Pour matérialiser ces changements abrupts dans l'histoire géologique, les artistes ont fait appel à différents dessinateurs qui ont pu choisir la portion d'histoire qu'ils souhaitaient représenter. Chacun a dessiné selon sa propre technique et sa propre sensibilité ce qui confère à cette frise un aspect chaotique et décousu qui diffère de l'apparente unité de sa version photographique.

---

<sup>162</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 15.

Dès lors, cette nouvelle représentation du temps est à même d'en montrer les disjonctions et les failles tout comme c'est le cas dans les carottages. Du plus réaliste au plus inachevé, ces dessins laissent apprécier tous les mystères contenus dans les pierres ainsi que leur caractère fragmentaire (fig. 11).

La multiplication des médiums plastiques est également rendue visible dans les changements abrupts de points de vue et de plans que les artistes ne cessent d'alterner dans leur film. Dans leur souci de représenter de toutes les manières possibles les variations de textures propres à la matière minérale, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige font se succéder des prises de vue extrêmement léchées, des images de synthèse – outils d'analyses pour les scientifiques qui étudient les sols – et des plans fixes sur l'écran d'ordinateur d'images pixélisées : cette multiplicité des procédés rend compte une fois de plus de leur volonté d'exhaustivité.

Pour en revenir aux *Zig Zag Over Time*, en plus des dessins, les frises sont accompagnées d'annotations textuelles qui sont les explications sans lesquelles les carottages resteraient illisibles. Ainsi, ces trois régimes plastiques représentent autant de clés de lectures possibles pour déchiffrer cette œuvre complexe et à première vue inaccessible. À ceux-ci se greffent pourtant un dernier document papier qui ne s'intègre pas directement dans les planches mais vient plutôt les accompagner. Ces petits écriteaux, sur lesquels est annotée la formule « possible narrative » délivrent à leur tour une version fictionnelle de ces mêmes carottages, comme une manière pour les artistes de finalement mettre en doute la dimension scientifique que l'on aurait pu attribuer à leur travail. Ils font ainsi vaciller nos certitudes peut-être dans l'espoir d'éveiller notre sens critique ou du moins de nous faire admettre qu'une vérité absolue n'existe pas mais qu'il existe des vérités.

Enfin, on peut évoquer les *Trilogies* (fig. 21 à 23), un volet à part du projet *Discordances/Unconformities* qui se présente comme une mutation des *Zig Zag Over Time*, dans le sens où il s'agit de petits cadres comprenant chacun un fragment de carottage sous sa forme photographique, dessinée et textuelle. Chacun d'entre eux, présenté selon cet ordre strict, donne l'impression que chaque régime plastique se présente l'un après l'autre à un degré en deçà de la réalité jusqu'à ces « narrations possibles » qui sont finalement des versions alternatives à une histoire scientifiquement prouvée.

Cette imbrication des médiums, des échelles et des points de vue correspond une fois de plus à ce que l'on a déjà qualifié d'arborescence : Joana Hadjithomas et Khalil Joreige créent un dense réseau de racines qui apportent différents niveaux de sens à leur œuvre. C'est sans

doute également l'une des raisons qui pousse les deux artistes à multiplier les disciplines puisque les recherches menées par les géologues, les archéologues et les historiens ne portent pas sur les mêmes échelles ou les mêmes temporalités.

### *Travail sur les échelles*

On a déjà eu l'occasion d'observer que le couple d'artistes initie une réflexion sur les différents points de vue et la manière de saisir le territoire dans sa globalité. Ainsi, ils élaborent un travail sur les échelles qui consiste à poser un autre regard sur le monde. Comme le remarquait Joana Hadjithomas lors de notre entretien : « Il y avait ce désir personnel de voir ce qu'il y a en dessous de nos pieds en fait, de descendre au plus profond après être allés plus vers les étoiles, l'espace »<sup>163</sup>. La plasticienne faisait ici référence à leur projet intitulé *The Lebanese Rocket Society* qui consistait en une enquête sur la conquête spatiale libanaise. Dans une perspective autre, l'un de leurs derniers travaux, présenté pour la première fois à l'exposition « Se Souvenir de la Lumière » en 2016, *I Stared at Beauty So Much*, consiste cette fois-ci en une exploration des fonds marins. Dès lors, leur idée de sonder les souterrains semble correspondre à cette logique qui leur est chère impliquant de décentrer le regard vers ce qui nous est d'ordinaire inaccessible.

En effet, ce projet qui part de minuscules parcelles de minéraux appartenant aux sous-sols n'est pourtant pas sans évoquer la ville et le monde et ce passage d'une échelle à une autre est en particulier retranscrit dans leur film *Palimpsests* (fig. 13). Ainsi, dans celui-ci, on a accès aux études des pierres au microscope comme à des vues panoramiques qui donnent une vision en surplomb de la ville. Dès lors, on comprend que l'un des sujets de ce court-métrage est traiter plastiquement des échelles ainsi que le souligne Clément Dirié qui parle de ce film comme d'un « ballet vertical et horizontal, interrogeant les formes de représentation et la question de l'échelle. Elle exprime ces actions tendues entre mécanique et géologique, entre les restes enfouis et l'image qui surgit, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand mais évoque également ruptures, catastrophes et régénérations, du passé à notre présent trouble »<sup>164</sup>.

Dans ce film, on note également une forme de transposition des régimes plastiques. En usant autant du drone que du microscope à balayage, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont

---

<sup>163</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>164</sup> Clément Dirié, « Nouvelles (discontinues) des sous-sols », dans Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 29.

des sous-sols au ciel pour toujours connecter chaque fragment à une entité plus globale selon cette même logique d'établir un lien entre microcosme et macrocosme. Ainsi, leur film *Palimpsests*, à travers ces allers et retours entre les images en gros plan de la pierre et les panoramas en plongée sur la ville qui se répondent continuellement créent par leur savant montage une forme d'analogie qui invite à penser que toute ville est édifiée à partir des pierres et que le minéral observé sur ces sites correspond à un fragment de la ville. Cet égard, l'on peut se référer à la manière dont Khalil Joreige définit le procédé de coupe comme il l'a évoqué auprès d'Owui Enwezor pour parler de leur travail, il renvoie d'après lui à « l'idée d'un continuum – dans lequel on couperait, dont on prélèverait un fragment »<sup>165</sup>. Il ajoute que dans leurs films, la coupe « peut en même temps faire référence à la continuité tout en la concentrant, incarner des réalités et simultanément exprimer d'autres potentialités »<sup>166</sup>. On comprend ainsi qu'au sein de leur pratique cinématographique, les deux artistes procèdent à des coupes de manière à prélever des fragments. De même, le fragment dans leur pratique artistique fait toujours référence à d'autres éléments et à quelque chose de plus global et simultanément la coupe relève du traitement du temps.

### *Un art dynamique qui crée ses propres formes et les multiplie*

Leur volonté d'exhaustivité se conçoit dans la construction même de leur projet *Discordances/Unconformities* qui s'est façonné strate par strate au fil de leurs recherches. En effet, on comprend que leur œuvre n'a pas de forme préétablie mais s'élabore et se métamorphose au sein d'un long processus de tâtonnements ainsi qu'ils l'évoquent dans notre entretien : « Chercheur dans le sens où l'on ne sait pas exactement où l'on va donc on est vraiment dans l'idée de la recherche »<sup>167</sup>. Se mettre en quête sans idée préconçue, se rendre disponibles à l'aventure de l'art les dégage de tout carcan en leur laissant une réelle liberté plastique quant à l'œuvre qu'ils vont produire comme le remarque Khalil Joreige : « (...) quand on cherche, on ne sait pas si ça va être une vidéo, une sculpture ou un film. On ne sait pas quelle forme ça va prendre »<sup>168</sup>. Leur travail se conçoit bien plutôt comme une œuvre latente qu'il

---

<sup>165</sup> Khalil Joreige, « Owui Enwezor en conversation avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige » dans Okwui Enwezor (dir.), *Two Suns in a Sunset / Se souvenir de la lumière*, op. cit., p. 354.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>167</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>168</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

s'agirait de laisser advenir que comme une forme artistique pensée et élaborée selon un plan clairement défini. Il s'agit donc d'une écriture à processus et non d'une écriture à programme.

Cette capacité à s'extraire de toute méthode au profit de ce que l'on pourrait appeler une enquête plastique débute avec la série photographique des *Boxes* (fig. 2). De cette première strate émerge le travail sculptural des *Time Capsules* (fig. 4) et leur pendant, les *Zig Zag Over Time* (fig. 9), les planches visuelles et textuelles qui les accompagnent. Enfin, le court-métrage *Palimpsests* vient s'ajouter à ce corpus d'œuvres qui semblent croiser et confondre tous les médiums. Ce répertoire de formes qui émane de leurs réflexions sur les forages est caractéristique de leur œuvre en général. En effet, celle-ci peut se concevoir comme un immense *work in progress* jamais réellement achevé et auquel de nouvelles pièces peuvent toujours se greffer comme en prise directe avec le temps.

C'est d'ailleurs le cas dans le projet *Discordances/Unconformities* qui deux ans après sa création s'est vu prolongé au cours de l'année par deux nouveaux volets qui ouvrent d'autres réflexions et viennent enrichir leur propos. Le statut de chercheur semble donc approprié dès lors que l'on évoque leurs travaux, d'autant que leur méthode de travail se répercute directement sur leur œuvre et la façonne, cette démarche se concevant à la fois comme le moyen – l'outil – pour mener à bien leurs recherches et comme une fin en soi.

### 1.3. Entre art et sciences

Sur la scène contemporaine actuelle, les frontières entre les disciplines sont de plus en plus ténues et l'heure semble être à la transdisciplinarité. Les sciences humaines et les sciences naturelles et technologiques infusent l'œuvre des plasticiens tant dans la forme que dans le contenu. À la croisée des mondes, l'art emprunte une voie nouvelle dans ces imbrications des savoirs qui représentent de nouvelles manières de créer.

#### *L'art du simulacre*

En effet, de plus en plus d'artistes s'attachent à travailler directement sur le monde vivant, sur l'organique en s'appuyant sur des procédés chimiques, mathématiques ou technologiques pour créer leur œuvre. Pour autant, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ne participent pas directement à ces nouvelles tendances qui allient art et sciences. Si leur projet

prend une forme qui peut s'apparenter à des réflexions scientifiques, ils ne se servent pas des sciences comme médiums à part entière et c'est là toute la complexité de cette œuvre qui lui confère ce statut si difficilement cernable.

Dans *Discordances/Unconformities*, le recours à la science est plus de l'ordre du factice et de la mise en scène ; il se situe en majeure partie dans la manière dont leur œuvre est mise en forme. Toutefois, il y a bel et bien dans ce projet une prouesse technique d'envergure qui résulte de leurs recherches menées auprès d'ingénieurs dans un laboratoire situé à Madrid. Cette collaboration les conduit à créer une nouvelle texture faite à partir de résine transparente qui permet de faire tenir sans assise les fragments de forages dans les *Time Capsules* (fig. 6) sans les détériorer ni les altérer et c'est peut-être en cela qu'ils s'approchent au plus près de l'expérimentation scientifique ou du moins qu'on peut les considérer comme des alchimistes.

### *Une œuvre-laboratoire*

Pour autant, si cette œuvre n'est pas directement liée au monde des sciences, il s'agit de comprendre qu'elle constitue tout de même un véritable laboratoire de recherches à plusieurs échelles. En effet, pour mener à bien leur projet, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige vont faire appel à de nombreux corps de métier pour réunir des compétences multiples. En favorisant les rencontres entre archéologues, géologues, ingénieurs et dessinateurs, ils vont créer des formes inédites et penser un projet à plusieurs voies.

