



**Fig. 1** *Empreinte de la main de Tito*, 1985, F 016

Nadja Labudda

## **Les murs Photographies de Win Labuda**

2001

*En tant que fille de Win Labuda, j'ai pu l'accompagner dans ses incursions photographiques dans les villes du monde dès son plus jeune âge. Ma fascination pour les beaux-arts d'une part et le travail photographique de mon père d'autre part remontent à ces premières années. Au fil des ans, j'ai eu la chance d'être en contact constant avec lui au sujet de l'art et de la pensée créative. Il a façonné ma vision et éveillé ma passion pour la modernité. Au cours de mes études, j'ai appris à mettre ma passion de côté pour regarder et juger l'art selon des normes plus scientifiques. En tant qu'historienne de l'art, je me suis consacrée en particulier à l'art du XXe siècle et donc aussi à la photographie de cette période. Ce texte sort donc de la plume d'un observateur dont le cœur coule du même sang que celui du photographe. L'observation et le jugement sobres vont de pair avec la profonde affection que moi, une fille, j'éprouve pour le travail de mon père.*

## Introduction

Dans cet essai sur le travail photographique de mon père, l'accent est mis sur le mur. Ce sont d'innombrables facettes de son apparence qui vont être présentées ici. Parfois il apparaît nu et presque banal ; ce n'est qu'en regardant de plus près que le cadrage de l'image révèle une dimension d'œuvre peinte proche de certaines œuvres d'art du siècle dernier. Parfois, il apparaît aussi porteur de signes non identifiables d'intempéries, du temps, de délabrement ou de renouveau. Ainsi le mur est planche à dessin des hommes et bloc-notes interdit des grands sentiments comme des moins grands. Le développement constant de nouveaux matériaux a fait que tous les murs ne sont plus vraiment des murs. Seuls les „vieux murs“ sont encore fait dans un granit taillé avec peine ou bien dans la brique rouge qui nous est familière à nous les Européens. Pris dans ce sens, le mur pour Win Labuda est synonyme de murs, de portails, de portes et en général de tout ce qui dans l'espace public se prête à l'apposition d'un message.

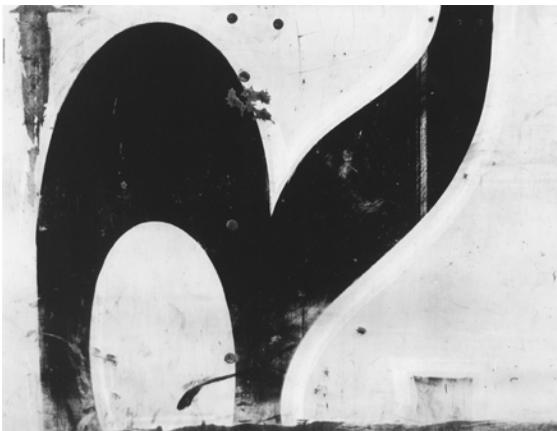


Fig. 2 Aaron Siskind, *Chicago 30*, 1949

Le mur que nous cotoyons chaque jour, celui devant lequel nous passons chaque matin et chaque soir, qui nous est si familier que nous ne le voyons plus, transforme l'œil de l'artiste en un vis-à-vis éloquent, en un miroir de notre vie et devient ainsi lui-même témoin de la vie et du temps. Les photographies choisies pour cet ouvrage sont étroitement liées à l'histoire personnelle et artistique de mon père, ses nombreux voyages et les lieux qui lui étaient familiers et où il se sentait bien. Elles sont pour lui le focus le plus personnel. Le caractère familier et banal des images photographiques sélectionnées peut vous inciter à les parcourir des yeux comme un visage connu depuis longtemps que l'on croit déjà connaître. Pour aiguiser la sensibilité et la sincérité, pour porter un regard neuf sur ce que l'on connaît déjà et avant d'aborder l'analyse de certaines œuvres, que soient faites ici quelques réflexions préalables.

## Le mur

Il s'agit tout d'abord de se pencher de plus près sur les deux parties déterminantes de l'oeuvre présentée ici: d'une part, le phénomène „mur“ et d'autre part, les changements dans son apparence imputables à la main de l'homme, ou encore au temps.

D'un point de vue archaïque, le mur renvoie probablement à la volonté de l'homme de construire un espace de vie clairement délimité, soit en tant qu'individu, soit en tant que groupe. Le libre choix de lieux où les conditions de vie ou de survie semblaient favorables, a pu influencer ce processus. Plus tard cependant, le savoir-faire de plus en plus important acquis dans la construction des bâtiments a libéré l'homme de son assujettissement aux grottes et aux arbres. Et grâce à l'élargissement ainsi acquis des possibilités d'approvisionnement et de défense, il lui a permis de faire un pas essentiel pour son développement. Avec l'évolution de la civilisation, le mur avec la protection qu'il apporte prend maintenant aussi un caractère symbolique. Dans l'architecture de l'Empire romain, par exemple, il est devenu un symbole de puissance et d'invincibilité. Excessivement grand et donc en apparence infranchissable, sa fonction première - celle de limite et de protection contre l'ennemi - se trouva ainsi redéfinie. Cette idée connut son application la plus spectaculaire dans la construction de la Grande Muraille de Chine. Aujourd'hui, c'est encore l'ouvrage fortifié le plus grand sur terre, un monument qui, selon certains, serait même visible des confins de l'univers. Construit vers 210 av. J.-C., il a une longueur de 2450 km et fut construit à cette époque pour repousser les invasions nomades.

Le mur revêt une signification symbolique de nature toute différente dans la représentation de la Vierge au Moyen-Age. L'„hortus conclusus“, c'est-à-dire le jardin dans lequel on représente Marie dans les scènes bien connues de l'Annonciation, est souvent dans la représentation picturale, entouré d'un mur. Ici, dans la religion chrétienne, le mur symbolise aussi la virginité et le caractère sacré de la Mère de Dieu. L'allure majestueuse et provocatrice avec laquelle le mur se présente parfois, d'une part protecteur des hommes, mais d'autre part parfois aussi obstacle insurmontable, a fait de lui un phénomène souvent attaqué dans le débat social et politique.

Le premier acte de libération de la Révolution française (1789-1799) s'accompagne de la destruction d'un mur. La Bastille était devenue un symbole de l'oppression et de la domination absolutiste du royaume français et elle devait tomber pour marquer un nouveau départ de la société. Depuis ce jour, le concept du mur et sa chute sont inévitablement liés à la foi en la liberté. L'événement le plus important de l'histoire récente de l'Allemagne a également été associé en 1989 à la chute d'un mur. Le mur était ici un monument réel, et était aussi symbolique pour la violence et la division d'un peuple. Ce n'est

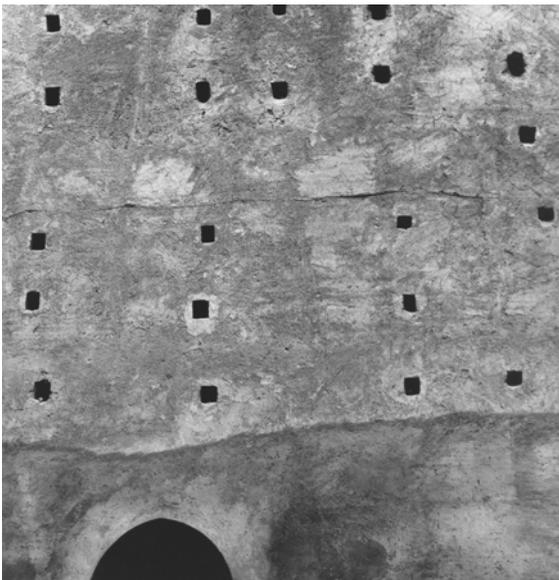


Fig. 3 Aaron Siskind, *Maroc 92*, 1982

que lorsque ce mur fut escaladé et surmonté que la liberté devint réalité.

## Les graffitis

Le signe sur le mur, le cri de protestation, la déclaration d'amour ou l'appel à l'aide ont une force qui naît de leur immédiateté. Presqu'aucun autre type de message ne peut égaler l'intensité d'un coup de pinceau ou d'une entaille sur un mur. Ces graffitis tirent également une partie de leur effet de ce qu'ils sont: une destruction de la propriété d'autrui. Exécutés en toute discrétion et à la sauvette et pour l'écrivain, le peintre, toujours associés au risque de se faire prendre, les graffitis témoignent aussi toujours d'un refus de l'ordre public; et ainsi le mur est toujours un panel pour ceux et celles qui ont un message brûlant dans leur âme.

