

« Pour qu'il y ait une scène comme tu le vois, je veux dire pour que j'y aie vu, moi, une scène, le théâtre de quelque chose, disons, et que je la photographie comme telle, il a fallu qu'il y ait tout autour de solides verticales. »

Pascal Poyet

Au début des villes et de la civilisation, il y a quasiment 10 000 ans, la rue n'avait pas encore été inventée. Les maisons, pour tenir debout, s'appuyaient les unes contre les autres. Les briques de leurs murs n'avaient pas les arêtes assez vives pour dresser des verticales stables. Pour passer d'une maison à l'autre, on sortait par le toit, on marchait sur les toits, et on entrait par le toit. Les toits étaient plats, et la météo s'y prêtait à peu près. De la ville, alors, on n'avait qu'une image extérieure d'étendue horizontale de toits plats qui se succèdent. Une image extérieure qui excluait l'image intérieure qu'on avait de chaque maison. Il n'y avait pas de fenêtres : il y avait le ciel. L'espace visible de circulation dans la ville était divisé. L'espace extérieur parcouru à pieds était une perspective à deux dimensions. Voilà ce que j'avais cru comprendre à la lecture d'un livre de Claude Thiberge : *La ville en creux*. Je savais pourtant, depuis mon enfance, que les cités du bassin méditerranéen avaient des toits plats. Cela n'empêche qu'en 1994, à Malte, bien avant de lire ce livre, la première fois que je me suis trouvé sur un toit plat depuis lequel je voyais s'étagier en terrasses toute la ville de Sliema, cela me fit une forte impression. Je ne sus la définir qu'en prenant une photo. Le pittoresque du linge étendu sur les toits et des innombrables antennes de télé me permit d'atténuer l'impression que me faisait cette vision de siècles là-devant.

Ce n'est qu'après avoir lu ce livre sur l'histoire de la ville, et après d'autres années encore, que je peux parler de cette saisie du regard. Ces toits terrasses sont une façon de rappeler la question du sous-sol, de la grotte primitive, des racines et des tombeaux que recouvre le visible dans toutes ses étendues. C'est à partir de cette considération des opacités – épaisseur et profondeur – que s'établit la continuité du paysage entre la terre ferme et la mer sans cesse mouvante, le large, l'horizon changeant, sur la surface de quoi l'œil pas plus que le pied n'ont d'appui ni de repère. C'est là aussi un point autour duquel se développe le travail d'Alice Hamon, à la fois dans ses pratiques du dessin in situ, de la photographie, au travers de fragments qu'elle rapporte de voyage, et de son métier de marin. Si les lignes et les figures plus ou moins géométriques peintes sur les toits plats peuvent faire penser aux motifs d'un tapis déployé à l'échelle du paysage, le fait de tracer des lignes sur le sol – et parfois de les faire progresser par projection jusque sur la verticale des murs – n'est pas sans rappeler la projection des ombres et leurs déclinaisons selon le rythme d'une journée. Un relevé donc, de trajectoires, de directions, qui revient à définir des positions par rapport au soleil : différentes heures, différents lieux. Opération maritime élémentaire, c'est-à-dire fondamentale, cette indication de directions dans un lieu donné revient à le référer à d'autres lieux, et à développer un aspect de son travail artistique « dans chaque port », comme on dit.

Ce travail est constitué de plusieurs groupes, dont trois principaux que sont, d'une part, les dessins réalisés in situ (sur des toits plats), d'autre part des photographies, et enfin les compositions graphiques encadrées sous verre qui combinent la gravure, le dessin et la couleur. Ces caissons accueillent des fragments d'images de voyage traités graphiquement, au crayon, et jouent comme des vitrines : pas un bateau dans une bouteille mais enfin... On y observe cette particularité que la vitre aussi fait l'objet d'un traitement graphique. Des formes simples traitées en aplat y apparaissent par sablage du verre, translucide mais non plus transparent, à l'endroit de ces formes. Ces vitrines au verre partiellement dépoli ne permettent ni de s'approcher tout près du dessin, ni de le voir intégralement sans déplacer son regard. Il y a un décalage marqué entre la main et l'œil. Au lieu de s'effacer, la vitre se déclare par cette altération de sa transparence. La profondeur des caissons, d'ailleurs, fait apparaître par projection l'ombre de ces formes sur le dessin placé au fond. La vitre prend, là encore, sa part dans la composition. Semblable à la surface de l'eau... Quand on voit au travers, le fond, vision instable. Mur, montagne, table qui se redresse, l'art moderne, n'a pas cessé de ramener ce rapport des horizontales dressées là devant nous. La profondeur faite obstacle, c'est l'image de l'iceberg passée dans le langage courant : la fameuse partie émergée. Et les œuvres d'art au travers de la représentation drainent une partie immergée dont nous ne savons dire le nom plus simplement.