Qu'il s'agisse de leur pratique artistique ou cinématographique, leur œuvre a trait à l'expérimental dès ses origines. En effet, si l'on prend l'exemple de leur premier long-métrage réalisé en 1999, *Autour de la maison rose*, ils considéraient déjà comme une nécessité de pactiser avec le réel pour faire advenir des rencontres et laisser au hasard un rôle de premier ordre dans la construction de leur synopsis. Ainsi, en installant leur décor au cœur d'un centre-ville en pleine reconstruction, dans le quartier juif de Beyrouth, ils souhaitaient établir un dialogue avec le monde réel et accorder au hasard d'éventuelles interventions. Leur scénario n'avait alors rien de figé, puisque d'un jour à l'autre, un pan de mur qui se trouvait dans l'une des scènes pouvait être détruit les contraignant donc à réécrire le texte dans le souci d'un meilleur raccord. Cet exemple est à l'image de leur œuvre qui s'apparente davantage à un laboratoire du réel qu'à un laboratoire scientifique en tant que tel ; l'« expérience » pour eux est donc plutôt de l'ordre de la rencontre et du hasard que d'une expérimentation scientifique

rigoureuse. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont beau s'entourer de scientifiques, ils accordent toujours à l'art la primauté sur la science.

### *Les métamorphoses d'Hicham Berrada*

Dans cette perspective d'une œuvre-laboratoire, il nous paraissait intéressant d'évoquer le travail d'Hicham Berrada, né en 1986, dont l'œuvre entretient des rapports étroits avec la chimie. De formation à la fois artistique et scientifique, le jeune artiste crée une forme plastique expérimentale à la lisière du protocole et de la performance. Son travail vise le plus souvent à mettre en contact des éléments qui produisent entre eux une réaction mi-programmée mi-chaotique qu'il met en scène au sein de divers aquariums qu'il filme en gros plans comme des courts-métrages au sein desquels ces agents chimiques deviennent les principaux protagonistes. De ses expériences naissent des paysages fantasmagoriques proches des milieux aquatiques, des organismes microscopiques ou des cellules vivantes. Son travail a ainsi le pouvoir de créer une image du vivant, comme des corps biologiques qui évolueraient sous nos yeux sans que l'on perçoive l'artificialité de cette « nature » en mouvement. Le monde qu'il imagine laisse entrevoir un territoire dans lequel la notion d'échelle n'a plus lieu d'être, où les faux-semblants prennent le dessus, où la poésie devient finalement la seule clé de lecture envisageable.

Dans l'œuvre que l'on a choisi d'analyser au sein de cette étude, *Masse et Martyrs* (fig. 32 et 33) ce sont cette fois des sculptures de bronze qui se trouvent enfermées au sein des aquariums. Ces structures artificielles ont elles-mêmes été générées par un travail en atelier et coulées selon la technique traditionnelle de la cire perdue. À cette technique ancestrale s'oppose celle utilisée par le plasticien qui orchestre le vieillissement de ces deux blocs de bronze en les plongeant dans des bacs où l'eau est légèrement chargée par un faible courant électrique. La corrosion des métaux recherchée par l'artiste donne cours à un véritable paysage qui défile sous nos yeux, comme une sorte de narration qui reflète le passage de temps. Les nuages de fumée qui se créent au contact du travail de la matière participent de cet environnement mouvant qui se crée et s'estompe sous nos yeux (fig. 33). L'étrange décomposition de la matière métallique entraîne la création de minuscules particules, résidus d'oxyde de bronze qui se déposent lentement au sol. Le plus étonnant reste la lenteur avec laquelle le spectateur assiste à un phénomène qui est pourtant rendu ici visible dans sa version accélérée. Ces concrétions qui font ainsi écho à celles de Vivien Roubaud et de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige nous invitent à penser une autre conception du temps une fois de plus distendu. En participant à cette

accélération de la destruction, Hicham Berrada donne à voir un paysage au sein duquel l'humain n'a plus sa place ; une sorte de vision programmatique de ce que pourrait être l'avenir terrestre.

Son laboratoire présenté à l'Abbaye de Maubuisson lors de l'exposition « 74 803 jours » laisse entrevoir un monde en vase clos, étrangement relié à l'extérieur par un tuyau dont on ignore l'origine ou encore la fonction (fig. 32). Cette respiration qui s'apparente à une sorte d'organe vital, participe encore du caractère énigmatique de ce « monde chimérique »<sup>169</sup> capable de traduire sous nos yeux le phénomène de l'entropie à travers cette désagrégation de la matière.

## 2. POUR UNE NOUVELLE ÉPISTÉMOLOGIE

On est en droit de se demander si le projet de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige représente ou non une source de connaissances nouvelles en particulier sur les villes qu'ils documentent. En effet, son aspect didactique laisse à penser qu'ils sont à l'origine de nouveaux savoirs sur ces sites, pour autant on est en mesure d'en douter dès lors que l'on a admis le fait que la forme artistique que semble revêtir ce projet est de l'ordre du fac-similé.

### 2.1. Construction et déconstruction des savoirs

Dans le projet *Discordances/Unconformities*, les deux plasticiens dans le même temps qu'ils étudient comment les villes se bâtissent, réfléchissent à la manière dont les savoirs se construisent et se déconstruisent. Ainsi se pose la question d'une nouvelle épistémologie.

#### *L'artiste pour décrypter le réel*

Comme on a déjà eu l'occasion de le noter, l'œuvre *Discordances/Unconformities* se conçoit comme une œuvre-laboratoire dont le sujet de recherche mobilise différents corps de métiers. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige font appel à ces savoirs croisés pour décrypter l'invisible et en particulier les phénomènes liés à l'Anthropocène. À ce titre, ils sollicitent le

---

<sup>169</sup> Catherine Pégard, Céline Minard, Alexandre Maral, *Voyage d'hiver*, cat. expo., Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon (20 octobre 2017 – 7 janvier 2018), Paris, Flammarion, 2017, p. 24.

concours de géologues, les premiers à avoir pris conscience de l'ampleur de l'impact des activités humaines sur l'évolution terrestre bien avant les philosophes et les anthropologues qui se sont emparés de ce concept plus tardivement. Pour autant, cette notion dépasse aujourd'hui sa stricte origine scientifique et c'est pourquoi elle représente également un terrain fertile pour les artistes. Dans ce cas précis, le couple d'artistes va finalement donner à lire ce phénomène impalpable à travers les différents volets de leur projet. On peut ainsi observer qu'au sein de cette œuvre, plus que de créer des savoirs, ils synthétisent les données récoltées auprès de différents chercheurs, auxquelles ils donnent une forme plastique.

Il s'agit en effet pour eux de transposer le matériau scientifique qu'ils amassent en matériau plastique à travailler. En ce sens, les données qu'ils ont recueillies sont cristallisées sous une forme qui leur est propre après sa transformation selon une autre visée que celle de l'archéologue et du géologue. Dans cette perspective, il est possible de conclure sur les propos de Khalil Joreige : « Cela nous a amenés à réfléchir sur notre rôle d'artiste, à donner forme à ce qu'on ne sait pas percevoir, essayer de déployer ces histoires »<sup>170</sup>. On peut ainsi penser qu'au sein de ce projet, nos deux artistes se font passeurs, capables de créer des connexions entre les disciplines, les savoir-faire, les sciences et la poésie.

En ce sens, leur démarche relève d'une forme encyclopédique dès lors qu'ils cherchent à multiplier les sources et les disciplines pour comprendre ce phénomène de stratification. Leur travail au sein de ce projet va ainsi de prime abord consister à compiler les savoirs pour porter un regard englobant sur le sujet. Leur rôle d'artistes est ainsi celui du médiateur comme c'est le cas de Diderot et d'Alembert, co-fondateurs de l'*Encyclopédie* qui porte pour sous-titre « Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers » ; leur rôle consiste également à conjuguer des savoirs et des disciplines qui *a priori* ne vont pas de pair et à tisser des liens entre eux. Ainsi, dans les *Zig Zag Over Time* que l'on a déjà eu l'occasion de comparer à des planches encyclopédiques, leur regard d'artistes se mêle aux annotations des archéologues ainsi qu'aux croquis scientifiques des dessinateurs du musée d'histoire naturelle. Dès lors, on peut penser que l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige a pour ambition de créer de nouveaux savoirs ou plutôt d'associer des savoirs nouveaux à une démarche artistique.

---

<sup>170</sup> Khalil Joreige, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table, 1ère partie*, France Culture, 2016.

## *Déconstruire les imaginaires*

Toutefois, plus que de participer scientifiquement à la construction de nouveaux savoirs, on peut considérer que le projet *Discordances/Unconformities* s'attache à démanteler les idées reçues et à questionner la formation des imaginaires liés à certains lieux qui sont ancrés dans la conscience collective. En effet, qu'il s'agisse de Paris, Beyrouth ou Athènes, les villes étudiées par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige génèrent de nombreux fantasmes qu'ils vont s'attacher à déconstruire par le biais de l'archéologie préventive.

Dès lors, on peut citer Alicia Knock qui constate : « Les recherches menées par ces artistes renversent pourtant cette perception en montrant une histoire souvent courte de Paris, devenue illisible à la suite de l'haussmanisation de masse, et la paradoxale profondeur de champ d'Athènes et surtout de Beyrouth, ville antique transformée en ruine contemporaine, donc terrain d'exploration infini pour les archéologues »<sup>171</sup>. Ainsi qu'elle le note, la capacité des artistes à croiser archéologie et géologie au sein de leurs recherches, les conduit à produire un savoir inattendu sur ces deux villes qu'ils habitent. Si l'on croit connaître l'histoire archéologique de la ville de Paris, leur étude des forages démontre pourtant que des zones d'ombre demeurent dans cette capitale extrêmement protégée depuis les travaux conduits par Haussmann au XIX<sup>ème</sup> siècle. De ce fait, les sous-sols sont restés intacts et finalement peu étudiés. Paris renferme ainsi plus de mystères qu'une ville comme Beyrouth constamment détruite et reconstruite et dont les morcellements ont permis une véritable connaissance des sols grâce à des campagnes d'archéologie préventive. Ainsi, bien que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige invoquent régulièrement l'impossibilité d'écrire l'histoire de Beyrouth, les sous-sols participent eux à écrire l'histoire de la ville qui s'est figée d'une certaine manière dans la pierre ou plutôt que la pierre a retenue.

On peut donc remarquer que leurs recherches les conduisent à faire des découvertes qu'ils ne soupçonnaient pas et qui leur ont fait prendre conscience que « l'histoire n'est pas une stratigraphie nouvelle »<sup>172</sup> mais qu'elle se construit finalement à travers des ruptures et le mélange des matières bien plus qu'elle ne progresse de manière linéaire. C'est bien pour cette raison qu'ils sont finalement toujours en quête de nouveaux outils pour interpréter le monde, adaptant leur méthode à l'air du temps.

---

<sup>171</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 15.

<sup>172</sup> Joana Hadjithomas, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table, 1ère partie*, France Culture, 2016.