L'histoire du graffiti est intimement liée à l'histoire de la communication, c'est-à-dire de la transmission de pensées, de sentiments et de messages. Pour répondre au désir des gens de vouloir fixer l'expression personnelle, se sont développés plusieurs moyens de diffusion. Dans l'Antiquité, il y avait déjà des rôlets, des dalles de pierre portant des inscriptions, des peintures sur les murs des grottes et de nombreux autres témoins de la transmission d'histoires et d'événements. La transmission orale est également restée, jusqu'au Moyen Age encore, une forme courante de l'échange d'informations. Les minnesingers ou les troubadours surtout étaient des membres qui comptaient dans une communauté. Ils ont conservé et ont raconté l'histoire ancienne et les contes.

Les graffitis ont un rôle à part dans l'ensemble des moyens de communication. Ils sont l'expression écrite et directe d'un sentiment lequel va souvent de pair avec la transgression d'un interdit. Dans les récits de l'Ancien Testament, on nous parle de la prophétie, laquelle était une mise en garde ou un signe au mur annonçant un malheur et qu'il fallait d'abord déchiffrer. Un exemple trivial connu aujourd'hui dans le monde entier et qui fut jadis introduit comme signe codifié est le coeur percé d'une flèche que nous interprétons tous automatiquement comme un symbole d'amour.

Les découvertes archéologiques prouvent qu'il existait des graffitis depuis les premiers temps de la civilisation, on les trouvait dans les lieux de réunions d'autrefois, les réseaux souterrains, dans les forteresses, les palais et les latrines. Il semble que les gens aient toujours éprouvé le besoin de s'exprimer directement, souvent de façon spontanée et sans se poser de questions profondes sur la forme et le contenu.

Une preuve exceptionnelle du mur au sens de médiateur de sentiments et de pensées spontanés, sont les paroles tragiques que les habitants de Pompéi ont inscrites sur les murs de leurs maisons dans les dernières minutes de leur vie. Mais on y a également retrouvé de nombreux graffitis qui témoig-

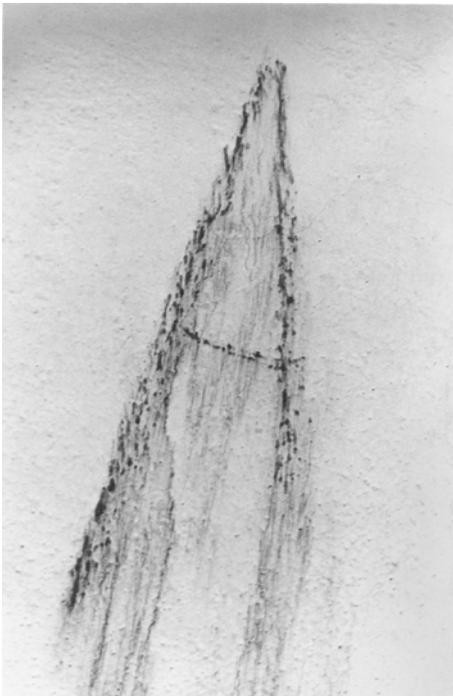


Fig. 4 Lee Friedlander, *San Juan, Puerto Rico*, 1979



Fig. 5 Lee Friedlander, *New York, 1988*



Fig. 6 Lee Friedlander, *New York, 1979*

nent des moments de joie de ses anciens habitants. Ils ont le pouvoir de faire revivre dans notre esprit la ville enfouie et de donner aussi noms et histoires aux personnes qui y ont vécu. On connaît également des graffitis qui viennent de France. Restif de la Bretonne, par exemple, était un „gribouilleur“ célèbre, un „griffon“ en français, qui considérait que les murs des bords de Seine étaient son journal intime, et il y consigna pour l'éternité dates, expériences et sentiments.

L'importance indéniable du mur en tant que forum de communication pour le public et „tableau noir“ personnel a conduit à une multiplicité de formes dans les graffitis. Qu'il s'agisse de la ligne tracée par un enfant sur le mur, du logo personnel de quelqu'un, d'une peinture murale complexe ou des oeuvres d'une équipe de „tagueurs“ comme celles qu'on trouve dans les gares et les trains; la diversité des signes et des textes semble ne pas connaître de limite.

Chacun de nous a peint au moins une fois un graffiti, inconsciemment et spontanément, pour une partie de marelle dans la rue ou a gravé un coeur sur un banc d'école. Nous avons encore tous en mémoire de nombreuses situations où machinalement en jouant nous avons peint, gravé, ou „griffonné“ un dessin sur la surface la plus proche. Le graffiti naît à la suite d'un appel intérieur; une image ou un mot qui vit déjà en nous remonte généralement de notre subconscient à la surface. Mais l'inconscient dans le graffiti n'est qu'un des aspects à prendre en considération dans ce monde de signes et de mots.

Au fil des siècles, on a également découvert la force du signe au mur par rapport à son effet sur le public. Un des premiers exemples de transmission de signes s'adressant à un groupe de personnes précis est le symbole du poisson des chrétiens persécutés dans l'Empire romain. Le poisson sur le mur était un signe de la convention non exprimée d'appartenance tacite chez des persécutés qui souvent ne trouvaient leurs alliés que de cette manière. Si l'on se penche sur l'histoire du graffiti, alors ce sont toujours des communautés de ce genre qui s'expriment en peignant les murs et les surfaces pour chercher des alliés, pour protester, pour affirmer leur position - tout en restant anonyme.

On peut comprendre le sens des graffitis qui nous ont été transmis et qui ont été créés dans un contexte politique ou religieux, uniquement pour la période du XXe siècle. Et si on connaît encore des témoins de l'existence pluriséculaire de graffitis, les liens thématiques - par exemple à l'intérieur d'un même site archéologique - sont aujourd'hui presque impossibles à reconstituer.

Une composante immanente du graffiti est son caractère passager. N'étant pas par définition faits pour l'éternité, peu de graffitis dans l'histoire ont été transmis à la postérité. Par



Fig. 7 Banksy, Pentonville Rd, Londres



Fig. 8 Banksy, Rats

## Win Labuda - quelques œuvres

exemple, dans les trains qui, pendant la Première Guerre mondiale, transportaient les soldats vers le front ou les ramenaient au pays, vous trouverez dans les wagons de nombreux graffitis caricaturant l'ennemi. Dans l'Allemagne du national-socialisme, la discrimination systématique de la population juive à ses débuts et plus tard l'exclusion de celle-ci ordonnée par la loi, furent accompagnées de graffitis venant de la population comme des SS. Au début, il y eut quelques slogans racistes, puis l'étoile de David sur le mur d'un magasin devint le symbole de l'appel au boycott d'un magasin tenu par un juif. Plus tard, l'étoile fut non seulement un appel au boycott, mais devint signe de mort sur le mur. Mais tout comme les graffitis ont été au service des gouvernements totalitaires, les grands mouvements de résistance de notre siècle furent également accompagnés de graphismes sur les murs qui devaient redonner courage et faire savoir qu'il existait des hommes qui, quelque part - souvent dans la clandestinité- luttèrent pour leur idéal de justice.

En Espagne, sous le régime de Franco c'était le P de „Protestad“ sur les murs, et dans les années 1960 il y eut un véritable déferlement de graffitis contre certains régimes ou contre une doctrine, par exemple en Afrique du Sud, au Portugal et bien sûr en Allemagne pendant le mouvement étudiant des années 1968. Ces graffitis à motivation politique sont toujours anonymes; ils sont au service d'une conviction ou d'une idée partagée par un groupe plus important.

L'évolution et l'omniprésence de signes de cette nature sur les murs conduit à prendre conscience que le graffiti a considérablement gagné en présence au cours du XXe siècle. Cependant, cela peut également être dû au fait qu'en raison de l'amélioration de la qualité des peintures employées, il résiste plus longtemps qu'autrefois.