Représentation versus *making-off* : les photographies d'iceberg d'Alice Hamon jouent sur ce que nous savons bien des images d'iceberg : verticalité, absence d'indication d'échelle qui révèle, par une impossibilité, un gigantisme en regard du paysage pédestre : pas d'intermédiaire entre le requin géant et le poisson pilote, mais seule possible une erreur d'accommodement... Où les superpositions amenées par un dysfonctionnement de l'appareil photo * créent un effet de surimpressions qui rejouent cette erreur d'appréciation, cette mise en défaut des perceptions du paysage, de ce paysage... Comme le verre dépoli interfère entre le regard et le dessin qu'il recouvre – un reflet sinon rien ? Une vue aérienne du Groënland en 1947 publiée par l'Atlas international des nuages (Office Mondial de Météorologie, 1975) nous rappelle, par la présence d'une flottille de kayaks, à des rapports d'échelle, et au caractère déterminant d'un point de vue. Sur l'eau, la vue des côtes nous met face à des verticales qui répondent à ce qu'un navire est finalement une verticale (ou une série de verticales) sur l'étendue horizontale de l'eau. D'ailleurs, un navire et les pentes d'un toit s'avèrent construits par le même corps de métier – les charpentiers – répondant à l'inexorable mouvement de l'eau. D'un côté son écoulement préservant le bâtiment de la ruine, d'un autre côté en préservant le bâtiment d'y couler – au fond. Entre ces deux aspects, en miroir, de la forme de part et d'autre d'une même racine latine, il y a ce plan dont on ne peut voir qu'un côté à la fois : surface de l'eau, toit terrasse, vitrine où une zone dépolie rappelle cette limite de la vision, l'empreinte du navire dans l'eau, zone invisible depuis le pont. Zone qu'on pourrait dire aveugle, à partir de laquelle sont tracées des lignes, reportées des figures, des plans. Où apparaît, enfin, l'ombre qui témoigne que nous sommes bien là, à l'endroit de ce point de vue qui échappe, autrement, à notre vue.

M. Provansal / janv. 2023

* Ce souvenir, en janvier 2000 à Montréal, de m'être rendu sur une île voisine dans le Saint-Laurent, voir un dôme géodésique édifié par Buckminster Fuller. Il faisait -25°, il y avait 1 mètre de neige, et pas âme qui vive. L'appareil photo que je transportais dans un simple sac était un Mamy Press, assez gros appareil avec beaucoup de mécanique. Lorsque je voulus photographier le dôme, il s'avéra que la mécanique de l'obturateur était gelée. M'en retournant, j'avais alors pensé à la scène de danse avec Buckminster Fuller en méduse, à Blackmountain College...

*« Nous devons inventer nos lignes de fuite si nous en sommes capables,
et nous ne pouvons les inventer qu'en les traçant effectivement, dans la vie ».*
G.Deleuze, Mille Plateaux

Traversée Les dessins et photographies d'Alice Hamon décomposent et recomposent patiemment les frontières - matérielles, symboliques, imaginaires - entre les territoires, entre les choses et les espaces, entre les modes de représentation et les images. En écho à ses propres pérégrinations, le regardeur de ses œuvres se fait promeneur. Il est happé par les lignes de fuite traversant les images, qui relèvent aussi bien de la trace, témoin d'un « ça a été », que du trajet, physique et mental, à parcourir. Chaque réalisation plastique appelle son autre, non pas qu'elle soit un fragment d'un tout déjà élaboré, ni qu'elle s'inscrive dans une démarche linéaire et hiérarchisée, mais car chacune répète et rejoue autrement certains éléments des précédentes – de manière nettement identifiable (par l'usage de la série, où se joue la répétition d'une même démarche, l'élaboration de variations à partir d'un dénominateur commun), ou quasi imperceptible (par évocation ou suggestion). Chaque image dialogue avec les autres, et plus largement avec l'espace réel dans lequel elle apparaît, mieux : elle le convoque. Photos et dessins, photo ou dessins : compositions d'espaces matériels et symboliques qui entrent en résonance, ni tout à fait étrangers ni tout à fait superposables. A leurs contacts, le temps et l'espace s'étirent et se condensent, l'homogénéité éclate. Au temps chronologique où passé, présent et futur se succèdent est confronté le temps du voyage (physique ou mental) et de la création où ces temporalités coexistent dans une même image. L'espace quant à lui se pluralise et prolifère, comme la végétation qui reprend ses droits dans ces espaces urbains laissés à l'abandon (Ici ailleurs), comme les traces des actions des hommes visibles à même les constructions architecturales. Images fixes, les dessins et les photographies sollicitent activement une circulation du regard entre les espèces d'espaces qui nous sont donnés à voir : paysages urbains et naturels, villes portuaires, univers maritimes et terrestres, représentations cartographiques et imaginaires.