On peut ainsi considérer qu'avant de construire pour « donner forme » aux produits de leurs recherches selon l'expression de Khalil Joreige, les deux artistes passent tous deux par une forme de destruction systématique de leurs croyances et de leurs convictions pour laisser place à une période d'incertitude qui participe de leur démarche créative. Ainsi, si l'on prend l'exemple du projet *Discordances/Unconformities*, il s'agit de procéder à une forme de destruction métaphorique mais également physique pour finalement extraire du sens de ces carottages excavés. Dans un premier temps, lorsqu'on fore un territoire, on procède à une forme d'effraction. De la même manière, lorsque l'on travaille sur les carottages, il est nécessaire de les casser afin d'avoir réellement accès à la matière qu'ils contiennent. Mais, s'il s'agit bien de détruire en amont, c'est dans le but de bâtir par la suite des fondations saines pour reconstruire en aval.

C'est bien cette démarche que l'on découvre dans leur film *Palimpsests* (fig. 13) lorsque celui-ci décrit la minutie avec laquelle l'archéologue va étudier le site qu'il s'agit de construire pour déceler si cette nouvelle pierre portée à l'édifice de la ville ne représentera pas une entrave au patrimoine ou encore une forme d'effacement de la mémoire de la ville. Cette démarche qui consiste à détruire pour reconstruire est matérialisée par la violence des engins utilisés qui semblent balayer les recherches réalisées, faire table rase du passé pour construire l'avenir de la ville.

Il en est de même pour la fondation des savoirs et c'est bien ce que semble remarquer Khalil Joreige : « étrangement on en est arrivés à l'idée que la destruction pouvait produire du savoir (...) Pour pouvoir accéder à ces informations, il faut d'une certaine façon les détruire et en même temps les transmettre à d'autres générations. »<sup>173</sup>. Ce constat qui implique destruction et régénération correspond bien à leur démarche artistique qui consiste toujours à démontrer que rien n'est figé mais au contraire que tout y compris nos connaissances peut fluctuer. Le refus des certitudes les conduit à élaborer cette œuvre polymorphe aux points de vue multiples car selon Joana Hadjithomas ce qui les pousse « à chaque fois, dans chacun de ces projets, c'est une autre façon de se représenter, de se questionner à propos du rapport qu'on a au monde »<sup>174</sup>. Il n'est pas anodin que ces deux artistes qui ont connu une forme d'exil et enquêtent sur leurs histoires familiales dans une ville abimée par l'histoire aient cherché dans ce projet de la

---

<sup>173</sup> Khalil Joreige, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table, 1ère partie*, France Culture, 2016.

<sup>174</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

maturité à réfléchir sur le territoire sous l'angle de la construction et de la déconstruction. La principale caractéristique de leur œuvre serait sans doute le fait de « se mettre en danger, se remettre aussi en question »<sup>175</sup> de manière à toujours explorer de nouveaux territoires en se défiant de toute certitude d'où notre difficulté à la définir et à en dégager des enjeux clairement établis.

## 2.2. Vers un nouvel humanisme ?

Il est à présent possible de s'interroger sur la manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige pensent le lien entre art et savoir. En effet, dès lors qu'ils mobilisent de nombreux spécialistes pour mener à bien leur projet jusqu'à créer une sorte de laboratoire de recherche, on peut questionner la manière dont ils envisagent la nature de l'œuvre qu'ils produisent et ses enjeux.

### *Sciences diagonales*

Pour évoquer leur travail, il est une fois de plus possible de convoquer Roger Caillois et sa conception « diagonale » des sciences. Lorsque celui-ci fonde sous l'égide de l'Unesco le projet de la revue *Diogène* en 1952, il souhaite inviter les savants au sens large à croiser leurs connaissances pour penser ensemble le monde contemporain. En cherchant ainsi à lutter contre toute forme de cloisonnement des disciplines, son projet se conçoit plutôt comme un laboratoire au sein duquel sciences humaines, sciences appliquées et art ne s'opposeraient plus mais au contraire construiraient ensemble le monde. En prônant l'universalité de tous les savoirs, Roger Caillois propose de penser une nouvelle forme d'humanisme.

Or, cette pluridisciplinarité caractérise l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige et elle semble plus que jamais d'actualité pour penser le territoire contemporain. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle dans la logique développée par le créateur de *Diogène*, leur entreprise viserait peut-être à « établir un lien entre la trame du rêve et du savoir »<sup>176</sup>.

Dans cette même logique initiée par Roger Caillois, on peut prendre l'exemple de Gaston Bachelard dont les écrits semblent prolonger la réflexion. Dans *La psychanalyse du feu*,

---

<sup>175</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>176</sup> Massimiliano Giono, « Préface » dans Roger Caillois, *La Lecture des pierres*, op. cit., p. 23.

celui-ci énonce : « La science se forme plutôt sur une rêverie que sur une expérience et il faut bien des expériences pour effacer les brumes des songes »<sup>177</sup>. Cette conception des choses semble éclairer l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. En effet, si pour le philosophe la métaphore ne constitue pas un obstacle à la connaissance, on comprend que le couple d'artistes puisse avoir recours à des images telles que la faille, la latence ou la rémanence pour donner forme à des concepts complexes, les matérialiser et ainsi les rendre intelligibles aux yeux du spectateur.

### *La fiction pour enrichir le monde*

On peut partir de la pensée de Bachelard pour émettre l'idée selon laquelle la fiction viendrait nourrir notre perception du monde. Il est à ce titre possible de citer une nouvelle fois les auteurs du *Matin des magiciens*, Louis Pauwels et Jacques Bergier, pour qui il s'agit de débusquer le fantastique au cœur du réel. Or, c'est bien ce que proposent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dont l'œuvre entretient de subtils liens avec la fiction. On peut rappeler que les pierres s'apparentent dans leurs projets à des sortes de talismans aux vertus magiques dans la confluence des imaginaires qu'elles condensent. En effet, la pierre, bien qu'elle soit sujette au jeu de la nature et par conséquent née du plus grand hasard, a toujours généré de nombreuses images comme le souligne Roger Caillois : « Telle espèce présente avec constance une ville incendiée dont s'écroulent les beffrois, les campaniles, les donjons »<sup>178</sup>.

Dans cette perspective, leur film *Palimpsests* (fig. 13) représente selon un autre mode un espace dans lequel l'image réinvente le monde. La première image donne à voir un trou béant dont on ne sait s'il s'agit d'une bouche qui s'ouvre sur les entrailles de la terre ou bien d'un œil qui nous fixe, celui des artistes, de la caméra ou encore d'une puissance supérieure. De la même manière, au sein du film, les machines se métamorphosent en créatures gigantesques et prennent une dimension quasi anthropomorphe ; tels des Molochs des temps modernes, elles semblent se nourrir des fragments qu'elles arrachent à la surface de la terre. Grouillantes et en continu mouvement, les machines prennent à l'image une forme biomorphe tels des organes qui battent et palpitent. Elles ne sont donc pas sans nous rappeler la série des *Bestiaires* (fig. 50 et 51) dans laquelle les fragments de la ville de la Beyrouth détruite au lendemain des conflits se transforment en animaux. Ainsi, dans leur œuvre la fiction

---

<sup>177</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.

<sup>178</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 12.

qui relève parfois du fantastique semble souvent prendre le pas sur la réalité et vient nourrir notre expérience du réel. C'est ainsi que l'on peut décrire leur manière de percevoir le monde à l'aune d'une formule de Roger Caillois : « La vision que l'œil enregistre est toujours pauvre et incertaine. L'imagination l'enrichit et la complète, avec les trésors du souvenir, avec tout ce que laissent à sa discrétion, l'expérience, la culture et l'Histoire, sans compter ce que, d'elle-même, au besoin, elle invente ou elle rêve »<sup>179</sup>.

### 3. LE TERRITOIRE DE L'ART

Dans le cadre de cette étude, on a eu l'occasion d'observer que le projet *Discordances/Unconformities* interroge de manière détournée le statut de l'artiste dans son rapport au territoire contemporain. En effet, le travail en collaboration avec d'autres corps de métiers, qui deviennent des contributeurs à part entière de cette œuvre est déjà un biais pour interroger le geste artistique. De la même manière, la restitution pure et simple de matériaux minéraux lors de forages pose la question de la place tenue par l'artiste au sein de cette œuvre.

Dans cette perspective, on peut considérer que l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige en plus des autres problématiques auxquelles elle renvoie, interroge également la création artistique de manière plus globale, en particulier dans les rapports qu'elle entretient avec le territoire au présent. Ainsi, Khalil Joreige dans notre entretien remarque que « dans un monde où les possibilités de significations sont en train de diminuer, il nous faut croire en la puissance de l'art »<sup>180</sup> ainsi que dans sa capacité à élargir les frontières du monde qui est le nôtre.

#### 3.1. Quel territoire pour l'art ?

À ce titre, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont élaboré le concept de « territoire de l'art »<sup>181</sup>, une notion qui leur est propre et qui n'a rien de clairement défini mais représente plutôt un champ d'investigation ouvert sur de nouveaux horizons qu'ils théorisent dans le même temps qu'ils créent leur œuvre. Le couple d'artistes, en effet, a pour principe de toujours

---

<sup>179</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 95.

<sup>180</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>181</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

interroger le geste artistique qui rend possible l'œuvre comme si l'un sans l'autre ne serait pas complet.

### *Des espaces autres : les extraterritorialités*

On peut à présent évoquer ce que les deux artistes nomment les « extraterritorialités »<sup>182</sup>. À travers cette formule, il s'agit pour eux de désigner, selon la logique de Michel Foucault dans son texte consacré aux « espaces autres »<sup>183</sup>, ces « lieux en dehors de tout lieu »<sup>184</sup> que sont les festivals de cinéma, les biennales d'art et tous les autres espaces qui accueillent la création. Ainsi, comme le notaient Joana Hadjithomas et Khalil Joreige au cours de notre entretien : « Quelque part, quand on dit « le territoire de l'art et du cinéma », il s'agit de recréer quelque chose qui soit au-delà des géographies et des histoires politiques. Pour nous c'est beaucoup plus politique quelque part que de se laisser enfermer dans des nationalités »<sup>185</sup>. Selon eux, c'est bien parce qu'il s'agit d'espaces de monstration accueillant toutes les formes artistiques qu'ils parviennent à s'extraire de leurs frontières nationales ou géographiques fermement établies. Nous noterons par ailleurs qu'ils envisagent ces espaces voués à l'art comme le lieu où se pense la politique, terme qu'ils entendent dans son sens étymologique : la vie de la cité. Loin de tout militantisme, ils envisagent la politique sous l'angle du vivre-ensemble au sein du territoire.

L'idée de dépasser la notion de nationalité est souvent à l'œuvre dans les écrits de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, ainsi, dans un entretien avec Nathalie Guiot, ils observent : « Nous refusons souvent de participer à des expositions dans lesquelles les artistes sont choisis en fonction de leur nationalité car nous voulons souligner l'aspect singulier de l'art »<sup>186</sup>. Ils évoquent toujours cette capacité de l'art à dépasser les frontières et à permettre au contraire de penser un territoire qui reconnaîtrait toutes les différences sans exclusion. « Nous considérons que l'art va au-delà de la géographie et questionne la temporalité, la contemporanéité »<sup>187</sup> soulignent-ils. Dans cette logique, on peut faire référence à l'écrivain martiniquais Edouard Glissant qui dans son *Traité du Tout-Monde*<sup>188</sup> pense en 1997 un territoire utopique au sein

---

<sup>182</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>183</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, op. cit., p. 15.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>185</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>186</sup> Joana Hadjithomas, Khalil Joreige dans Nathalie Guiot, *Conversations. Artistes et collectionneurs*, Montreuil, Black Jack éditions, 2013, p. 205.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>188</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

duquel les frontières discriminantes par essence n'auraient plus lieu d'être et où les régionalismes seraient non venus.