Il est certain que, à partir du milieu des années trente, on peut observer un mouvement autonome d'un „art du graffiti“ qui a ses origines aux Etats-Unis et qui, au début des années 70, a pu s'implanter également dans d'autres parties du monde en prenant les formes les plus diverses. Au sein de tels mouvements, on a créé et on crée encore aujourd'hui de grandes peintures murales, exécutées en partie au pinceau, en partie à la bombe aérosol, soit dans l'ombre de la légalité (comme par exemple, l'artiste Street Art Banksy \*1974) soit de plus en plus souvent aujourd'hui sur commande.

Si l'on se tourne maintenant vers certaines images photographiques de mon père, lorsqu'on les parcourt des yeux, dès la première fois, on découvre des illustrations de graffitis qui prennent sur le mur une dimension d'œuvre d'art et, pour ainsi dire- critère d'exclusivité de ses œuvres photographiques de structures murales - des murs guéris - comme il appelle ces images, mais aussi des peintures murales de caractère abstrait. Il y a le „bonhomme“ graffiti tracé à la

bombe aérosol, l'inscription à la craie d'un amoureux ou le mot gravé dans l'arbre ou la pierre. Mais il y a aussi le mur au crépi lisse portant les traces d'une réparation soignée, des surfaces contrastées ou le jeu des ombres d'une forme en fer forgé. On remarque aussi que les supports ne sont pas toujours des murs au sens étroit du terme, mais on voit beaucoup

d'autres supports, des arbres, des murs, des cloisons, mais aussi des grilles et des portes en bois ou en fer. Cette énumération montre clairement la diversité des motifs comme celle des supports, ce qui malgré l'étroitesse du domaine thématique, caractérise toujours l'œuvre. La notion de „mur“ les désigne tous. Pour une étude plus approfondie des planches photographiques, plaçons maintenant les thèmes et les motifs récurrents en parallèle pour établir un rapport entre eux.

## Structures murales

Le début de cette partie de l'œuvre se compose d'œuvres photographiques qui présentent une structure de murs, „nue“, inchangée. Cependant nous ne rencontrerons pas une seule surface murale uniformément monochrome et plane dans cette oeuvre. Le focus et le choix des cadrages portent le plus souvent sur des détails de surface d'abstraction géométrique ou quasi-géométrique ou bien ils nous montrent des formes que nous associons spontanément à une gestique picturale libre.

On peut découvrir des aspects picturaux au sens de formes qui semblent peintes sur l'image photographique F 019 du catalogue. La surface intacte d'un mur a ici été éventrée. Une crevasse qui s'élargit de façon irrégulière part du coin supérieur gauche vers le coin inférieur droit de l'image. Les parties du mur qui la bordent apparaissent dans des tons plus foncés dans la partie supérieure et en gris clair et blanc dans la partie inférieure. Dans la partie sombre, il y a une petite tache claire, presque circulaire en haut à gauche, qui fait contraste avec la surface qui l'entoure. Il est possible que la crevasse se soit formée au fil du temps sous l'action des forces érosives de la pluie et du vent. En tout cas, nous voyons le mur plan et intact du monde de notre imagination éventré et blessé et l'aspect de défense et de protection que renferme le concept de mur semble maintenant avoir pris le sens opposé. Ce détail de l'image revêt une importance particulière à deux égards: d'une part, dans l'alternance riche en nuances de tons clairs et sombres, et dans les différences structurelles du relief entre les surfaces planes et les creux, on peut percevoir les qualités picturales de cette surface murale, d'autre part, on attire l'attention du spectateur sur le caractère périssable et le vieillissement de la matière.



Fig. 9 Lune murale sur le fleuve, Venise, 1985, F 019

L'imperceptible dégradation du mur, sa désagrégation prévisible n'est manifestement pas due à la main humaine, mais est un signe du temps qui laisse ici ses traces. Que l'homme intervienne dans ce processus et qu'il veuille en empêcher la



Fig. 10 *Hommage aux « sauvages »*, Paris, 1999, F 109

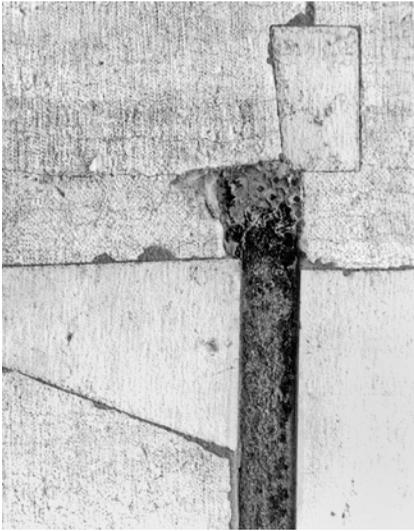


Fig. 11 *Mur guéri*, Paris, 1996, F 070

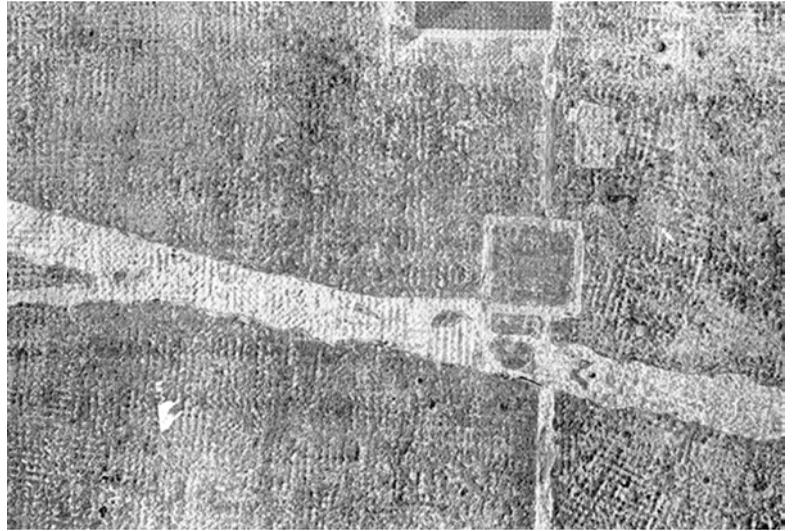


Fig. 12 *Mur guéri*, Paris, 1998, F 075

désagrégation complète devient évident dans les photos F 070 et F 075. F 075 nous apparaît comme le pendant de F 019. On voit ici une zone structurée de couleur grise sur laquelle une raie claire aux contours nets court du haut à gauche vers le bas à droite. On peut voir qu'une fissure qui s'y trouvait autrefois a été bouchée avec un enduit de couleur claire, comme si la blessure de F 019 avait été réparée pour restaurer l'unité de la surface. Le tiers droit de l'image est délimité par une ligne verticale, qui peut être interprétée comme le bord du mur, ou bien comme un raccord d'enduit ajouté plus tard. On remarque aussi un autre élément géométrique, un carré de petites dimensions placé à l'endroit où la ligne verticale coupe la bande diagonale. Le caractère fragmentaire de l'image est encore souligné par la présence d'un autre carré en partie coupé, placé au bord supérieur de l'image, et qui est situé au-dessus du petit carré. Sur cette photo contrairement à F 019, nous avons ici une construction linéaire des éléments de l'image. Ici, aux formes organiques qui résultent de la décomposition de la matière, l'homme redonne une forme technico-géométrique.

On peut observer un contraste similaire en comparant F 021 et F 100 (non illustré ici). Sur F 021, se côtoient des plages de formes irrégulières dans des tons de gris, blancs et noirs. elles se prêtent ensemble à un jeu pictural et l'on pense aux oeuvres de l'époque tachiste ou encore aux œuvres de Mark Rothko. L'effritement de la surface du mur et des couches de peinture par sa concentration ici sur ce fragment de surface, trouve ici sa forme, à la grâce expressive et gestuelle.



