

# Geologies du temps

Pétrir le temps comme une matière ductile, pour le saisir dans une forme et un corps : c'est là l'ambitieux projet de Lyes Hammadouche, qu'il développe à l'aide d'étranges machines, à la fois primitives et futuristes. Si la technologie occupe une place importante dans son travail, elle n'est pas pour autant une fin en soi, mais bien plutôt un moyen de scénographier le temps et d'en capturer l'empreinte physique et psychique. Double processus fait de déplacements perceptuels, de stratégies obliques : comment, en effet, donner forme à l'immatériel ou transmettre la sensation de ce qui n'est, ontologiquement parlant, qu'une abstraction ? Si le temps n'est accessible à nos yeux que dans l'espace figuré symboliquement par la trace qu'il laisse, il faut alors trouver un dispositif et un substrat matériel aptes à retenir la marque de ce qui n'a, au sens strict, pas de corps. Dans la longue histoire des empreintes, nous pourrions dire que nous avons affaire ici à une logique inversée du suaire, non pas à sa négation mais à son négatif : là où le suaire, dans la mythologie chrétienne, saisissait l'empreinte d'un corps physique pour révéler à travers lui un principe transcendantal invisible, les machines de Lyes Hammadouche travaillent le temps comme une matière, afin de révéler, à travers le paradoxe d'une empreinte invisible, son corps imaginaire. Pour prendre une telle empreinte, il faut une matrice réceptrice fluide et mobile : c'est le cas du sable, fréquemment utilisé par Lyes Hammadouche, comme dans *60x60x24*, par exemple, où les rotations des cercles actionnés par des moteurs tournant à différentes vitesses, permettent de capturer plusieurs interactions entre la durée et l'empreinte, plusieurs « images » de « temps-mouvement ». Entièrement dépendante de ce qui la configure, la forme du sable, hésitant entre la brume et le paysage stratifié, n'est pas alors l'icône d'un moment et d'un objet déterminés, mais l'index imaginaire d'une durée.

Tout le travail de Lyes Hammadouche est d'ailleurs parcouru par l'indice et l'empreinte : le bois, qui est omniprésent chez l'artiste, porte souvent la marque énigmatique et sans fonctionnalité apparente d'un outil tech-

nologique qui l'aurait façonné, facetté. C'est là aussi tout le paradoxe de l'empreinte : sa temporalité est indécidable, car si son inscription phénoménologique est indiscutable, son origine factuelle nous échappe ; il y a ainsi toujours une dimension duelle dans toute empreinte : manifestant une origine, elle s'associe conceptuellement à un rapport de temporalité immémoriale, mais par cette origine même, qui toujours se dérobe, la perte s'inscrit irrémédiablement en elle : perte du sens, du sujet, de la détermination historique. L'espace qu'elle ouvre est alors celui des paradoxes temporels, des associations inconscientes, des soubresauts analogiques. La concrétion sableuse, instable, de *60x60x24*, marque ainsi la stratification du temps tout en creusant son absence : nous n'en savons pas plus du mystère du temps sinon qu'il est un objet imaginaire, l'outil d'un art ou d'une science insituables, dont les machines de Lyes Hammadouche seraient peut-être les prémisses technologiques ou les fantômes futurs.

---

Les machines que construit Lyes Hammadouche, si elles évoquent une forme contemporaine d'art cinétique, n'en restent pas moins difficiles à classer : sans autre fonction apparente que de travailler plastiquement le temps et d'en capturer l'empreinte, elles semblent par ailleurs s'inscrire d'emblée dans un processus fictionnel, convoquant par leur seule présence une temporalité paradoxale. Dans l'atlas d'une archéologie imaginaire, elles pourraient être les vestiges d'une civilisation passée ou future ou les fragments hiéroglyphiques d'une science inconnue. Objets retro-futuristes, ces mécanismes curieusement organiques ne sont déjà plus tout-à-fait de notre monde, tout en y étant co-présents, dans une sorte d'entre-deux temporel : plus que la technologie en elle-même, c'est d'ailleurs ce processus d'écartement à soi du temps qui intéresse Lyes Hammadouche. Ses travaux sont ainsi autant de stratégies destinées à mettre en œuvre de ce que l'on pourrait nommer un « temps ondulatoire », qui

se diffuserait depuis sa source inconnue, à l'opposé d'un « temps particulière » qui resterait ontologiquement clos sur lui-même ; ce « temps ondulatoire » serait alors un « temps-mouvement », engendrant des phénomènes d'embranchements complexes qui permettraient de construire depuis une zone tactile de turbulences, des temporalités en réseau, des surfaces de contact entre invisibilité et visibilité.