Ainsi, Glissant propose à son lecteur de réfléchir sur le monde d'aujourd'hui en dénonçant l'idée de « mondialité » qui « ramènerait la profusion du réel, la diversité des cultures à de l'unique et de l'identique »<sup>189</sup> ainsi que le souligne l'universitaire Patrick Sultan. En effet, ses écrits invitent plutôt à penser une forme « d'interpénétration des cultures et des imaginaires ». Sa conception de la créolisation consiste à penser le monde selon une mise en relation des cultures de la même manière qu'une langue « vit du bruissement des autres langues qui la travaillent secrètement »<sup>190</sup>. On comprend dès lors qu'il s'agit pour lui d'une « tentative de découvrir les constantes cachées de la diversité du monde »<sup>191</sup>. Sa pensée, qui refuse le cloisonnement et enjoint à repenser un territoire qui se construirait par le syncrétisme des cultures n'est pas sans rappeler l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui proposent eux-mêmes de redéfinir les notions de frontières spatio-temporelles pour inventer un seul et même territoire de l'art. Par ailleurs, l'essai de l'écrivain qui se caractérise par le fait qu'il ne propose pas de systèmes dogmatiques mais un champ de réflexions qui « déstabilise, tisse de fins réseaux d'images et d'idées »<sup>192</sup> selon la formule de Patrick Sultan, nous ramène à la manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige conçoivent leurs travaux qui ouvrent des pistes en écartant toutes les certitudes propres aux discours officiels.

### *L'art comme une brèche pour réinventer le monde*

Si l'art représente selon Joana Hadjithomas et Khalil Joreige un biais pour s'affranchir de toute forme de frontières sclérosantes, il est d'abord selon eux une manière de représenter le réel au plus juste. En effet, l'art a la capacité pour eux d'ouvrir un espace interstitiel au sein duquel il prend le pas sur la réalité. Ainsi, leur œuvre a pour caractéristique, comme nous l'avons déjà vu, de laisser place au hasard et à la rencontre en tant qu'ils les considèrent comme des médiateurs exceptionnels. Toujours dans cette même logique de se laisser inspirer par leurs recherches et leurs obsessions pour laisser l'œuvre advenir, les artistes vont au cours de leurs projets tant cinématographiques que plastiques aller à la rencontre de l'inconnu.

---

<sup>189</sup> Patrick Sultan, « Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde* », *Échos (Centre International d'Études Pédagogiques)*, 84, 1997, p. 75.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>191</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>192</sup> Patrick Sultan, « Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde* », *art. cit.*, p. 76.

C'est en particulier une des caractéristiques de leur cinéma qui toujours s'adapte et se construit au contact des espaces où ils tournent. Par exemple, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige évoquent souvent leur premier long-métrage, *Autour de la maison rose* pour lequel ils avaient un tout petit budget : ils avaient alors construit un décor de cinéma au cœur de Beyrouth, le tournage se faisait au rythme de la ville qui se construisait et se détruisait sous leurs yeux et dont ils saisissaient justement les métamorphoses. Dès leurs premiers travaux, le réel investissait leur imaginaire et le hasard était encouragé par les artistes qui loin de le considérer comme un corps étranger indûment introduit dans leur œuvre, aspiraient à ce qu'il agisse à leurs côtés. Dès lors, plus qu'un décor, la ville se faisait la matière vivante qui animait à son tour le film comme un protagoniste à part entière. Dans *Je veux voir*, les deux personnages interprétés par Catherine Deneuve et Rahib Mroué parcourent les zones dévastées par la guerre de 2006. Pour réaliser ce film entre documentaire et fiction au sein duquel il est difficile de discerner où s'arrête la fiction et où commence la réalité, le tournage amène les artistes à filmer une zone absolument inaccessible au public et placée sous surveillance militaire. En effet, alors qu'il est interdit de franchir cette frontière du Sud-Liban qui borde Israël, l'équipe du film et son actrice vedette de nationalité française parviennent à pénétrer dans cet espace parmi les plus surveillés du monde suite à une négociation avec les soldats qui la gardent. Quand Khalil Joreige note : « C'est parce qu'on est en train de faire un film qu'on peut ouvrir une route »<sup>193</sup>, il fait le constat de la victoire de l'art sur les conflits régionaux. En d'autres termes, Suzanne Cotter, historienne de l'art, corrobore cette vision en insistant sur l'idée d'une extraterritorialité qui serait propre à l'art : « À ce moment où l'actrice marche sur le sentier qui longe la frontière, le cinéma parvient à créer un territoire qui transcende toute nationalité »<sup>194</sup>.

Enfin, on peut prendre l'exemple de la sculpture représentant la fusée Cedar IV qu'ils créent pour rendre hommage au professeur d'origine arménienne Manoug Manougian à l'origine du programme de recherches spatiales libanaises (fig. 57). Joana Hadjithomas et Khalil Joreige conçoivent dans un atelier de Beyrouth une réplique en métal grandeur nature de la fusée et parviennent à obtenir auprès de différents ministères les autorisations nécessaires pour transporter cette œuvre commémorative depuis son lieu de création jusqu'à la cour de l'Université Haigazian où le modèle original a été pensé. Ce périple dans la ville, durant lequel la sculpture est convoyée à découvert sur un véhicule motorisé, témoigne d'un véritable tour de force de la part des deux artistes qui parviennent dans une ville telle que Beyrouth à transporter

---

<sup>193</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>194</sup> Clément Dirié, Michèle Theriault (éd.), *Joana Hadjithomas, Khalil Joreige*, Zurich, JRP Ringier, 2013, p. 55.

ce qui a tout l'air d'un missile sans générer ni peur ni intervention des forces de police. Ce qui paraît impensable à l'époque à laquelle cette œuvre a été conçue a lieu grâce à une sculpture et à une forme de performance (fig. 58).

Il s'agit donc une fois de plus de croire en cette « puissance de l'art »<sup>195</sup> dont parle Khalil Joreige qui permet de dépasser la réalité et d'ouvrir les frontières mais encore qui permet de réinventer le quotidien. Pour reprendre les mots de Joana Hadjithomas à propos de sa manière d'envisager leur pratique artistique : « Il y a aussi dans la recherche un côté très intuitif, conceptuel et très réfléchi. Mais aussi un côté de rencontre fortuite, hasardeuse, qui nous arrive aussi très souvent car il nous suffit d'être un peu disponibles et beaucoup de choses arrivent. J'aime bien faire cette distinction qui permet de montrer que dans l'axe créatif il y a aussi quelque chose qui n'est pas maîtrisé et c'est vrai »<sup>196</sup>. C'est à partir de cette absence d'une totale maîtrise de leur projet et d'un certain lâcher-prise qu'ils favorisent que se fonde leur pratique artistique qui peut dès lors se concevoir comme « un pouvoir de négociation avec le réel »<sup>197</sup>.

Cette manière dont ils laissent le réel pénétrer et comme modeler leur œuvre nous permet de convoquer la notion de « hasard objectif » développée par le chef de file du surréalisme, André Breton : il désigne de la sorte une forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain. Le hasard doit selon lui être provoqué par l'artiste et l'œuvre doit se montrer prête à recevoir ce corps étranger qui devient médium à part entière, médiateur exceptionnel. Or, c'est bien cette conception qui est revendiquée par les créateurs du projet *Discordances/Unconformities* sans qu'ils la rattachent à l'inconscient cher aux surréalistes. Ainsi, lorsqu'une femme reconnaît à l'écran une photographie de son mari décédé lors de l'avant-première du film *A Perfect Day*, ce qui risquait alors de compromettre la sortie en salles du long-métrage, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige décident d'exploiter cette coïncidence. De cet étrange hasard, naîtra la performance *Aïda, Sauve-moi* du nom de l'épouse qui s'était retrouvée face à un fantôme. Cet exemple témoigne là encore de la capacité du duo d'artistes à se jouer des contraintes et à accepter que le réel puisse intervenir dans leur œuvre.

---

<sup>195</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>196</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

<sup>197</sup> Voir Annexe II : entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le 13 novembre 2018.

## *Des espaces interstitiels*

Dans cette logique qui consiste à laisser le réel agir sur l'œuvre, on peut questionner la manière dont l'art peut à son tour s'infiltrer dans les brèches du réel. À ce titre, il est possible de faire allusion au travail de Charles Simonds qui s'apparente à une forme de matérialisation poétique du lien existant entre l'art et le territoire. En effet, la pratique de cet artiste qui commence à travailler dans les années 1960, n'est pas sans rappeler la manière dont le couple de plasticiens envisage la capacité de l'art à poétiser le monde qui nous entoure. Charles Simonds s'infiltrer dans les rues de différentes villes à travers le monde en établissant une forme de dialogue entre art et architecture. Ses travaux sont souvent constitués de petites habitations construites en terre glaise qu'il insère dans les recoins vides découverts dans l'espace urbain. Ces minuscules sculptures qu'il recouvre de sable pour leur donner un aspect de ruine, symbolisent les demeures de civilisations disparues qui se seraient développées parallèlement à nos sociétés mais ne leur auraient pas survécu. Cette pratique qui participe d'un monde fictif correspond également à une forme d'autoreprésentation qui pousserait l'homme à entrevoir sa propre ruine.

Prenons l'exemple de *Dwelling: PS 1, New York* (fig. 60) qui nous présente l'une de ces minuscules bâtisses construite dans une brèche du rebord d'une fenêtre. La photographie qui documente cette œuvre laisse entrevoir en arrière-plan la ville newyorkaise dans tout ce qu'elle a de plus imposant. Les vestiges abandonnés à la dégradation du temps de ce paysage miniature peuvent pour autant annoncer la ruine future de Manhattan qui semble ici immuable. On retrouve au sein de cette œuvre la même intention que celle de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige lorsque dans leur volet *Sarcophagi*, ils évoquent de façon détournée nos sarcophages futurs. Ainsi, dans cette démarche quasiment archéologique, Charles Simonds, insère comme de nouvelles strates à l'histoire de la ville. En imbriquant ces mondes minuscules au sein de véritables et gigantesques cités, il questionne un état de ruine urbaine et existentielle et fait interagir les flux aléatoires de la ville avec ses territoires parallèles qu'il invente dans le souci d'une interpénétration poétique dont nous avons essayé de démontrer qu'il était aussi au cœur des travaux de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige.

### 3.2. Créer des mondes

Suite à cet exemple, il paraît à présent intéressant de revenir sur les pratiques développées par les différents artistes cités au sein de cette étude qui s'inscrivent également dans cette voie poétique. Comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Amélie Bernard, Hicham Berrada, Marion Catusse, Hoël Duret et Vivien Roubaud inventent leurs propres outils et vocabulaires pour repenser le monde à l'heure actuelle et partent en quête de nouveaux territoires à explorer.

#### *Nouveaux écosystèmes*

Au sein de leurs projets, Hicham Berrada et Hoël Duret créent des écosystèmes réduits qui se conçoivent comme des microcosmes artificiels pour penser de nouvelles formes de vie. Ces univers restreints qui s'apparentent à des échantillons de territoire, peuvent rappeler la manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige envisagent souvent les événements par le fragment ou l'anecdote comme c'est le cas dans leur projet *Discordances/Unconformities* dans lequel les *Time Capsules* représentent des microcosmes qui contiennent en eux le territoire dont les carottes sont issues.