Fig. 13 *Vague murale*, Venice, 1985, F 021

En face se trouve F 100, dans laquelle les plages blanches, grises et noires sont clairement délimitées et géométriquement définies. Les différences structurelles de la surface du mur sont accentuées par les dégradés de chaque élément et il s'établit entre la surface, les valeurs de gris et la forme une claire harmonie ou une nette opposition. Comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de mon père, cet exemple rappelle également certains courants stylistiques dans l'histoire de l'art du XXe siècle. Il avait peut-être en tête des œuvres du Suprématisme, comme le Carré noir de Kasimir Malevitch ou des zones géométriquement délimitées, que l'on retrouve toujours dans les œuvres utilisant le champ de couleur par ex.. Colorfield Painting. On peut suivre la réflexion de mon père sur l'art du XXe siècle dans nombre de ses photographies, et chaque amateur d'art moderne, peut faire de l'étude des Murs un jeu de (re)découverte. Dans ses photographies, il se réfère parfois directement à certains artistes qui ont eu une influence sur le choix de ses motifs, ce qui nous amène à un domaine thématique très voisin de la photographie, à savoir les images abstraites peintes sur le mur.

## Peintures murales abstraites

Avec F 012, mon père rend hommage à l'un des artistes modernes américains les plus importants. Une étude superficielle peut classer Barnett Newman (1905-1970) dans le mouvement des champs de couleur, qui s'est fait un nom en Amérique au début des années 1950 comme mouvement d'opposition à l'expressionnisme abstrait et qui a eu une influence considérable sur les courants postérieurs en peinture comme en sculpture. Ce qui est caractéristique du style de Newman ce sont les fameux „ZIPS“ des plages de couleur aux tons éclatants très souvent de grand format, qui sont traversées d'étroites bandes de couleurs formant contraste. Tant par son travail pictural sur le méditatif et le sublime, dans les champs colorés organisés sur eux-mêmes ou encore s'ouvrant vers l'extérieur sans établir de hiérarchie, que par ses écrits théoriques, Newman s'impose comme une personnalité artistique majeure aux USA.



Fig. 14 *Hommage à Barnett Newman I*, Venise, 1984, F 012

Dans F 012 on présente un contraste noir et blanc très marqué où cependant les plages blanches ne sont pas clairement délimitées des noires, mais présentent un tracé irrégulier dans la forme et la valeur des tons. Le „ZIP“ de cette image est formé par une bande verticale de couleur noire, contour continu qui se détache de la structure du mur. Alors que dans F 072 on pense surtout à la composition claire et non hiérarchique de Barnett Newman, on peut dans F 012 on peut ressentir la dimension métaphysique et méditative des œuvres de ce dernier.

Une grande partie des photographies montre des peintures abstraites créations non conscientes d'inconnus sur des murs et des surfaces. Il s'agit souvent de surfaces repeintes, de retouches ou de couches de peinture qui pour des raisons les

plus diverses ont été appliquées machinalement les unes après les autres et qui sous le regard du photographe s'assemblent pour la première fois en une composition abstraite. Ces peintures de murs suivent fondamentalement, une direction similaire à celle évoquée ci-dessus dans l'hommage à Barnett Newman. D'une part, il existe des formes strictement géométriques qui se délimitent les unes des autres par des lignes claires et des contrastes clair-sombre, comme dans F 083 ou le F 084 (toutes deux non représentées ici). D'autre part, il y a des peintures murales appliquées de façon irrégulière, au charme expressif et gestuel. Ces photos sont les instantanés d'un passant qui „voit“ le mur sous un certain angle. Son regard est sensibilisé à l'esthétique particulière de la surface du mur, laquelle apparaît à certains n'être qu'une oeuvre vide sens, un travail de „barbouilleurs“.

Une manière de penser différente, une disposition interne différente conduisent à une modification de notre réalité et ainsi une tache de couleur paraissant insignifiante pour quelqu'un, peut devenir pour l'autre un joyau de son histoire de l'art personnelle. Au fil des décennies, le mur est devenu pour le photographe un antagoniste vivant. En regardant à travers son objectif, nous devenons témoins de nombreuses révélations sensibles et ainsi nous sommes plongés dans un monde qui après pourra alors devenir le nôtre.

## Dessins muraux

Contrairement aux applications de peinture sur le mur, dans lesquelles mon père voyait des peintures murales abstraites, ce que leurs exécuteurs n'avaient pas prévu sous cette forme, il existe également des peintures murales qui, déjà à l'origine présentent une dimension artistique. Les images F 042 et F 120 montrent clairement comment un taggeur se laisse entraîner dans un dialogue créatif avec le mur, le fond de son tableau.



Fig. 15 *Hommage à Barnett Newman II*, Paris, 1984, F 072



Fig. 16 *Peinture abstraite II*, Rome, 2001, F 137



Fig. 17 *Les Justes*, Paris, 1988, F 042

La tête du „bonhomme“ F 042 est détachée du tronc et flotte la tête en bas sur le mur. Le tronc est en dessous sous la forme d'une ligne ondulée en partie coupée. À droite de la tête, à côté d'une peinture à la bombe représentant l'acteur Cary Grant, on peut lire ces mots „Les Justes“. Il s'agit probablement ici du travail d'un artiste „graffeur“ qui a déjà sa propre écriture et donc possède une valeur propre de reconnaissabilité.

F 120, en revanche, nous touche d'une manière complètement différente. Ici, à la manière des enfants avec quelques points et de larges traits, on a peint un visage sur le mur. Le point de départ du dessin est un élément circulaire noir qui dépasse un peu du mur. C'est peut-être une vieille sonnette. Cet élément, qui s'intègre avec humour dans l'ensemble, constitue l'œil droit du portrait. Le dessinateur a évidemment utilisé un élément présent sur le mur comme point de départ de son tableau, l'a intégré et a donné ainsi au mur et au dessin un caractère tout à fait unique. Ces trois- deux exemples, ainsi que de nombreux autres éléments graphiques ou picturaux fixés sur les photos, nous révèlent la force d'inspiration que peut exercer un mur sur une personne artistiquement créative, le dialogue qui peut s'établir entre des surfaces fonctionnelles et une créativité orientée vers le graphisme.

## Signes et symboles

Dans ce qui suit, nous passons des dimensions picturales et structurelles du mur aux messages peints ou dessinés qui utilisent des signes et des symboles. Nous trouvons des photos telles que F 011, F 098 ou F 001 qui nous montrent des symboles connus et familiers.

Dans F 011, nous voyons sur un mur blanc et fissuré, le symbole de Vénus appliqué au pinceau avec une couleur sombre ayant coulé de manière irrégulière et imprécise. On peut associer de nombreuses pensées à ce symbole; des pensées qui cependant évoluent toutes à l'intérieur du même sujet. En plus d'être le symbole de Vénus au sens astrologique, il est aussi synonyme de „féminin“ et est devenu un symbole du féminisme et de l'émancipation des femmes dans les années 1960. La forme de ce symbole nous rappelle encore un aspect du graffiti que nous avons déjà évoqué précédemment: toute inscription sur un mur se fait dans un contexte d'illégalité. C'est pourquoi tout ce qui est peint sur les murs doit être exécuté rapidement. Le peintre ne peut souvent pas se concentrer sur l'exactitude et une exécution soignée.

Il en est de même avec F 098, l'élégante périphrase d'un signe que l'on identifie immédiatement comme un „Stinkefinger“- un doigt „d'honneur“. Ce signe a été tracé sur le mur à la bombe avec de la peinture noire en un seul mouvement ininterrompu, sur le côté gauche de la main nous pouvons voir exactement où commence la ligne et où elle prend fin. Nous remarquons ici l'utilisation de peinture pulvérisée sur le mur et en même



Fig. 18 *L'oeil bouton*, Paris, 1999, F 120



Fig. 19 *Symbole de Vénus*, Venise, 1984, F 011

temps celle de la bombe aérosol qui est le médium avec lequel une grande partie des graffitis modernes sont appliqués sur les surfaces. Que l'obscénité et l'agressivité de ce signe sur le mur aillent de pair avec le fait que l'utilisation de bombes aérosols est probablement plus courante chez les jeunes graffeurs reste une supposition. Mais on peut supposer que ce signe a été porté sur le mur à la suite du rejet impulsif d'une certaine personne ou même d'un système social, rejet qui brûle plus fort dans l'esprit des jeunes que dans celui des générations établies.