Intervention Tout, dans cet univers plastique et poétique, relève du déplacement. Voir l'espace est intimement lié à un se mouvoir, modalité privilégiée d'apparition et de transformations des formes spatiales, par laquelle l'artiste se met à l'écoute de l'opportunité d'une inscription dans le cours des événements. Comment intervenir dans l'espace sans faire de celui-ci l'objet d'une conquête, comment en faire l'expérience sans le posséder ? Et comment le faire voir ? Le voyage et la prospection de lieux font parties intégrantes de la démarche de l'artiste. Elle se déplace de ville en ville, avec un privilège pour celles, portuaires, du pourtour méditerranéen, à la recherche d'espaces laissés en friche le plus souvent, en voie de disparition ou de transformation, qui peuvent être réinvestis temporairement par un travail in situ, et (re)travaillés par la prise de vue. Au déplacement physique répondent le déplacement et le glissement d'une technique à une autre, d'un médium à un autre, leurs empiètements ou séparation. Au point de vue déjà formé, où chaque chose est à sa place, l'artiste privilégie les éléments architecturaux qui marquent la limite entre l'intérieur et l'extérieur (toit, fenêtre, mur), les possibilités de passage, éléments propices à une réversibilité ou un renversement des positions et des directions. Alice Hamon interroge les rapports qu'entretiennent l'architecture et le paysage, la planéité des surfaces et la profondeur des volumes, l'occupation de l'espace par les habitations et l'horizon qui ouvre l'espace. Prendre un peu de hauteur, sur les « toits terrasses », non pour totaliser le visible mais favoriser une rencontre, toujours fragile, éphémère, fragmentaire, à refaire. En se détachant de la notion surplombante de panorama qui offre un point de vue sur le monde, Alice Hamon élabore un point de vue incorporé en proposant une pluralité de points de vue du monde.

Frottements Dans ses réalisations in situ, le choix du site appelle le dessin, qui à son tour appelle la photographie. Celle-ci le redouble en gardant la trace d'un travail éphémère, et fonctionne comme vecteur du regard en faisant dialoguer à nouveau frais espace plastique et espace réel dans lequel il apparaît. Des espaces paradoxaux s'entrechoquent : l'espace tridimensionnel de l'architecture déjà là, l'espace symbolique et graphique constitué de l'intervention sur le site, composé d'éléments géométriques et symboliques (traits, lignes, courbes, croix, arabesques, flèches), et cet autre espace qui nous est donné à voir, qui naît de la rencontre de ces deux spatialités distinctes. Si la mixité des arts sont des phénomènes majeurs depuis les années 60, et qu'elle s'affirme ici dans cette importance de

forger des espaces, s'y joue aussi une histoire de l'art au long cours, jouant les questions qui traversent le temps, en renouant avec le mythe, les pratiques magiques et rituelles.

Rencontres Cependant ici, le travail in situ s'élabore en toute discrétion, sans public. Alice Hamon donne à voir sans se montrer, car la quête de la vision autre – loin du vu et du convenu - appelle aussi la possibilité de se dessaisir du regard de l'Autre. Dans une époque où, avec les évolutions technologiques, le monde est entièrement sous contrôle, surveillé, filmé, répertorié, photographié, voir est intimement lié au pouvoir – à l'autorité et à la conquête ; voir, c'est aussi pouvoir être vu. Alice Hamon explore ces dynamiques de regards, en réalisant une installation, *Mirador* (2003), qui met en scène les jeux d'ombres et de lumières. Plus largement, par le choix du médium photographique et de lieux chargés d'histoire et d'actualité, s'inscrit en filigrane dans cette œuvre le souci politique de la vie en commun. La question des frontières entre les espaces et les temps est traversée par l'histoire des conflits et des luttes entre les hommes. Dans ses photographies cependant, ni images « choc » ni images attendues, ni simple constat ni entreprise normative de dénonciation, mais puissance d'ouverture au présent comme invitation à être présent, qui renvoie étymologiquement à la *prae-s-ens*, c'est-à-dire à ce qui vient à être en étant auprès de... En explorant ensemble les composantes documentaires et plastiques du dispositif photographique, sa dimension référentielle et sa puissance d'évocation et d'expression du réel, elle convoque la liberté de l'imagination non pour se détourner de ce dernier mais pour faire surgir des virtualités nouvelles. Elle nous invite à une réévaluation, à une évocation possible du changement.