Les aquariums d'Hicham Berrada dans l'œuvre *Masses et Martyrs* (fig. 32 et 33) s'apparentent également à des formes de « capsules » contenant des micro-événements qui eux, ne cessent cependant de se métamorphoser. Reprenant le principe des vitrines de musées d'histoire naturelle, l'artiste-laborantin invite le spectateur à observer des réactions chimiques mises en scène selon un protocole établi par ses soins. Le monde qu'il donne à voir est à l'image du nôtre ; partiellement régi par l'homme qui l'a domestiqué et pour autant toujours à la merci de son habitat naturel qui ne peut être totalement soumis à son contrôle. En se retirant de l'univers qu'il a créé de toutes pièces, le plasticien se définit comme un : « maillon dans un processus naturel et, en même temps, comme le grand ordonnateur de cette naissance »<sup>198</sup>.

Il en est de même pour Hoël Duret lorsqu'il crée *NFT pH <7* (fig. 36 à 39). En s'inspirant des serres botaniques du XIX<sup>ème</sup> siècle, des expériences de plantations en orbites et des biosphères en Arizona, il crée un monde voué à évoluer en fonction de l'interaction entre

---

<sup>198</sup> Camille Morineau, *Climats artificiels*, cat. expo., Paris, Espace Fondation EDF (4 octobre 2015 – 28 février 2016), Paris, Éditions Paris Musées, 2015, p. 60.

les différentes espèces naturelles qu'il choisit de faire cohabiter. L'univers qu'il invente, bien qu'entièrement conçu par ses soins dans les moindres détails, laisse place au plus grand des hasards en tant qu'il travaille directement la matière organique naturellement vouée à se mouvoir d'elle-même mais également en tant qu'il laisse agir l'aléatoire du dispositif informatique qui influence également cet écosystème naissant.

Ces nouveaux territoires explorés par les deux plasticiens représentent à la fois un point de vue différent pour envisager le monde mais ce sont pareillement des univers poétiques qui se développent et se créent par eux-mêmes ; écosystèmes artificiels, naturels ou factices, ils nous donnent une occasion d'expérimenter un ailleurs possible de la même manière dont Joana Hadjithomas et Khalil Joreige nous proposent d'explorer des paysages géologiques inaccessibles et improbables. Par ailleurs, on peut également penser qu'il s'agit pour ces artistes de nous donner à voir une image d'un futur terrestre désastreux puisque dans tous ces univers, l'homme ne semble plus avoir sa place. Hoël Duret nous projette dans un environnement dans lequel nature et technologie ont fusionné, quant à Hicham Berrada, il note à propos de son œuvre : « Tout mon travail parle du temps qui passe, et de ce qui restera sur cette planète après l'humain »<sup>199</sup>.

### *Des machines pour réinventer le monde*

Comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, ces jeunes plasticiens se font inventeurs de nouveaux outils. On peut à ce titre prendre l'exemple d'Amélie Bernard qui pour réaliser la sculpture issue de son projet *(H)Eart(h) to dust* travaille en collaboration étroite avec un ingénieur qui va l'aider à connecter les données climatiques qu'elle a récoltées à Beyrouth à un mécanisme capable de matérialiser la vitesse du vent sur le site de Raouch Dalieh (fig. 25). Cette machine qui n'a d'autre fonction que de faire virevolter la poussière selon un rythme précis est cependant pour elle une manière de restituer au spectateur le souvenir qu'elle a de ce lieu gravé dans sa mémoire. Dès lors, cette machine expérimentale devient un prototype contenant et diffusant la mémoire du site ce qui peut une fois de plus rappeler les *Time Capsules* (fig. 5) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui contiennent en elles l'histoire de la ville depuis ses origines jusqu'à nos jours.

---

<sup>199</sup> Catherine Pégard, Céline Minard, Alexandre Maral, *Voyage d'hiver, op. cit.*, p. 24.

D'une autre manière, Vivien Roubaud dans nombres de ses œuvres, travaille sur des objets obsolètes dont il récupère les notices et le fonctionnement et qu'il réhabilite pour leur donner une autre fonction. En réponse à une société où la surconsommation est devenue la norme et où les objets sont programmés pour disparaître, Vivien Roubaud les réadapte à notre monde en leur conférant une vie nouvelle. Ainsi que le note Elsa Guigo : « Il serait facile d'y voir une vision éco-sensible et critique. Pourtant, les questions de pollution et de recyclage lui sont étrangères »<sup>200</sup>. Pour lui, l'enjeu se situe plutôt dans le fait d'apprendre à voir d'une autre manière des objets auxquels on ne prête d'ordinaire pas attention et donc de modifier notre regard grâce à ces créations aussi absurdes que poétiques. Dans *Stalactite* (fig. 40), le mécanisme qu'il élabore à partir d'une pompe et d'un moteur qu'il assemble devient un tout nouvel objet destiné à créer des stalactites. En réhabilitant des objets qu'il déniche dans la rue, on retrouve chez Vivien Roubaud, la même volonté que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de sauvegarder ce qui est voué à disparaître comme les scans ou les carottages prélevés lors de fouilles préventives. Réinventer ces éléments en les transformant en données plastiques est bien l'un des enjeux défendus par le couple d'artistes à l'heure actuelle.

### *Recréer la nature*

On peut partir de ces écosystèmes factices pour ouvrir une réflexion sur la capacité de ces artistes à se saisir de certains phénomènes naturels comme de véritables sources d'inspiration pour concevoir leur œuvre. Dès lors, on note que le travail d'Hicham Berrada – constitué de métaux soumis à des réactions chimiques – est cependant extrêmement proche visuellement d'une matière organique rappelant des formes de mousses végétales ou de champignons qui prolifèreraient de manière accélérée (fig. 33). Sa capacité à recréer un peu du monde réel au point d'instaurer le doute quant à la nature de ce qui semble évoluer au sein de ses aquariums, résulte de ses connaissances scientifiques qu'il utilise dans le cadre de ses performances. Les « micro-organismes » qu'il invente et élabore sont après expérimentation, figés dans la résine et deviennent ainsi de véritables natures mortes bien qu'ils soient uniquement le fruit de ce « théâtre chimique »<sup>201</sup>.

Cette pratique de l'alchimie est également à l'œuvre dans le travail de Marion Catusse lorsqu'elle fabrique les fac-similés de pierres de sa collection à partir de matériaux synthétiques

---

<sup>200</sup> Elsa Guigo, « Univers encapsulés. Vivien Roubaud », *Code Magazine*, 8, 2014, p. 12.

<sup>201</sup> Catherine Pégard, Céline Minard, Alexandre Maral, *Voyage d'hiver, op. cit.*, p. 24.

au sein de la série *Pierre contre nature* (fig. 34 et 35). Ces répliques qu'elle conçoit en recourant à des techniques purement expérimentales – l'artiste n'ayant pas reçu de formation scientifique – sont des objets poétiques qui n'ont pas pour visée de recréer le réel mais plutôt de le sublimer. En incrustant des métaux précieux à l'intérieur des pierres qu'elle a engendrées, elle les recharge en poésie en leur conférant une part de mystère bien visible mais inaccessible.

Dans ses œuvres, elle invente une technique proche de la joaillerie et de l'orfèvrerie et développe ainsi un savoir-faire de précision qui s'apparente à une nouvelle forme d'artisanat qui lui serait propre. Les œuvres qu'elle crée peuvent par ailleurs rappeler les simulacres naturels souvent évoqués par Caillois dans ses textes dont les pierres d'eau qui comme leurs noms l'indiquent représentent de véritables miracles naturels que Marion Catusse va également chercher à mimétiser dans ses travaux plus récents en expérimentant une nouvelle technique en voie d'élaboration. On peut penser également qu'elle s'est inspirée de l'ambre, oléorésine secrétée par des conifères et qui s'est fossilisée, qui retient parfois en elle des insectes ou autres éléments naturels piégés dans la pierre.

Dans cette même logique qui a trait à l'expérimentation, Vivien Roubaud, initie à son tour un mécanisme capable de recréer un phénomène naturel de concrétion. À partir d'un prototype technique qu'il crée de toutes pièces, le plasticien parvient à reproduire et prolonger l'œuvre de la nature. Contrairement à Hicham Berrada et Marion Catusse, lui travaille en effet à accompagner le processus de sédimentation de la matière de façon à « encapsuler ce phénomène naturel »<sup>202</sup> De la même manière, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige recréent le fil des sédimentations géologiques en leur redonnant leur aspect initial dans un dispositif de présentation vertical. Nous pouvons donc affirmer qu'à l'heure de la haute technologie, la nature reste aujourd'hui une source d'inspiration pour les plasticiens qui cherchent toujours à la reproduire, à la transformer, à se l'approprier.

En ce sens, les artistes cités au cours de cette étude se font les alchimistes de leurs temps. Pour se réapproprier la nature, ils usent de la machine ou de techniques et technologies actuelles. Leur atelier devient laboratoire, les artefacts qu'ils créent rappellent les objets rares que l'on collecte et expose dans les cabinets de curiosité. Ils sont donc à notre sens les magiciens dont parlent Pauwels et Bergier dans leur ouvrage dédié au réalisme fantastique. On peut ainsi recourir à la notion d'alchimie au sens propre – puisqu'ils transforment véritablement la matière à la manière d'Hicham Berrada qui semble changer le métal en organismes vivants – et figuré

---

<sup>202</sup> Elsa Guigo, « Univers encapsulés. Vivien Roubaud », *Code Magazine*, 8, 2014, p. 12.

puisque ces artistes métamorphosent des objets prosaïques non pas en or mais en œuvres d'art. Ainsi, on est en droit de se demander si l'artiste n'est pas l'alchimiste d'aujourd'hui en tant qu'il transmue des matériaux anodins en objets précieux mais encore en tant qu'il est l'instigateur de fantasmes.

### 3.3. L'espace de la rêverie

Le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige correspond à un territoire qu'ils inventent pour susciter un voyage métaphorique chez le spectateur. En effet, les pierres deviennent supports de rêverie ou comme tend à le souligner Alicia Knock : « des plateformes de révélation magiques »<sup>203</sup>. Or, c'est bien leur capacité à recharger le monde en poésie qui fait de l'œuvre de ces deux artistes un espace onirique.

#### *Des alchimistes du réel*

Il s'agit tout d'abord de comprendre que le projet *Discordances/Unconformities* se comprend dans son ambition de dévoilement de ce qui se trouve sous nos pieds, une entreprise qui consiste également à révéler un état du monde qui nous est inconnu. On peut dans cette perspective reprendre la formule de Jean de Loisy issue de son éditorial pour le magazine *Palais* dédié à l'exposition *Le Rêve des formes* : « L'artiste, le scientifique, le rêveur inventent parfois, mais plus certainement relèvent des états possibles du visible »<sup>204</sup>.

L'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui consiste à creuser sous la surface de toute chose semble donc avoir pour ambition de révéler un état latent du monde et dans le même temps d'exhumer sa poésie. Ils parviennent à nous rendre sensibles à ce qui est invisible. C'est ainsi qu'ils partent de ces matériaux pauvres voués à disparaître pour leur donner une nouvelle vie en un sens esthétique ou poétique. Ainsi, dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard citait la célèbre formule de Léonard de Vinci qui conseillait de « regarder d'un œil rêveur l'épaisseur d'un vieux mur »<sup>205</sup>. Or, c'est bien dans cette logique que Joana Hadjithomas

---

<sup>203</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 15.

<sup>204</sup> Jean de Loisy, « Édito », dans Alain Fleischer, Claire Moulène, Hicham Berrada, Alain Prochiantz, *Le Rêve des formes / The Dreams of forms*, Magazine PALAIS #25, Paris, Palais de Tokyo, 2017, p. 5.