Changement de ton par contre avec F 001, une photo qui montre la „Maison de Saint Nicolas“ bien connue dessinée ici à la craie blanche sur fond gris foncé. De nombreux dessins de maisons ont été tracés ici comme des maisons jumelées placées côte à côte sans ordre précis. On ne peut pas voir s'ils proviennent de la même main ou si peut-être un premier dessin de maison isolée a incité d'autres passants à en ajouter de nouvelles. Involontairement, les souvenirs de notre enfance nous reviennent à l'esprit, quand nous apprenions à dessiner en jouant. Mais cela nous rappelle aussi nos propres „griffonnages“ dessinés machinalement sur une innocente feuille de papier avec la plus grande concentration ou distraction, tout en suivant une conversation téléphonique.

Beaucoup plus subtiles dans leur expression et moins faciles à interpréter sont les photos F 140 et F 009. Sur cette dernière on voit une ligne ondulée d'un grand dynamisme dessinée en noir sur un mur blanc, sous laquelle, comme une sorte de contrepoint, une ligne déjà estompée court dans la direction opposée. Un enfant a-t-il créé ce symbole en passant et l'a tracé un morceau de craie à la main, guidé par le seul mouvement de son corps ou quelqu'un a-t-il intentionnellement voulu exprimer l'infini en traçant cette ligne ondulée ? Le caractère fragmentaire de l'image photographique semble plutôt souligner



Fig. 20 *Main, majeur tendu*, Paris, 1999, F 098

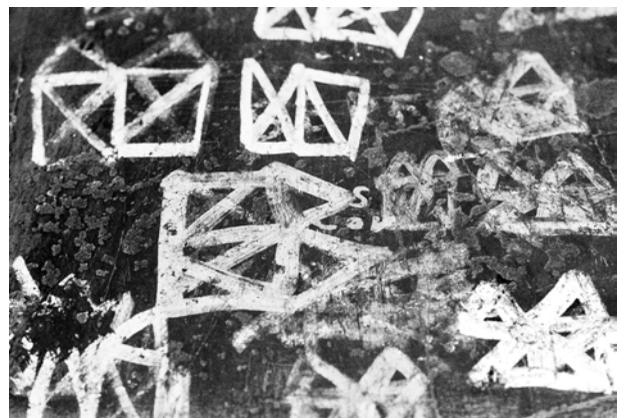


Fig. 21 *Maisons*, Venise, 1982, F 001

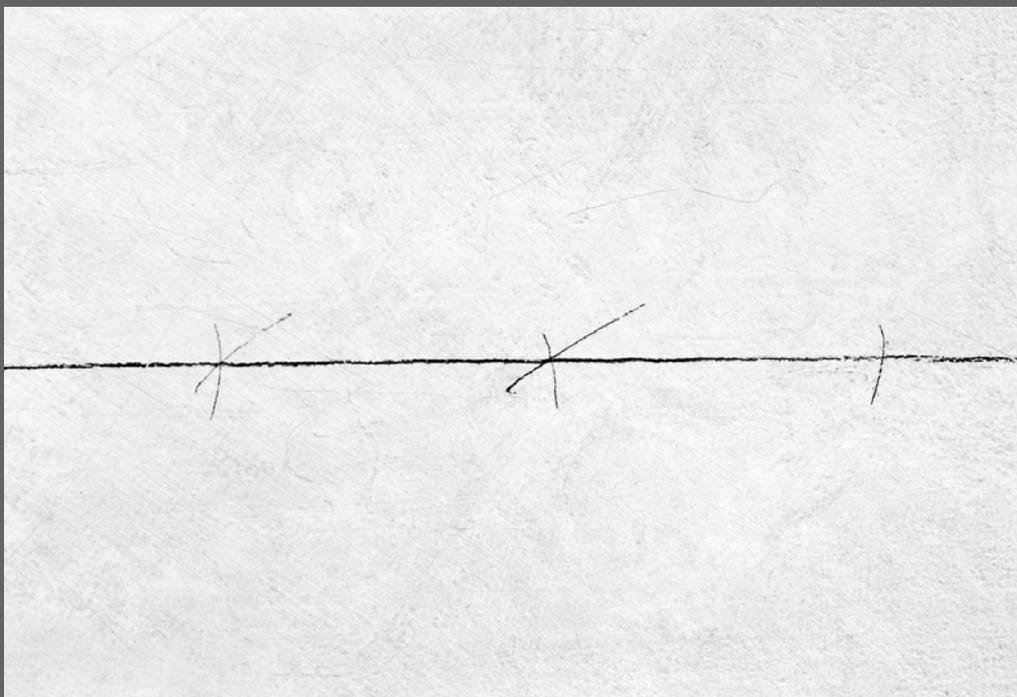


Fig. 22 *Ligne et croix*, Aix-en Provence, 2001, F 140

ner ce dernier aspect; la ligne interrompue se prolonge dans notre œil intérieur et continue sa course vers l'infini. Dans le cas de F 140, apparaît sur un mur clair un trait au crayon, droit et horizontal, sur lequel on a placé des croix à intervalles réguliers et où celles-ci semblent être accrochées sur la ligne exactement à leur point d'intersection. Aucune méthode d'interprétation particulière ne s'impose ici au spectateur. Les traits du dessinateur suivent peut-être un code obligatoire, ou sont un chiffre personnel qui ne peut être déchiffré que par le dessinateur lui-même ou un groupe particulier. C'est pour nous ce caractère énigmatique qui rend cette chaîne de caractères particulièrement intéressante.

## L'écriture sur le mur



Fig. 23 *Sinusoïde au mur*, Venise, 1984, F 009

Du signe ou du symbole au mot écrit, il n'y a pas loin; après tout, l'écriture n'est en fait qu'une suite de signes s'adressant à un cercle d'initiés. Au siècle dernier, les échanges entre les cultures ont été beaucoup plus intenses que pendant les siècles précédents. Cependant, on devine à quel point ce processus était limité en réalité, en regardant la multiplicité de caractères qui existe encore aujourd'hui dans le monde de l'imprimerie. Mon père a photographié ses murs et ses parois dans de nombreux pays du monde. Dans le cas des structures murales et des murs peints de manière abstraite, les différences culturelles n'étaient pas au premier plan, car ce type d'images appartient aux rares à être de nature cosmopolite et qui traversent sans peine les frontières culturelles. Les photographies décrites ci-dessous se réfèrent aux facettes les plus diverses de l'usage de l'écriture et de celui du langage et nous font sentir la proximité et la distance qui existent sur notre terre.



Fig. 24 « NON », *Histoire de France*, Paris, 1999, F 097

Le mot écrit sur le mur a plusieurs niveaux de signification et plusieurs arrière-plans. Il peut avoir un caractère officiel, apparaître comme une interdiction ou un avertissement ou bien être le nom d'une institution publique ou d'une entreprise. Là où autrefois ce type de mots étaient habituellement peints sur le mur, on les retrouve aujourd'hui surtout sur des enseignes moins fragiles que la peinture. Très différentes sont les inscriptions personnelles de „ Monsieur tout le monde“, de l'expansif qui immortalise sur le mur les messages de son cœur.

Ils s'adressent soit au monde entier, soit à une personne aimée ou détestée. Commençons notre étude par des nouvelles qui s'adressent à un large public, et tournons nous vers la photographie „NON, Histoire de France“ (F 097).

Dans « NON, Histoire de France », on peut voir le mot NON sur la surface d'un assemblage de trois blocs de pierre taillée, le mot lui-même apparaissant sur la face rectangulaire de la pierre supérieure placée en travers. On ne peut pas distinguer clairement si le mot a été directement écrit sur la pierre ou si ces lettres estompées sont l'œuvre d'un écrivain qui n'existe plus. Le mot lui-même est difficile à déchiffrer; néanmoins il



Fig. 25 *Ombres du temps*, Venise, 1985, F 023



Fig. 26 „Olivier, te quiero”, Paris, 1999, F 118

conserve sur cette photo une grande expressivité. Ici, nous sommes en présence d'un support fait de pierres de taille, un indice qu'il pourrait s'agir d'un bâtiment officiel. Le mot NON reluit comme un rappel à l'histoire de France, à la résistance des Français d'Algérie, qui se sont battus au milieu du siècle dernier contre la séparation de leur patrie du pays français et ont finalement perdu cette lutte.