Ce que cherche ainsi à scénographier Lyes Hammadouche, c'est le double mouvement par lequel une substance sans corps propre monte vers la forme ou, au contraire, descend vers ce corps invisible de l'esprit qu'est l'inconscient. Le lien particulier entre le mécanisme et les temporalités multiples qu'il met en œuvre font de ces travaux d'énigmatiques sabliers à images ou des « horloges à voir »<sup>(1)</sup>, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, dans lequel le regardeur se trouve immergé : pour une installation proposée à *Voyageurs*<sup>(2)</sup> et dont l'idée fut, partiellement, reprise pour *Tout est parti d'une colonne*<sup>(3)</sup>, l'artiste avait conçu trois mécaniques circulaires, qui tournaient chacune à des vitesses différentes, créant au passage un paysage mouvant, par le déplacement du sable contenu dans des disques de verre. Ainsi, trois temporalités coexistaient, une minute, une heure et un jour, formant trois configurations différentes de traces, complétées par une autre temporalité, invisible, et fantasmatique, celle de l'abrasion du sable sur le verre, qui, à une très longue échelle, finira par dépolir entièrement la surface, puis par la réduire en poussière : aussi paradoxales et insaisissables ontologiquement que cette (in)substantialité temporelle qu'elles tentent de saisir, ces machines investies d'une mort lente sont elles-mêmes toujours-déjà des traces en devenir, des systèmes métastables travaillés par l'entropie et la décomposition, qui forent dans leur propre corps jusqu'à s'auto-réduire à une matière informe et sableuse.

Le résultat final, lorsque le mécanisme a parcouru ses trois cycles, est un indice éclaté et fantomatique du temps, ce qui rapproche sémiotiquement le travail de Lyes Hammadouche du photographique<sup>(4)</sup>, medium où l'index et la spectralité forment une combinaison qui permet d'ouvrir le « sens », dans

toutes les acceptions du terme. Appareils photographiques d'un genre nouveau qui saisiraient l'image d'une durée, les mécaniques indicelles de Lyes Hammadouche nous invitent à penser la question du « sens » (la sémiotique) corollairement à celle du « sens » (la direction, le sensoriel, et donc le contact et le mouvement) : chaque grain de sable étant à la fois en mouvement et en contact, isolé et en relation avec d'autres grains, dans un cycle où la forme se reconfigure à chaque nouveau glissement, le « sens » final de l'image, n'est rien d'autre qu'un moulage de « temps-durée », une empreinte des configurations de micro-traces et de micro-événements, corrélés à un espace-temps défini, où chaque instant a inscrit la trace de son pas(sage) dans le sable, invisiblement et visiblement à la fois. Nous nous situons alors dans un entre-deux de l'empreinte, proche des tentatives duchampiennes d'enregistrer une « inscription mouvante »<sup>(5)</sup>, qu'évoque Didi Huberman dans *La Ressemblance par contact*, à propos des notes de *La Boîte Verte* sur le *Grand Verre* : il s'agirait ainsi non seulement d'inscrire l'empreinte du mouvement, mais aussi de mettre l'empreinte *en* mouvement, de produire une « empreinte-mouvement ». Comme le filet et le système de piston de l'œuvre inachevée de Duchamp, qui captureraient l'image indirecte de ce qui ne se laisserait pas saisir dans une forme, comme une quatrième dimension invisible, les machines de Lyes Hammadouche sont des tamis temporels, où la durée se réifie, formant comme une tectonique ou une géologie du temps. « L'empreinte-temps », si un tel objet existait, ne serait pas alors une simple empreinte physique, mais un écart indécidable articulant indissociablement une trace physique à un processus de supplémentation psychique : nous ne « voyons » pas réellement le temps, mais nous le percevons mentalement à la fois comme processus causal et comme tissu conjonctif de la « forme-mouvement » ; nous le concevons intuitivement comme le liant invisible de la forme et du mouvement. Devant l'image finale de 60x60x24, nous voyons bien un paysage du temps, mais plus encore nous imaginons, à travers lui, un ailleurs, faits de déserts primitifs, de rivages planétaires inconnus, comme si nous étions face à une fenêtre ouvrant sur un monde parallèle. Le rêve devient

alors le supplément du temps : le temps « physique » n'est ainsi pas séparable du temps « psychique », non seulement parce que la mémoire est le substrat du temps vivant, mais surtout parce que le paradoxe du temps est d'être, au fond, lui-même, une construction mentale, une hallucination vraie. Les cercles de Lyes Hammadouche, pourraient être vus, sous cet angle, comme des métaphores de la rétine, et l'ensemble de l'installation de 60x60x24 comme une représentation de l'appareil psychique, où se forment les images dans la concrétion de la mémoire, et où flottent, indistincts, les mirages et les spectres en attente d'un corps, d'une forme et d'un sens.