<sup>205</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 136.

et Khalil Joreige dévoilent la matière minérale qui exprime plus que par sa présence matérielle, une temporalité incommensurable, une histoire de la ville, anecdote par anecdote, une réflexion sur le pouvoir de l'homme à martyriser l'environnement mais aussi le vide qui laisse place à l'oubli et aux désastres naturels et écologiques.

La pierre qui est selon Emanuele Coccia dans *La Vie sensible*<sup>206</sup> est le seul être qui se contient en lui-même, nous offre pourtant un paysage infini à explorer. *Discordances/Unconformities* témoigne de la capacité de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à enchanter le réel dès lors que la simple mise en scène de ces pierres flottantes devient pour nous un foyer où se forment des images, comme en témoigne Roger Caillois : « Sur des agates, on peut apercevoir un arbre, des arbres, des bosquets, une forêt, un paysage entier ; ou sur un marbre, conjecturer une rivière avec les collines qui en bordent le cours ; ou les éclairs et les nuées d'un orage, les neurones de la foudre et les grandes plumes du givre ; ou un héros affrontant un dragon ; ou une mer immense où s'enfuient des galères (...) »<sup>207</sup>. Le poète fait ici allusion à ce que la tradition nomme pierres imagées ou pierres à images, c'est-à-dire des minéraux parmi les plus précieux qui donnent l'impression d'être autant de vignettes de paysages réels que l'œil se plaît à identifier. Dans le jeu constant qu'ils livrent avec les échelles et dans le principe de renversement ou de détournement qu'on a déjà identifié dans leur œuvre – photographies muettes, archives falsifiées – Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, proposent à travers leurs *Time Capsules* (fig. 4) et leurs *Zig Zag Over Time* (fig. 9), des assemblages de pierres qui à l'œil nu ne dessinent aucun paysage du réel mais qui ont vocation de déclencher derrière la rétine du spectateur toutes les visions des villes que son imaginaire a amalgamées dans sa mémoire et toutes celles qui adviennent de façon spontanée au gré de sa déambulation dans cet espace ouvert à la rêverie. Pour illustrer cette idée, on peut prendre l'exemple d'une des *Trilogies* (fig. 22) qui viennent accompagner l'un des carottages prélevés sur le site du Louvre. Dans celle-ci, les deux artistes partent des carottages pour évoquer la formation de l'île Saint Louis et l'île de la Cité suite à l'agglomération de bandes de sable et de boue portée par le courant de la Seine. Ainsi, de ces simples fragments de terres, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige parviennent à imaginer la formation du territoire parisien et vont jusqu'à y déceler la présence d'une forêt sur les berges qui aurait existée à cette époque. Ainsi, tous deux sont également en proie à la rêverie et aux images qui émanent des pierres qu'ils étudient.

---

<sup>206</sup> Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Rivages, 2010.

<sup>207</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit. p. 12.

Certes, si l'on choisit de percevoir un monde qui se crée au sein de simples pierres, c'est principalement l'œuvre de notre imagination mais celle-ci ne se déclencherait pas si elle n'était avivée par l'univers onirique des artistes. C'est dans cette perspective qu'Alicia Knock parvient à cette conclusion : « Ces artistes nous amènent précisément à cette opacité « utopoétique », au gré d'une déambulation qui engage un présent sensible, en quête de nouveaux temps »<sup>208</sup>.

### *Pour susciter d'autres rêveries*

Contrairement à la présentation sobre dont elle témoigne, l'installation de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige peut être conçue comme véritablement immersive. En effet, l'entrée dans cette œuvre s'apparente à une plongée dans les sous-sols ainsi que dans l'histoire et dans le temps. De la découverte d'un paysage géologique inconnu aux cités enterrées, c'est au sein de plusieurs univers que les artistes nous entraînent. Sans compter que s'ils nous proposent une expérience inédite des sous-sols, il s'agit également pour eux comme en témoigne leur réflexion sur l'Anthropocène de nous inciter à envisager l'avenir sans détour.

Ainsi, ils nous proposent également d'évaluer ce qu'il pourrait rester de la terre après l'extinction de l'espèce humaine. De cette manière, ils convoquent au sein de cette œuvre d'innombrables imaginaires en passant d'un monde à un autre. Par exemple, le volet *Sarcophagi* (fig. 18) donne lieu à une réflexion sur le dôme de Tchernobyl ou encore sur la vie sur la planète Mars. Dès lors, on comprend qu'ils souhaitent nous proposer une forme d'accès à ses *no man's land* comme la frontière qu'ils parviennent à franchir lors du tournage du film *Je veux voir*. Ces espaces que l'on ne peut traverser, qui sont inaccessibles et impraticables dans le réel et que l'on ne peut finalement que rêver sont des lieux dans lesquels ils nous font pénétrer au moins de façon symbolique. Ces « laisser-passer » pour divers non-lieux favorisent notre imaginaire. En ce sens, ce que nous proposent Joana Hadjithomas et Khalil Joreige est une vraie expérience du temps, un espace pour partie consacré à la rêverie.

On peut enfin conclure que si l'espace qu'ils nous offrent est bien le fruit de leur étude des sous-sols soit l'univers en deçà de la terre, il pourrait tout aussi bien se concevoir comme une image de l'espace soit l'univers extérieur à l'atmosphère terrestre. Les pierres excavées peuvent s'apparenter à des météores et les *Time Capsules* (fig. 4 à 8) avec l'aspect futuriste

---

<sup>208</sup> Alicia Knock, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro, op. cit.*, p. 15.

qu'elles revêtent dans leurs tubes de verre qui leur permettent de s'ériger à la verticale ne sont pas sans nous projeter dans l'espace stellaire. Cette ouverture vers le cosmos est une dernière manière pour nous d'évoquer la capacité des artistes à mettre fin à toute notion de frontière pour envisager une nouvelle poétique de l'espace.

### *Vers une nouvelle cosmologie*

Dans leur projet *Discordances/Unconformities*, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige élaborent en quelque sorte une nouvelle cosmogonie. Ainsi, en choisissant de travailler sur le matériau minéral, qu'ils recomposent au sein de leur *Time Capsules* (fig. 4) d'une manière systématique et obsessionnelle presque de l'ordre du rituel, le couple d'artistes renouvelle un geste primitif qui s'apparente à un ordonnancement du chaos au sein du monde des origines.

Dans cette perspective, on peut considérer le film *Palimpsests* (fig. 13) comme une forme de récit qui retracerait la création du monde. Ainsi, les éléments s'ordonnent peu à peu jusqu'à lentement faire place à un univers civilisé tel qu'on le connaît aujourd'hui. C'est d'ailleurs le même récit qui s'élabore géologiquement à travers les stratifications de matière que l'on peut lire dans les *Time Capsules*. Par ailleurs, dans leur court-métrage, le monde du dessus semble prendre l'avantage sur le monde du dessous et l'ordre succède au désordre originel. À travers ce récit du monde en formation, les pierres sont triées, classées, répertoriées et la nature est peu à peu mise en forme selon le bon vouloir de l'homme qui cherche à imposer une organisation à un système naturel qui n'a pas de repères. *Palimpsests* relève alors d'une poétique puisque les deux artistes au sein de ce film donnent forme au monde conjuguant mémoire et présent et cette narration passe par l'écriture des pierres qui selon Roger Caillois participe de la « structure du monde »<sup>209</sup>.

En effet, dans leur œuvre, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige témoignent bien de cette écriture cosmogonique. Ainsi, des « narrations possibles » à la sédimentation temporelle contenue dans les *Time capsules* qui viennent révéler leurs histoires, il s'agit toujours pour eux d'une écriture du territoire et d'un dit du monde qui nous entoure comme s'ils reprenaient à leur compte la définition que donne Georges Perec de l'acte scripturaire : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques

---

<sup>209</sup> Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, op. cit., p. 95.

bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes »<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> Georges Perec, *Espèce d'espace*, Paris, Éditions Galilée, 2015, p. 180.

## Conclusion

Le projet *Discordances/Unconformities* présenté au Prix Marcel Duchamp 2017 dépasse largement son aspect formellement didactique qui pourrait donner l'impression à première vue d'avoir pour simple ambition de restituer et expliciter auprès du spectateur le fruit de recherches liées à une démarche d'archéologie préventive dans le cadre de chantiers urbanistiques. Ainsi, au sein de cette installation constituée de plusieurs volets, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige invitent le spectateur à mener une forme d'enquête pour déchiffrer les différentes acceptions sémantiques présentes dans les titres de cette œuvre – *Time Capsules*, *Zig Zag Over Time*, *Palimpsests* – et comprendre la manière dont les différents médiums entrent en résonance et se compètent.

Toutefois, le projet *Discordances/Unconformities* représente avant tout un territoire à explorer et s'appropriier grâce à l'imaginaire par des spectateurs propices à la rêverie. Si Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ont choisi de créer une œuvre ouverte qui pose une multitude de questions sans cependant y répondre, c'est pour laisser au spectateur la possibilité de rêver le monde qui l'entoure, de le poétiser mais aussi de lui donner du sens. En effet, la particularité de ces artistes consiste à remettre en cause les certitudes sans s'ériger en détenteurs d'une vérité absolue à laquelle ils ne croient pas. En ce sens, ils n'élaborent pas un art militant puisqu'ils ne cherchent pas à imposer un point de vue au spectateur mais l'invitent plutôt à une prise de conscience sur des enjeux d'actualité. De même qu'ils ont collaboré avec différents corps de métier pour créer leur œuvre de manière à penser le territoire à l'ère de l'Anthropocène, de même ces deux artistes attendent des spectateurs qu'ils adoptent une démarche humaniste dans l'espoir que nos sociétés puissent retrouver confiance et construire un avenir partagé. Ainsi, les artistes pensent le territoire de la rêverie comme un espace de réflexion. Dès lors, le fait de ne pas réellement guider le visiteur pour laisser le sens advenir en lui témoigne d'une forme de confiance de leur part envers des « spectateurs émancipés »<sup>211</sup> tels que les a définis Jacques Rancière. À l'image de ces derniers, nous avons avancé pas à pas dans cette œuvre complexe pour déceler la manière dont elle s'articule, en dégager les différentes couches de sens ainsi que les enjeux.

Pour étoffer notre étude sur ce projet à nos yeux pleinement ancré dans son temps, nous avons choisi de prendre appui sur des exemples de pratiques artistiques contemporaines à cette

---

<sup>211</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

œuvre plutôt que de nous référer à des pratiques antérieures. Aussi, les exemples qui jalonnent cette étude ont été tirés des œuvres de cinq plasticiens de la scène française. Nous avons choisi Amélie Bernard, Hicham Berrada, Marion Catusse, Hoël Duret et Vivien Roubaud car leur démarche n'est pas sans rappeler celle des deux artistes sur lesquels se fonde cette étude. En effet, ces jeunes plasticiens développent selon nous une pratique poétique qui aurait entre autres pour visée de « révéler la capacité de l'ordinaire, même dans ses aspects les plus sombres, à élargir notre existence » selon la formule d'Alicia Knock, commissaire du Pavillon d'Albanie à la Biennale de Venise 2019, « Maybe the cosmos is not so extraordinary ». On perçoit au sein de leurs travaux qui s'approprient des matériaux naturels et objets du quotidien, recourent pour certains à de nouvelles technologies et s'inspirent des sciences une même volonté de révéler à la conscience du spectateur ce qu'il ne voit pas dans le monde qui l'entoure ou ce qu'il refuse de voir.