## Aveux et messages

C'est une tout autre atmosphère qui se dégage des confessions et des messages sur le mur d'un graffeur isolé, et que l'on peut voir sur les photographies F 059 et „Olivier, Te Quiero” (F 118). Sur F 059, un malheureux a écrit sur un mur sombre qui présente sur la moitié gauche des motifs peints en blanc, la phrase „ I am sad dont you know” - Je suis triste, ne le savez-vous pas-. S'adresse-t-il à une personne en particulier ou au monde entier ? Il aimerait partager sa mélancolie avec quelqu'un pour se libérer de sa peine et choisit le mur pour afficher ses sentiments.

Sur la photo „Olivier, Te Quiero”, on voit sur un volet blanc au dessus d'une surface noire cette déclaration d'amour „Olivier te quiero” (Olivier, je t'aime) soigneusement écrite en petites lettres noires sur un volet. Olivier sait-il qu'il est aimé ? Comme sur la photo précédente, l'auteur reste anonyme. Le mot écrit n'est-il pas toujours aussi un aveu à soi-même ? Ce n'est que lorsqu'il a été écrit qu'il est devenu vrai, pour soi-même et pour le monde.



Fig. 27 „I am sad“ (Je suis triste), Paris, 1992, F 059



Abb. 28 „Merde“, Paris, 1990, F 050



Abb. 29 „Vive l'Anarchie“, Paris, 2001, F 142

Les messages personnels nous touchent de près d'une manière singulière; ils laissent sans réponse tant de questions sur le destin de chacun: on aimerait bien savoir si Olivier aime aussi, si la tristesse dans F 059 peut se transformer en bonheur. C'est peut-être que notre fascination réside précisément dans le fait de savoir qu'une réponse doit nous être refusée pour toujours.

## Gravures

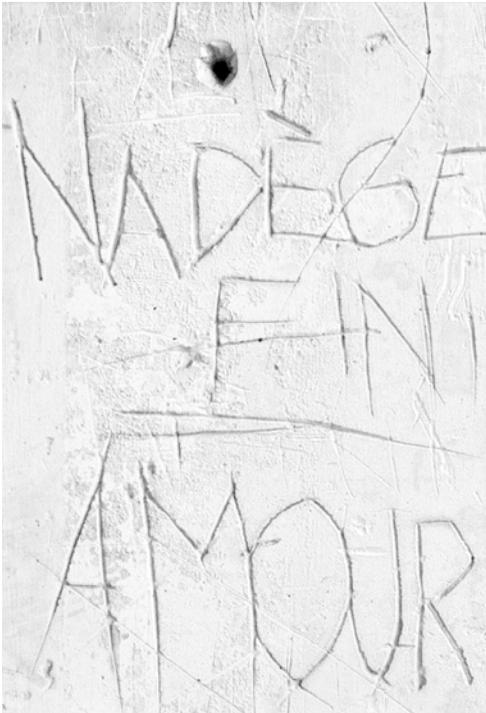


Abb. 30 „Nadège, Fin d'Amour“, Paris, 1999, F 121

La gravure dans la pierre nous touche plus profondément que le mur peint. Après tout, elle n'est pas signe d'existence éphémère, mais est un message prétendant à la vie éternelle. La gravure est la forme la plus archaïque de tous les arts. Le graveur entaille profondément la surface de la pierre, il détruit la matière, pour créer une image ou une parole avec la force de ses mains; elle semble empreinte d'une passion plus profonde, avoir été créée avec de plus grandes peines. La résistance de la pierre, du bois, augmente l'intention de laisser quelque chose qui reste, malgré toutes les résistances du matériau; et seul le graveur est sûr de sa récompense: à savoir qu'aucune pluie ne pourra jamais effacer son message. Dans le présent volume, nous trouvons de nombreuses images photographiques qui portent sur la gravure dans l'écorce d'un arbre ou dans la pierre, et là aussi l'éventail des sujets va du dessin abstrait à la déclaration d'amour.

A partir de l'image „Merde“ (F 050), la différence entre le mot écrit et le mot gravé devient évidente. L'entaille dans le mur, l'arête vive, la gravure profonde et la forme pointue des lettres nous apparaissent combien plus intenses que dans l'écriture peinte. Mais aussi les vivats en l'honneur de l'anarchie dans F 142 (Vive l'anarchie), gravés avec peine dans la pierre, semblent être un appel plus pénétrant que le A dans un cercle, tag que nous connaissons des nombreux murs de notre voisinage immédiat. La fin de l'amour dans F 121 (Nadège, Fin d'Amour) avait manifestement besoin de la technique de la



Fig. 31 *Hommage à Paul Klee I*, Paris, 1999, F 094



Fig. 32 *Suspendu*, Marseille, 2001, F 141



Fig. 33 *„Madonna Lercia”*, Sienna, 1988, F 038

gravure pour exprimer dans toute son intensité le sentiment d'impuissance de la déception. La fin de l'amour pour Nadège est scellée dans la pierre, c'est une décision sans retour et l'émotion du graveur s'exprime à travers chaque lettre.

Cependant, ce n'est pas seulement le mot écrit mais également le dessin que nous rencontrons gravés dans le mur dans cette excursion à travers son oeuvre. Avec F 094 et aussi avec F 105 (non représenté ici) on retrouve les visages des „bons-hommes" de notre enfance. Ils ressemblent à nos premières tentatives de reproduire des visages humains. L'enfant choisit toujours le chemin le plus direct. Avec un cercle, quelques points et lignes, il atteint l'objectif souhaité et crée ainsi une image qui, dans sa force d'expression et son archaïsme, est sans pareille. Ici aussi, Labuda évoque la mémoire d'un grand artiste du XXe siècle - Paul Klee - qui, dans ses œuvres en introduisant habilement des éléments géométriques, et malgré un entourage tendant vers l'abstraction, a toujours voulu représenter le monde réel. F 105 est une gravure non pas gravée dans un mur ou une paroi mais taillée dans le bois, dans l'écorce d'un arbre. On peut observer à quel point la structure de cette surface diffère de celle d'un mur. Sur F 094 on voit les crevasses dans l'écorce et on est gagné par la vivacité organique de l'ensemble.

## Portes et portails

Le porche est une partie intégrante de chaque mur; symboliquement, il représente le passage dans un autre monde. Dans ce travail photographique, le passage à travers un mur, qu'il s'agisse d'une porte, d'un portail, d'un volet de fenêtre ou d'un vantail, est toujours compris comme faisant partie du mur et l'attention du photographe se concentre sur la structure de sa surface et sa dimension métaphorique. L'ouverture du mur est-elle perçue comme un point faible dans la stabilité



Fig. 34 *Portail verrouillé pour toujours I*, Paris, 1985, F 020



**Fig. 35** *Evasion réussie*, Paris, 1998, F 080



**Fig. 36** *Porte de l'Arène*, Pampelune, 2000, F 132

apparemment insurmontable du mur ou comme un moyen de surmonter un obstacle; la diversité de leurs apparences recèle en soi ces deux aspects. Et quelque fois elle semble aussi n'être qu'un simple passage - sans le moindre mystère -, un motif qui cependant fascine. Dans F 080 c'est probablement la combinaison d'un volet fermé et d'un petit bonhomme noir qui, les bras joyeusement levés, se lève et s'en va. La serrure forme quasi une unité structurelle et chromatique avec la blancheur du mur sur laquelle se détache le bonhomme peint en noir à la bombe et établit un contraste aussi bien au niveau des couleurs que du sujet.

La photographie F 132, prise à Pampelune, en Espagne, réunit sur une seule image tous les éléments mystérieux et prometteurs qui sont associés pour nous à une porte fermée. Le soir de Noël, c'était la porte fermée du salon qui nous comblait de l'impatience la plus vive et nous ne pouvions pas la quitter des yeux. En ce sens, le portail d'une arène où se déroule une corrida devient symbole pour le monde du suspense, de la souffrance, de la joie et même de la mort qui, pour certains, s'est dissimulé derrière. Tant que nous ne savons pas où cette porte peut mener, elle n'est qu'un passage quelconque; mais dès que nous savons où elle se trouve, naissent en nous des associations de nature très diverses.