Espacements Dans ses dessins réalisés sur papier, Alice Hamon explore de nouvelles transpositions – corporelles et mentales - entre des savoirs faire et des savoirs (repères géographiques, relevés métriques et topographiques), entre le réel et l'imaginaire. Diverses techniques expérimentent ces relations. Les traits de crayon font apparaître de manière réaliste des montagnes, des phares, des maisons, des bateaux, etc. qui peuvent côtoyer des formes abstraites ou des papiers découpés et collés – fragments de cartes géographiques. L'aquarelle confère au dessin l'évanescence de formes suggestives auxquelles peuvent être juxtaposées les repères réalistes de sa position dans l'espace au moment de leur réalisation. La ligne ou la couleur deviennent repère ; le geste, trace ou mémoire. Les propriétés volumétriques du dessin sont explorées par l'élaboration de formes tridimensionnelles ou par un travail de découpe, de collage ; là où les lignes géométriques peuvent investir le mur de la galerie. Là encore, la question d'apparition des images, de mise en espace, de leur dialogue et confrontation est cruciale. La coexistence de différentes figurations de l'espace (cartes géographiques, relevés métriques et topographiques, figuration imaginaire...) fragilise l'opposition sclérosante entre l'intelligence scientifique (mesure, calcul, objectivation...) et intelligence poétique, en faisant apparaître des possibilités de passage, de résonances, des amplifications. Et si la pratique du voyage et de l'orientation dans l'espace rend nécessaire et précieuse les mesures, repères et instruments d'orientation, est tout aussi vitale à l'habitation d'un monde humain son traitement plastique, symbolique et poétique. L'espace espace, articule les passages entre les choses et entre nous en élaborant des espaces communs – toujours en devenir. Les images d'Alice Hamon, loin d'être l'expression d'une affectivité, apparaissent comme l'expression singulière de la puissance d'ouverture à l'espace dans toutes ses dimensions pour le dilater, l'animer, faire surgir des possibilités de vie. Généreuses, elles nous invitent à poursuivre ses lignes de fuite, à prendre un peu d'air, pour trouver, à notre tour, notre rythme.

Elodie Guida, *mai 2014*

Dans le champ infini de la représentation, le travail d'Alice Hamon oscille entre la fiction et la réalité pour mieux définir une position que l'on marque d'une croix sur la carte du globe. Arrêtons-nous sur ce toit recouvert de craie au milieu d'un paysage verdoyant (Ici ailleurs 2013). On reconnaît l'intervention de l'artiste au milieu de nulle part et l'on comprend très vite que la marche est son premier plaisir. Dans cette intervention, il se joue deux actions : le dessin à la manière d'une grille de lecture et la prise de vue aérienne et presque flottante. Le trouble qui se dessine dans cette image (est-ce un dessin ou une photographie que l'on veut représenter ?) détermine le point critique de ce travail. Tout devient indécis et en même temps extrêmement posé (le choix du cadre et de la focale). Dans une autre photographie (Bains des dames 2007), on retrouve une autre image d'un dessin qui s'inscrit dans un paysage, affichée cette fois dans un Mupi autour duquel des enfants ont investi l'espace. On rentre dans le milieu urbain, là où des relations sociales prennent forme, un autre jeu de piste s'installe et nous trouble dans l'ordre des priorités : un premier espace donne naissance à un deuxième en frôlant le surréalisme de Magritte. Les photographies d'Alice Hamon ont cette particularité d'osciller entre une image du réel et une photographie plasticienne, entre l'idée de la marche chère à Cartier-Bresson et l'idée d'une esthétique relationnelle chère à Nicolas Bourriaud. C'est dans cette indécision et ce refus du choix ou de l'affirmation d'un double choix que le point de vue et la posture prennent tout leur sens. Le travail d'Alice Hamon est indéterminé ou à déterminer. Il joue avec le faux documentaire, choisissant des lieux chargés d'une histoire récente : le Liban (Sour 2011) la Syrie (Ile Arwad 2011) qui procurent à ces images une charge émotionnelle et les fait s'entrecroiser avec des lieux (Lokken, Danemark 2013) et des villes où le calme et l'aspiration au bien être nous montre à quel point le monde est devenu un territoire de jeu et de contraction des distances à la portée d'une seule personne. On le voit bien, la photographie est aussi une affaire de politique qui implique directement son auteur et le colle à ses responsabilités. Il y a donc, peut-être, dans cette affaire de l'image dans l'image une manière de mettre à distance le point critique et de garder cette liberté de voyager sans tomber dans le pathos de l'actualité.