Nous avons également souhaité étudier l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige car il nous semble qu'elle propose une expérience du territoire à travers une vision surplombante sur ce que l'on peut considérer comme de véritables *topoi* de l'art contemporain tels que l'archéologie, la construction des savoirs, les réflexions autour de l'Anthropocène. Pour autant, si ces problématiques traversent de manière plus ou moins évidente leur œuvre, ils parviennent toutefois à les traiter d'une manière qui est de notre point de vue singulière. En effet, face à un art profondément militant et activiste et une pratique qui voudrait s'abstraire de toute forme d'engagement politique, les artistes ouvrent une autre voie au sein de laquelle ils s'engagent et qui se conçoit plus comme un mode de vie qu'un médium. Ainsi, le couple d'artistes s'interroge au sein de leur œuvre sur la place de l'art dans notre monde contemporain et c'est à ce titre que leur projet *Discordances/Unconformities* peut également se lire comme une réflexion sur leur pratique artistique et les différentes thématiques qui jalonnent leur œuvre.

L'installation exposée au Prix Marcel Duchamp représente en premier lieu leur volonté de simuler un voyage entre des lieux qui sont emblématiques de leur parcours personnel et l'histoire. La volonté récurrente chez ces artistes de travailler sur les failles qui se créent dans l'enregistrement du récit historique passe dans le cadre de ce projet par une étude méthodique d'une pratique archéologique qui leur permet d'aborder cette thématique du dévoilement qui leur est chère sous un angle nouveau. Pour autant, l'étude de ces sites enfouis se teinte de fiction qui devient pour eux le moyen de réécrire le passé mais aussi d'envisager des futurs possibles. On peut ici une fois de plus citer le catalogue d'exposition *Un Autre monde* qui nous semble faire écho à nos réflexions « Cette démarche met également en lumière le fait que la fiction, par

le biais de boucles de rétroaction, nourrit, inspire et influence souvent le réel, tout en l’informant par anticipation sur ses devenirs potentiels »<sup>212</sup>.

Aussi peut-on considérer que cette œuvre loin de se limiter à une plongée dans le passé vient également envisager le futur du monde urbain. Joana Hadjithomas et Khalil Joreige participent à une exploration de ces trois villes qui représentent pour eux de véritables laboratoires en tant qu’elles sont à la fois des espaces finis et infinis. C’est alors un nouveau chemin à travers l’histoire d’Athènes, de Beyrouth et Paris que nous propose le duo d’artistes dès lors qu’il invite le spectateur à déambuler au sein de ces archipels flottants. L’exploration dans le passé de ces trois villes de même que dans leur futur incertain pousse les plasticiens à élaborer des univers parallèles qui émergent au sein de leur installation. Ces sortes d’hétérotopies se présentent comme des espaces contradictoires dans le sens où ils apparaissent comme étant le reflet du monde mais visent également à le transformer ou du moins à transformer la perception que l’on peut en avoir. Cette capacité à déstabiliser notre conception du monde correspond à la puissance que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige confèrent au territoire de l’art.

Au sein de ce territoire qui n’a rien de figé ou de circonscrit, la nature de l’espace et la forme du temps sont à reconsidérer et les barrières entre les lieux et les époques s’effacent au profit d’un monde poétique dans lequel le pouvoir de l’art et la réalité se conjuguent. Cette ambition semblait déjà à l’œuvre dans leur projet *The Lebanese Rocket Society* à propos duquel ils évoquent leur ambition de « provoquer le réel, même de façon minime, de le remettre en question de le transformer (...). Voici ce que certains étaient, et ce que nous pourrions être aujourd’hui : des chercheurs, des utopistes, des rêveurs (...) C’est une façon de dire notre désir de voir changer le monde alors que la réalité est ce que nous faisons et que nous n’avons tout simplement pas accepté l’ordre des choses »<sup>213</sup>. Si nous maintenons que ces deux artistes ne participent pas à un discours militant, nous considérons toutefois qu’ils font montre d’un véritable engagement en tant que citoyens du monde ou plutôt citoyens de l’art au sein de leurs travaux.

Dans cette perspective, il semble possible de se référer à l’œuvre d’Anne et Patrick Poirier pour éclairer l’œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. En effet, après avoir

---

<sup>212</sup> Jean-François Sanz, *Un autre monde//dans notre monde. Évocation contemporaine du réalisme fantastique*, cat. expo., Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur (23 mars – 2 juin 2019), Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 5.

<sup>213</sup> Clément Dirié, Michèle Theriault (éd.), *Joana Hadjithomas, Khalil Joreige*, Zurich, JRP Ringier, 2013, p. 56.

préférée nous appuyer sur des exemples liés à la jeune scène française, il nous paraît intéressant de nous référer à cet autre couple français qui commence à créer bien avant eux et dont la pratique artistique semble dégager des thématiques qui sont proches des deux créateurs de *Discordances/Unconformities*. Ainsi, une partie de leur démarche consiste à fouiller, collecter et inventorier les sites et vestiges du patrimoine de l'humanité pour comprendre l'organisation de ces cités ainsi que leur disparition. Ayant tous deux vécu la fin de la seconde guerre mondiale respectivement à Marseille et à Nantes, on peut lire l'histoire subie comme une clé de lecture de l'œuvre d'Anne et Patrick Poirier qui se rappellent avoir passé leur enfance dans les ruines. En plus de traiter de problématiques chères à Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, au sein d'une œuvre tout aussi polymorphe, ces deux artistes refusent également les statuts de peintres et sculpteurs mais préfèrent se penser en architectes et en archéologues.

On peut prendre l'exemple des projets qu'ils réalisent à partir des ruines antiques et en particulier celles de la *Domus Aurea* (fig. 61), série qu'ils créent entre 1974 et 1988. La maquette qu'ils élaborent suite à leur parcours de l'ancienne demeure de l'Empereur Néron, résulte selon eux d'une construction mentale qu'ils inventent au gré de leurs déambulations topographiques et psychologiques dans le lieu. Ainsi, les ruines qu'ils restituent ne sont pas la réplique exacte du lieu qu'ils ont observé mais résultent bien plutôt de la manière dont ils ont ressenti et rêvé cet espace. Dès lors, s'instaure une part de fiction dans leur œuvre qui rend leur intention difficilement déchiffrable au premier abord. Ainsi, comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, le second couple d'artistes se refuse à dévoiler un sens clairement établi au spectateur dans le but de le pousser à une forme de spéculation. Ainsi, s'il s'agit pour Anne et Patrick Poirier de donner à voir les traces d'un monde qui n'a jamais existé, on est ici proches de la logique des *Time Capsules* qui n'ont pas non plus pour vocation d'offrir une transcription du réel.

Toutefois, si l'on entendait le terme topographie en un sens plus large au sein de notre étude, il s'agit dans le cas de la *Domus Aurea* d'un travail topographique au sens propre qui vise cette fois à restituer les données récoltées sous forme de maquette quand bien même on n'ignore pas que celle-ci revêt une grande part de récréation. On peut ici penser également à Charles Simonds qui reconstitue lui aussi des villes miniatures. Pour autant, si celui-ci travaille sur ce qui peut s'apparenter à une ruine contemporaine, Anne et Patrick Poirier fondent leur travail sur l'étude de sites authentiques. De la même manière que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, ils vont sonder le passé de ces sites mais pour les reconstituer de manière purement subjective. Aussi, choisissent-ils à la manière de Simonds un matériau friable dans le but de

représenter la déliquescence du lieu et son caractère éphémère qui a été détruit par le feu et semble revivre ici une seconde vie.

Cependant, la visée première de cette œuvre est de montrer à travers cette maquette comment s'articule le lieu et de matérialiser la mémoire ou plus encore les emboîtements de la mémoire. Au sein de leur œuvre, de nombreuses architectures prennent ainsi la forme du cerveau humain, et la ville devient alors le reflet de l'inconscient. Les paysages mentaux qu'ils souhaitent donner à voir représentent donc un voyage fictionnel qu'il s'agit d'inventer de la même manière que dans l'œuvre de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Toutefois, dans leur œuvre, *Domus Aurea*, Anne et Patrick Poirier interrogent également la fragilité de la mémoire et témoignent d'une ambition d'en garder trace. En donnant eux-aussi une image à un labyrinthe souterrain, ils interrogent l'articulation des traces mémorielles et la manière de les préserver comme c'est le cas dans le projet *Discordances/Unconformities*.

Ainsi, l'œuvre d'Anne et Patrick Poirier s'est attachée à traiter de villes disparues comme c'est le cas dans leurs projets *Palmyre* (1992), *Villes mortes, Syries* (1992) ou plus récemment *Tapis* qui évoque les cités d'Alep et Hatra. Ces villes fantômes dont il ne reste plus de trace que dans les sous-sols témoignent de leur vocation à aujourd'hui adapter leur pratique à l'actualité géopolitique. Partis des sites patrimoniaux antiques, il s'agit pour eux d'évoquer les failles de la mémoire en train de se créer sous nos yeux. Pour autant, si c'est également la question de leur ville dévastée qui a en premier lieu enjoint Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à créer, on observe que ce second couple d'artistes, deux générations après Anne et Patrick Poirier cherche à son tour à s'ancrer dans leur temps en ouvrant leur œuvre à des questionnements nouveaux tels que les réflexions autour du concept de l'Anthropocène. Après plusieurs années à observer leur monde victime des guerres civiles, ils décentrent leur point de vue pour s'intéresser au territoire de manière plus globale. C'est dans ce renouvellement constant de leurs médiums, de leurs questionnements et de leurs préoccupations que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige parviennent à créer constamment de nouveaux outils et systèmes pour topographier le territoire contemporain et à toujours nous surprendre.

## Bibliographie

### Écrits de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, « A State of Latency » dans LATOUR Bruno (éd.), *Iconoclash*, Karlsruhe/Cambridge, ZKM/MIT Press, 2002.

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, « (...) tels des oasis dans le désert » dans ABENSOUR Dominique, *Appel à témoins : Eric Watt, Ursula Biemann, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Anri Sala, Seifollah Samadian, Fiona Tan*, Quimper, Le Quartier, 2004.

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, « Aïda, Sauve-moi » dans CRIQUI Jean-Pierre (dir.), *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Paris/Marseille, Le Bal/Images en manœuvres, 2010.

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, « Ok, I'll show you my work » dans *Discourse. Journal for theoretical studies in media and culture*, 2002, (<http://cdn.hadjithomasjoreige.com/wp-content/uploads/2012/09/Discourse.pdf>, consulté le 7 février 2018)

HADJITHOMAS Joana, « Influences : Joana Hadjithomas & Khalil Joreige », *Freeze Magazine*, 2012, URL : <https://frieze.com/article/joana-hadjithomas-khalil-joreige-my-influences>

### Interviews et entretiens

BROUE Caroline, « Le pouvoir des images : Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *La Grande Table 1<sup>ère</sup> partie*, France Culture, 2016, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/le-pouvoir-des-images-11-joana-hadjithomas-et-khalil-joreige>

GESBERT Olivia, « Les Marcel Duchamp 2017 », *La Grande Table 1<sup>ère</sup> partie*, France Culture, 2017, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/les-marcel-duchamp-2017>

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, HOOR AL-QASIMI Sheikha, dans GUIOT Nathalie, *Conversations. Artistes et collectionneurs*, Montreuil, Black Jack éditions, 2013.

MEVEL Quentin, *Le Cinéma de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige*, Paris, Independencia éditions, 2013.

### Livres d'artistes

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, *Images latentes : Journal d'un photographe*, Paris, Rosascape, 2010.