F 020 véhicule une autre ambiance: ici, l'attente se transforme en angoisse lorsque l'on regarde la porte verrouillée et munie d'une série de chiffres tracés en blanc à la bombe. Ils font penser aux transports de l'Holocauste ou au Goulag soviétique. Avec ses photographies de portails et de portes, Win Labuda stimule notre imagination, le monde intérieur de nos images. Les images photographiques puisent leur force d'expression dans le monde que nous supposons être derrière elles. C'est notre propre histoire qui leur confère couleur ou obscurité et qui fait de ce monde caché un lieu prometteur ou effrayant.

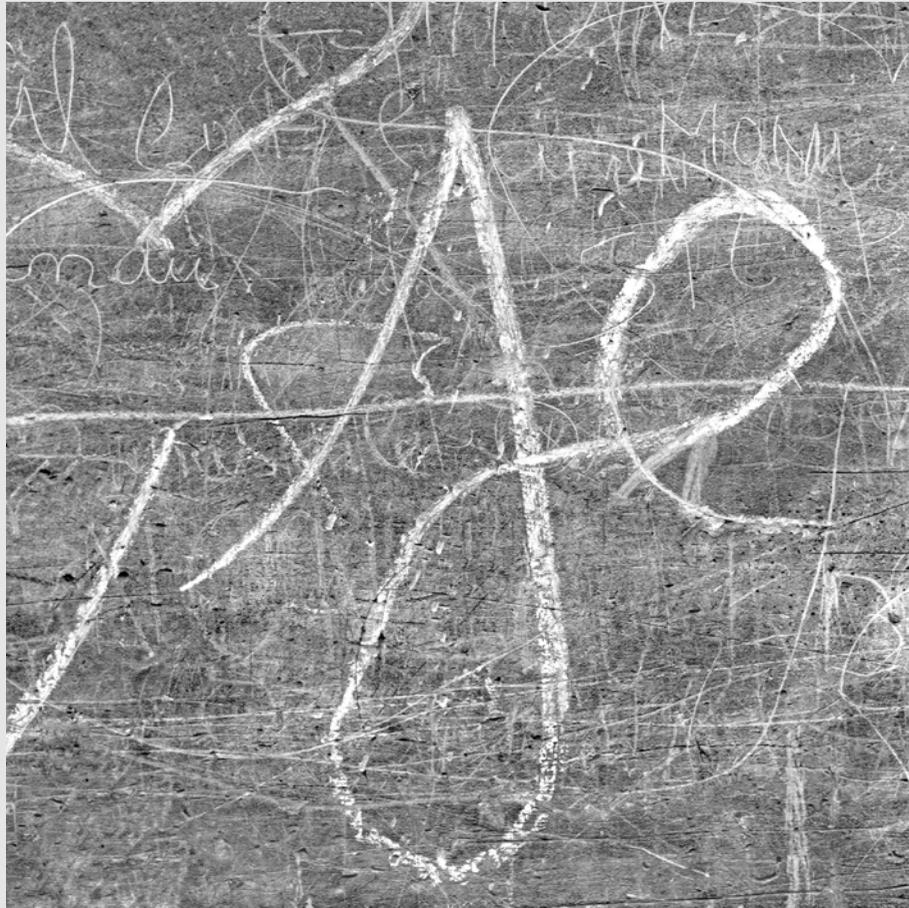


Abb. 37 *Jours d'école*, Paris, 1992, F 060



Fig. 38 *Décollage V*, Rome, 2001, F 146

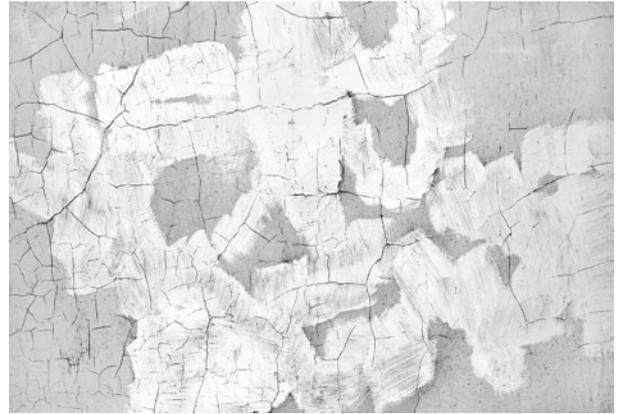


Abb. 39 *Repeint en blanc II*, Paris, 1999, F 104

### Le mur et son visage dans l'objectif du photographe

Il est vrai que la photographie de murs occupe dans l'éventail des genres photographiques tels que le paysage, les nus ou les portraits une place restreinte mais importante sur le plan artistique. Qu'est-ce qui passionne tant un photographe dans le thème des murs et parois pour qu'il entreprenne dans ce but des voyages au Japon, en Inde ou en Égypte ? Les réflexions déjà abordées dans le chapitre sur le mur et les graffitis sont reprises ici et complétées à l'aide d'exemples choisis que des photographes de murs que nous connaissons nous ont fournis dans leurs livres. Le mur, tout comme la paroi est un objet plan fabriqué par l'homme, fait en pierre, béton, plâtre ou peinture. Au moment de sa fabrication, il est sans défaut, plan et vierge. Il est au début de sa métamorphose. Désormais il sera exposé à l'action du temps et des hommes, il va acquérir une patine, une structure, un visage qui lui est propre. Chaque photographe est en quête de vérité et, partant de ce contexte, d'un constat sur le monde qui l'entoure. Les uns le retrouveront à travers la représentation d'un vaste paysage ; d'autres, pour la même raison, se consacreront au corps humain, aux plantes et aux fleurs, ou à l'infini d'un ciel étoilé.

Le photographe de murs trouve ce qu'il veut exprimer à travers la documentation de plages de couleurs, d'images et de signes, dans un contexte pictural décidé par lui, la formation de ces éléments étant le résultat du hasard. Son acte de création, c'est celui d'ennoblir des surfaces qui n'avaient pas encore retenu l'attention en une œuvre qui reste. Dans la photographie de murs en noir et blanc, au début de l'acte de création, il y a l'oeil du photographe c.a.d. l'objectif de son appareil photo qui, le plus souvent ne fixe qu'un petit détail prélevé dans son environnement. Et c'est uniquement par le choix d'un fragment déterminé que la surface retenue subit sa transformation, devient un être nouveau dans sa forme comme dans sa structure.