Beaucoup de machines de Lyes Hammadouche contiennent d'ailleurs des éléments circulaires, que ce soit sous la forme de disques tournants (*Murmure de Miroirs*), ou de structures ressemblant à des « horloges-cyclotron ». Dans le cas de 60 x60x24, le mécanisme utilise les propriétés du sable à la fois comme substrat informe et vaporeux, où les ectoplasmes de temps prennent corps, et comme matériau abrasif qui détruit la forme : on pense ici aux mandalas, faits eux aussi des configurations changeantes du sable, voués à être détruits après avoir été achevés ; « mandala » signifie d'ailleurs cercle et par extension communauté. A la fois ciment culturel et processus de méditation, les mandalas sont destinés à induire des états de conscience modifiés, des expériences proches de l'hypnose. Chez Lyes Hammadouche, le phénomène d'hypnose est d'autant plus fort qu'il est amplifié par le mouvement : on pourrait ici évoquer la vibration des *Roto reliefs* de Duchamp, où l'image apparaît et disparaît cycliquement, créant à la fois un effet de saturation et d'ellipse sensorielles. On pourrait également comparer ces mécanismes à la projection cinématographique, où la puissance d'hallucination se trouve là aussi transférée à la machine : plongés dans le spectacle mouvant des images, nous nous abandonnons à des processus subconscients, comme dans un rêve éveillé. Le cinéma, comme les installations de Lyes Hammadouche, nous donne ainsi accès à « l'autre scène », à ce domaine des fantasmes, des paradoxes, des possibles, libérés

par la mort du « sens » (la fin de la causalité, conjointe à celle de la direction linéaire) : Raymond Bellour, dans une analyse liant l'invention de la guillotine à l'hypnose et au cinéma<sup>(6)</sup>, a démontré comment cette nouvelle technologie de mort non seulement perturbait la temporalité (la mort va plus vite que le regard) mais aussi la relation de causalité classique (la mort est soustraite à la vue) ; « l'effet de guillotine », cette coupure sémiotique dans le tissu causal de l'enchaînement des images, pourrait à cet égard être considéré comme un des vecteurs d'hallucination dans une pièce comme *Translucide*, où Lyes Hammadouche a induit un « faux mouvement » circulaire, puisque le déplacement de la sphère, ne coïncidant pas avec la rotation de l'ensemble, crée un décalage logique et perceptif. Cette surface de verre contribue elle aussi à l'hallucination : sa transparence induit le regard en erreur, en lui présentant un espace perçu comme évident parce qu'évidé, alors qu'elle construit, en fait, un théâtre de miroirs où l'œil est captif du reflet. Il y a là une référence humoristique aux tables tournantes spirites, mais aussi un tour de passe-passe très cinématographique, car le cinéma a souvent lié l'hallucination hypnotique aux phénomènes de réflexion : que l'on songe aux reflets sur les lunettes dont se sert Mabuse pour hypnotiser Wenck, dans le film de Lang<sup>(7)</sup> ; ou à cette scène du *Tempête* de Jean Epstein, si dense et silencieuse, qu'elle semble surgir du cinéma muet, où le paysage de tempête se matérialise dans la sphère de verre, métaphore à la fois de l'œil et de l'écran, et de leur conjonction comme symbole de l'hallucination cinématographique ; ou encore à cette scène de *Suspiria*<sup>(8)</sup>, où Suzy, comme hypnotisée par le reflet d'un miroir qu'elle reçoit en plein visage, bascule dans le monde des illusions et des cauchemars, qui la retient prisonnière jusqu'à ce qu'elle s'en éveille, en brisant à son tour le reflet fantomatique de « la reine noire », Helena Markos, dans une scène finale à l'évidente portée psychanalytique.

De toutes ces combinaisons, Lyes Hammadouche tire un travail d'une profonde inventivité, et d'une grande force poétique, qui immerge le regardeur dans une expérience sensorielle, où la technologie n'est pas la froide antithèse de

l'émotion, mais contribue à l'invention d'une nouvelle forme de sublime : un sublime inversé, car libéré de toute grandiloquence, et ouvert sur les interstices du temps, les murmures des formes-mondes, l'envoûtement gratuitement nécessaire des illusions.

Victor Mazière, décembre 2015

---

- (1) Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Gallimard Seuil, Paris, 1980, p32-33 : Comme les horloges dont parlent Roland Barthes, les machines de Lyes Hammadouche sont faites de bois et de métal, et émettent même, dans certains cas, un bruit rythmique.
- (2) *Voyageurs*, exposition des nominés à la Bourse révélations Emerige 2014, commissariat Gaël Charbau, 26 novembre-20 décembre 2014 à la Villa Emerige, Paris 16<sup>ème</sup>
- (3) *Tout est parti d'une colonne*, carte blanche à Lyes Hammadouche, commissariat Gaël Charbau, Collège des Bernardins du 13 mars 2015 au 05 juil. 2015
- (4) Sur le « photographique » comme modèle sémiotique, cf Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993
- (5) Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, 2008, pp 202-207
- (6) Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, POL, Paris, 2009
- (7) Fritz Lang, *Doktor Mabuse, der Spieler (Docteur Mabuse, le joueur)*, 1922
- (8) Dario Argento, *Suspiria*, 1977