HADJITHOMAS Joana, JOREIGE Khalil, *Wonder Beirut. Histoire d'un photographe pyromane : La bataille des hôtels*, Paris, Espace Louis Vuitton, s.d.

## Monographies

DIRIE Clément, THERIAULT Michèle (éd.), *Joana Hadjithomas, Khalil Joreige*, Zurich, JRP Ringier, 2013.

KHOLEIF Omar (dir.), *Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Les Rumeurs du monde. Repenser la confiance à l'âge de l'Internet*, Berlin, Sternberg Press, 2015.

## Catalogues d'exposition

ARDENNE Paul, *Le Printemps de Septembre à Toulouse, 2012, L'Histoire est à moi ! / History is mine!*, cat. expo., Toulouse (28 septembre – 21 octobre 2012), Lormont/Bruxelles, Le Bord de l'eau/La Murette, 2012.

BOURRIAUD Nicolas, WYART Aude, *Hicham Berrada*, cat. expo., Saint-Ouen-l'Aumône, Abbaye de Maubuisson (8 octobre 2017 – 22 avril 2018), Paris, Lienart éditions, 2018.

BRAYER Marie-Ange, *La Fabrique du vivant*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, (20 février – 15 avril 2019), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2019.

CHABERT Noëlle, CASTEX Jessica, *Être pierre*, cat. expo., Paris, Musée Zadkine (29 septembre 2017 – 11 février 2018), Paris, Paris Musée, 2017.

CHOUTEAU Hélène, REHM Jean-Pierre, *Ah, les belles images !... : Renaud Auguste-Dormeuil, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Walid Raad*, cat. expo., Clermont-Ferrand, La Tôlerie (2 décembre 2006 – 20 janvier 2007), Paris, In Situ, 2006.

DEBRAY Cécile, LABRUSSE Rémi, STAVRINAKI Maria, *Préhistoire. Une énigme moderne*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou (8 mai – 16 septembre 2019), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2019.

ENWEZOR Okwui (dir.), *Two Suns in a Sunset / Se souvenir de la lumière*, cat. expo., Sharjah, Sharjah Art Foundation (12 mars – 8 mai 2016), Paris, Jeu de Paume (7 juin – 25 septembre 2016), Munich, Haus der Kunst (28 octobre 2016 – 12 février 2017), Valence, Institut Valencià d'Art Modern (20 avril – 3 septembre 2017), Londres, Koenig books, 2016.

FROGIER Larys, *Espace vital*, cat. expo., Rennes, La Criée (28 juin – 25 août 2001), Rennes, La Criée, 2001.

KHOLEIF Omar, SARKISOV, *Time, Forward !*, cat. expo. Venise, V-A-C Zattere (11 mai – 20 octobre 2019), V-A-C Press/DelMonico Books-Prestel, Moscou/Munich, Londres, New York, 2019.

KNOCK Alicia, *Le prix Marcel Duchamp 2017 : Maja Bajevic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Charlotte Moth, Vittorio Santoro*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou (27 septembre 2017 – 8 janvier 2018), Milan, Silvana Editoriale, 2017.

LAFFON Juliette (dir.), *Ici, ailleurs : une exposition d'art contemporain*, cat. expo., Marseille, Friche la Belle de Mai (12 janvier – 13 mars 2013) Marseille/Paris, Skira /Flammarion, 2013.

MONSAINGEON Guillaume, *Villissima ! Des artistes et des villes*, cat. expo., Toulon, Hôtel des arts – Centre d'art contemporain du Var (4 juillet – 27 septembre 2015), Marseille, Éditions Parenthèses, 2015.

MOREL Gaëlle (dir.), *Les Espaces de l'image / The Spaces of the Image*, cat. expo., Montréal (10 septembre – 11 octobre 2009), Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009.

MORINEAU Camille, *Climats artificiels*, cat. expo., Paris, Espace Fondation EDF (4 octobre 2015 – 28 février 2016), Paris, Éditions Paris Musées, 2015.

PAGES Estelle, *Visages de rencontres*, cat. expo., Montreuil, Maison Populaire (18 janvier – 20 décembre 2000), Paris/Montreuil, Éditions Au Figuré/Maison populaire, 2000.

PEGARD Catherine, MINARD Céline, MARAL Alexandre, *Voyage d'hiver*, cat. expo., Versailles, Musée national du Château de Versailles et de Trianon (20 octobre 2017 – 7 janvier 2018), Paris, Flammarion, 2017.

SANZ Jean-François, *Un autre monde///dans notre monde. Évocation contemporaine du réalisme fantastique*, cat. expo., Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur (23 mars – 2 juin 2019), Dijon, Les Presses du réel, 2019.

### **Ouvrages généraux**

ARDENNE Paul, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont/Bruxelles, Le Bord de l'eau/La Mulette, 2018.

AUGE Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992.

BAILLY Jean-Christophe, *La ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.

CAILLOIS Roger, *L'Écriture des pierres*, Genève, Skira, 1970.

CAILLOIS Roger, *La lecture des pierres*, Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle/Xavier Barral, 2014.

CAILLOIS Roger, *Pierres*, Paris, Gallimard, 1967.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.

DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA, 2014.

FLAM Jack (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996.

FLEISCHER Alain, MOULENE Claire, BERRADA Hicham, PROCHIANTZ Alain, *Le Rêve des formes / The Dreams of forms*, Magazine PALAIS #25, Paris, Palais de Tokyo, 2017.

SARACENO Tomás, LATOUR Bruno, WIGLEY Mark, DESPRET Vinciane, *On air. Carte blanche à Tomás Saraceno*, Magazine PALAIS #28, Paris, Palais de Tokyo, 2018.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » dans *Dits et écrits*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

LATOUR Bruno, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe » dans HACHE Emilie, *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014.

LOGE Grégoire, *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène*, Paris, Presses Universitaires de France/Humensis, 2019.

MALM Andreas, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le Réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique, 2017.

MOREL Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2008.

MONGIN Olivier, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

PAUWELS Louis, BERGIER Jacques, *Le matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1972.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 2015.

PONGE Francis, « Le Galet » dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 2011.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RICOEUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

TIBERGHIEEN Gilles, *Land art*, Paris, Dominique Carré, 2012.

TIBERGHIEEN Gilles, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes sud, 2001.

VERNE Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Hachette, 1972.

### **Actes de colloques**

CRIQUI Jean-Pierre (dir.), *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Paris/Marseille, Le Bal/Images en manœuvres, 2010.

NAIRNE Andrew (dir.), *Out of Beirut*, Oxford, Modern Art, 2006.

## Mémoire

SAMOILOVICH Laura, « Esthétiques de l'archive dans l'art contemporain », Mémoire Théorique de Master 2, dirigé par LAGEIRA Jacinto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014 – 2015.

## Articles

CHAN Zoé, « Travailler les émotions, la mémoire et l'histoire », *Esse*, 70, 2001, p. 1-6.

CORBOZ André, « Le territoire comme palimpseste », *Diogène*, 121, 1983, p. 14-35.

GUIGO Elsa, « Univers encapsulés. Vivien Roubaud », *Code Magazine*, 8, 2014, p. 12-15.

LEQUEUX Emmanuelle, « Artistes en guerre », *Beaux-Arts Magazine*, 284, 2008, p. 92-95.

SMITHSON Robert, « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects », *Artforum*, 1968, p. 44-53.

SULTAN Patrick, « Édouard Glissant, Traité du Tout-Monde », *Échos (Centre International d'Études Pédagogiques)*, 84, 1997, p. 75-76.

## Articles internet

CENTLIVRES Pierre, « Vie, mort et survie des Bouddhas de Bâmiyân », *Livraisons d'Histoire de l'Architecture* [En ligne], consulté le 14 juin 2019, 2009 URL : <https://journals.openedition.org/lha/200>

CHABROL Arnaud, « La fabrique artistique de la mémoire : effet de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain », *HAL* [En ligne], consulté le 30 janvier 2018, 2011, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr>

DIDI-HUBERMAN Georges, « Joana Hadjithomas et Khalil Joreige / Equivalence n°4 », *Libelle n°18* [En ligne], consulté le 27 janvier 2018, 2012, URL : <http://www.rosascape.com/site/libelle.html>

KRAVETZ Marc, « Le Palimpseste de Beyrouth », *Libération*, consulté le 8 février 2018, 2002, URL : [http://www.liberation.fr/cahier-special/2002/08/22/beyrouth-le-palimpseste-de-beyrouth\\_413244](http://www.liberation.fr/cahier-special/2002/08/22/beyrouth-le-palimpseste-de-beyrouth_413244)

LEENHARDT Jacques, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *Images Revues* [En ligne], consulté le 09 mars 2019, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3491>

NIGOLIAN Sonia, « Wonder Beirut, Le roman d'un photographe pyromane de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *La Revue du Liban* [En ligne], consulté le 9 février 2018, 1998, URL : <http://cdn.hadjithomasjoreige.com/wp-content/uploads/2015/01/7.La-Revue-du-Liban-98.pdf>

RAMADE Bénédicte, « Anthropocenia », *Zérodeux / O2 n°75* [En ligne], consulté le 12 février 2019, 2016, URL : <https://www.zerodeux.fr/dossiers/anthropocenia/>

SIGUIER Marie, « Marion Catusse – Cellules », *Un Point Culture* [En ligne], consulté le 14 avril 2019, 2015, URL : <https://unpointculture.com/2015/05/16/marion-catusse-cellules/>

TOUBAS Lisa, « Pour un nouvel interrègne », *Point Contemporain* [En ligne], consulté le 28 juin 2019, 2018, URL : <http://pointcontemporain-curiositescontemporaines.com/pour-un-nouvel-interregne>

## Sites

« ADIAF/Association pour la diffusion internationale de l'art français », *adiaf.com* [En ligne], URL : <http://www.adiaf.com/le-prix-marcel-duchamp/presentation/> (consulté le 13 mai 2019).

« Amélie Bernard », *ameliebernard.com* [En ligne], URL : <http://www.ameliebernard.com/> (consulté le 24 avril 2019).

« CRNTL/Centre National de Ressources Textuelles et lexicales », *crntl.fr* [En ligne], URL : <https://www.crntl.fr/definition/stratigraphie> (consulté de 22 novembre 2018).

« Galerie Da-End », *galeriedaend.com* [En ligne], URL : <http://www.da-end.com/marion-catusse> (consulté le 16 mars 2019).

« Galerie In Situ-Fabienne Leclerc », *insituparis.fr* [En ligne], URL : <http://www.insituparis.fr/> (consulté le 16 mars 2018).

« Hicham Berrada », *hichamberrada.com* [En ligne], URL : <http://www.hichamberrada.com/> (consulté le 2 avril 2019).

« Hoël Duret », *hoelduret.com* [En ligne], URL : <http://www.hoelduret.com/fr.php?page=0> (consulté le 4 mars 2019).

« INRAP/Institut national de recherches archéologiques préventives », *inrap.fr* [En ligne], URL : <https://www.inrap.fr/l-archeologie-preventive-9838> (consulté le 20 décembre 2018).

« Joana Hadjithomas & Khalil Joreige », *hadjithomasjoreige.com* [En ligne], URL : <http://hadjithomasjoreige.com/> (consulté le 12 février 2018).

« Marion Catusse », *marioncatusse.com* [En ligne], URL : <http://www.marioncatusse.com/> (consulté le 12 mars 2019).

« Galerie Da-End », *galeriedaend.com* [En ligne], URL : <http://www.da-end.com/marion-catusse> (consulté le 16 mars 2019).