Karim Grandi-Baupain
Février 2014

« Le peintre construit, le photographe révèle » écrit Susan Sontag, qui ajoute un peu plus loin (dans son fameux essai *Sur la photographie*) : « par nature, une photo ne peut jamais transcender totalement son sujet, comme le peut un tableau. » Voilà sans doute pourquoi une plasticienne comme Alice Hamon se situe à la croisée de la photographie, de la peinture et de l'installation. Ses œuvres construisent et révèlent, comme cette très grande photographie sur toile P.V.C. (5 x 7,5 mètres) placée au centre de l'exposition *La ville dans l'art* à l'Orangerie du Sénat en juin dernier.

Sujet apparent : *Calade* (c'est le titre). Un fragment du port vu depuis la terrasse d'une tour H.L.M. Mais cette terrasse, photographiée en surplomb, occupe la moitié de la surface de l'œuvre, et elle a été investie par des tracés géométriques dessinés à la craie par l'artiste. De telle sorte que voici transcendé le sujet apparent. On dirait qu'Alice Hamon a pensé aux leçons d'Edward Weston, un des pionniers de la photographie, qui prophétisait l'avènement d'une photographie subversive en tant qu'elle serait entreprise de dévoilement.

Il est bien vrai que le quartier populaire de Marseille choisi par Alice Hamon n'a rien de bien remarquable. Or elle est intervenue au cœur du paysage – en tout cas au cœur de l'image qu'elle en tire – pour lui offrir un contraste, une charge émotive, qui changent tout. Pour les photographes, il n'y a pas de supériorité esthétique entre l'effort d'embellir le monde et l'effort inverse de lui arracher son masque. C'est à cette double tâche que se consacre Alice Hamon avec virtuosité, ce dont témoigne la pièce spectaculaire envoyée à l'Orangerie du Sénat.

Un critère commun d'excellence entre peinture et photographie, enseignait Walter Benjamin, pourrait être la présence. La présence constituait pour lui un trait caractéristique de l'œuvre d'art, mais il doutait qu'une photographie, dans la mesure où il s'agissait d'un objet reproduit mécaniquement, puisse avoir une présence véritable. À moins que la photographie ne soit que l'une des composantes d'un dispositif complexe, où le plasticien est intervenu en fonction d'un projet mûrement réfléchi. C'est évidemment le cas des travaux d'Alice Hamon, qui s'imposent précisément par leur exceptionnelle qualité de présence.

Susan Sontag a raison quand elle avance que la photographie, bien qu'elle ne soit pas, par elle-même, une forme d'art, a ce pouvoir particulier de transformer en œuvre d'art tout ce qu'elle prend pour sujet. On pourrait même affirmer avec elle qu'aujourd'hui « tout art aspire à la condition de la photographie ». Ce que démontre Alice Hamon avec une efficacité exemplaire.

François Bruschi / *A propos de Calade*

Ce dessin à la craie, qui s'étire le long d'un toit-terrace entouré par une zone urbano-portuaire, paraît unir l'ensemble de la photographie en en offrant une lecture horizontale : le toit participe alors d'un paysage de formes rectangulaires sur fond de rade. L'association de la craie au support photographique souligne également une série de confrontations dont la plus flagrante tient à l'orientation de la lumière et à la prégnance du dégradé de bleus.

La dimension monumentale du dessin est déterminée par le paysage urbain qui lui sert de cadre. Oscillant entre réel et imaginaire, la photographie nous rappelle le caractère éphémère d'un dessin déjà effacé, d'un espace qui ne nous appartient plus. Elle affirme, en filigrane, l'aspect vain et illusoire de toute conquête : il n'en demeure qu'une empreinte fragile, une trace déposée et offerte au regard des passants. Ce magma de flèches et d'étoiles évoque, par son immatérialité et son dynamisme, tant les mandalas que le plateau de Nazca. Il propose un voyage tout en renvoyant à la fonction symbolique des toits de Méditerranée, à la fois lieu de vie et guet des départs et arrivées par la mer. Une fois de plus, une confrontation géographique et culturelle est à l'œuvre entre l'ici et l'ailleurs.

Fondée sur la transformation visuelle du quotidien, cette image procède d'une poétisation de la réalité sociale qui invite au nomadisme urbain.

François Bruschi, 2004 - Catalogue L'Art et la ville, Art-Sénat, éd. Cercle d'Art, 2005