Fig. 40 « Elena, Diana » sur fond noir, Paris, 1999, F 106

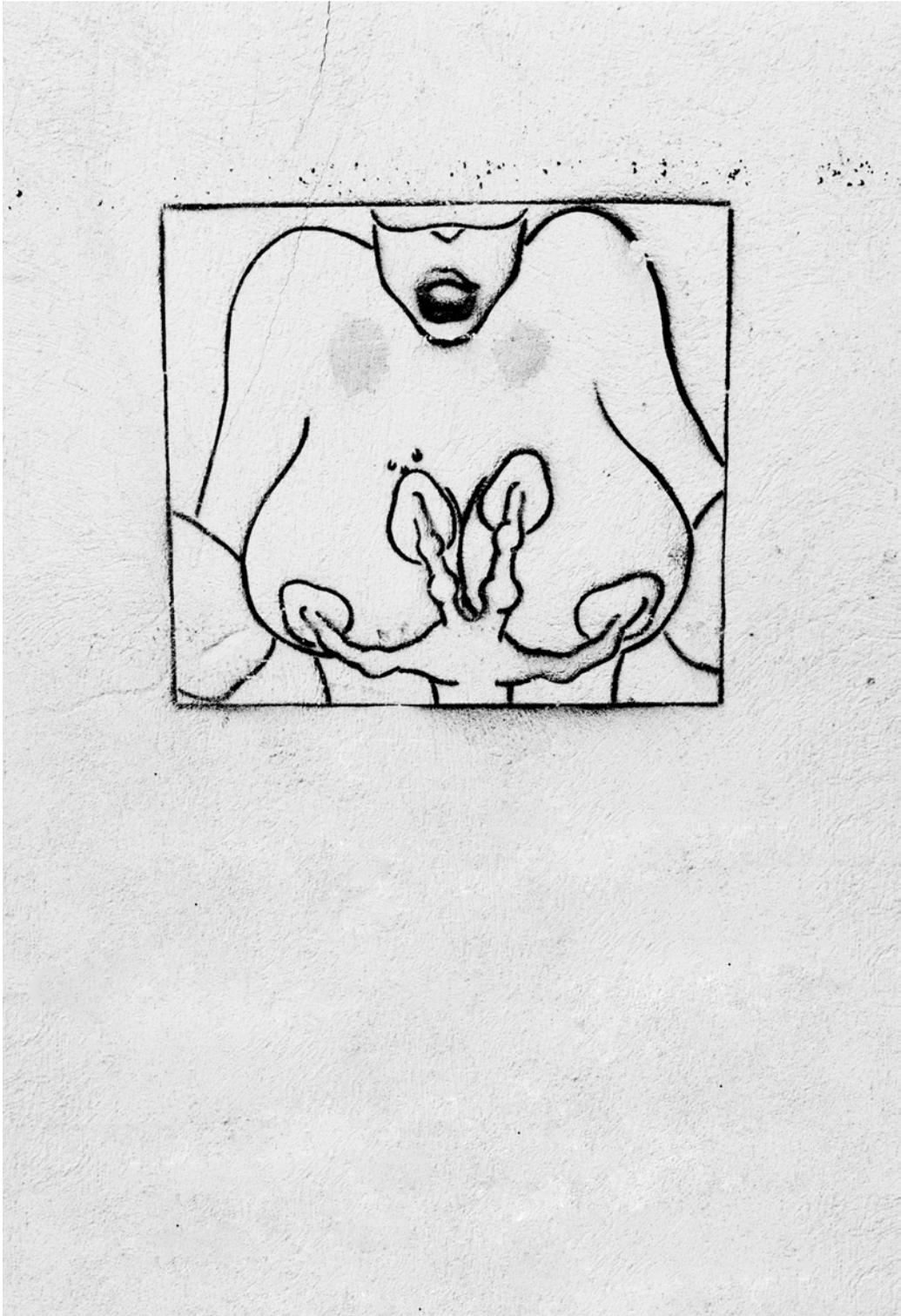


Fig. 41 *Désir désespéré*, Arles, , 2001, F 134



Fig. 42 *Homme aux bras levés*, Paris, 1999, F 087

La seconde phase de ce processus d'abstraction, c'est la réduction des couleurs réelles à un dégradé de tons entre le noir et le blanc. Transposée enfin sur le papier, la surface reproduite est libérée de sa matérialité intrinsèque et donc réduite à ses structures et formes propres.

## Brassai (Gyula Halasz)

Le père de toutes les photographies de murs est le photographe hongrois Gyula Halasz, connu sous le nom de Brassai. C'est lui qui a découvert la beauté des murs de Paris dans les années 1930, l'a décrite dans des textes poétiques et l'a fixée sur la pellicule en noir et blanc. Le focus était singulier à deux points de vue, car il s'intéressait surtout au médium de la gravure sur les murs. Il a découvert sur les murs du monde civilisé, des images de création primitive, qu'il a fait revivre à travers son objectif comme un rappel aux temps lointains de la préhistoire. A travers lui, les encoches des enfants et des solitaires parlent un langage archaïque propre, qui touche immédiatement en nous le subconscient et l'instinctif. C'est ainsi qu'il découvre au cours de ses pérégrinations à travers les graffitis de son époque „Masques et visages“, „Animaux“ et „Stigmates“ mais aussi „Amour et „Envoûtement“.



Fig. 43 Brassai, *Images Primitifs* no. 100

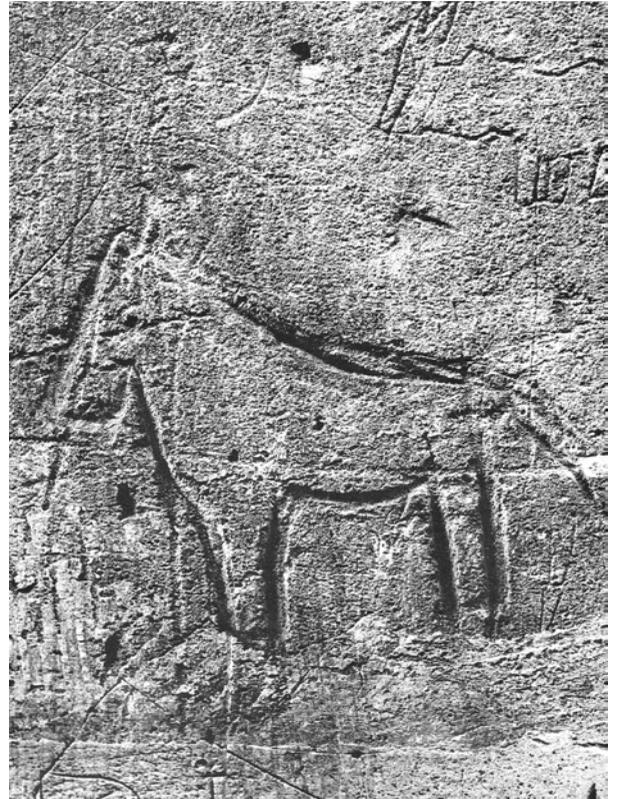


Fig. 44 Brassai, *Animaux* 38

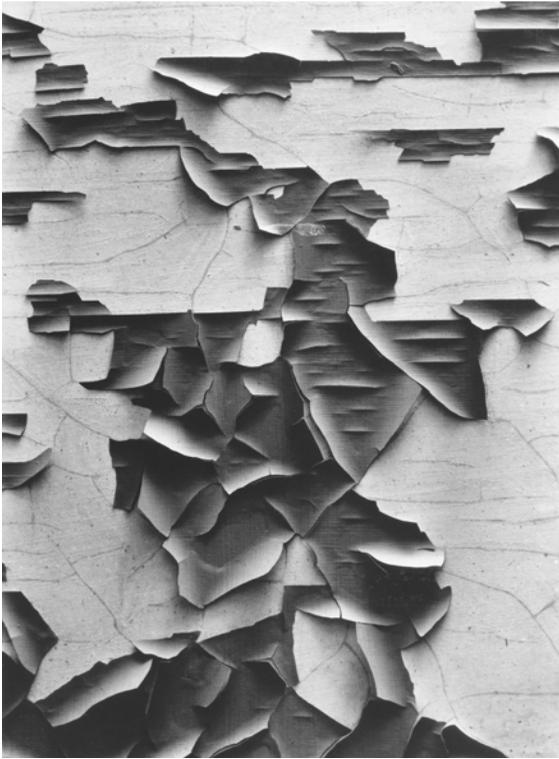


Abb. 45 Aaron Siskind, *Jérôme 21*, 1949

## Aaron Siskind

Dans son oeuvre, par la focale qu'il choisit, il essaie de photographier ses cadrages de près. Il ne montre pourtant presque rien de l'espace libre du mur environnant, il se concentre entièrement sur les lignes de la gravure. Bien sûr, c'est un dialogue incessant entre le mur et la gravure qu'il reproduit, mais on est frappé par l'intensité de ses photos qui provient avant tout de la proximité de la focale. C'est ainsi que ses photos expriment leur mythologie singulière, leur langage originel. L'intérêt de Brassai pour la gravure murale archaïque est basé sur deux courants importants de l'époque: le travail de Pablo Picasso et la découverte relativement nouvelle de la beauté dans l'art des peuples primitifs. Les deux influences sont étroitement liées; Picasso était bien devenu l'un des grands représentants d'un mouvement artistique primitiviste qui se basait sur l'appropriation artistique de formes archaïques et de matériaux naturels.

De nombreuses conversations entre Picasso et Brassai ont été conservées et témoignent de la richesse des échanges entre les amis artistes. L'enthousiasme de Picasso pour les gravures primitives que Brassai trouvait sur les murs de Paris était grand. Cependant l'influence de l'art de Picasso sur Brassai était plus grande encore. Les formes et les structures que l'oeil de Brassai a retenues prisonnières sont étroitement liées au canon de formes sur lequel Picasso travaillait à cette époque. Ainsi les photographies de Brassai sont à la fois écho et innovation; les deux aspects entrent en symbiose dans son travail, qui a eu une influence indéniable et tangible sur de nombreux photographes de la génération suivante.

En suivant la chronologie, nous arrivons à un photographe de murs du début des années 1950 qui a travaillé et vécu en Amérique. Aaron Siskind est originaire de New York et s'est penché durant toute sa carrière sur diverses facettes des villes du monde. Dès le début des années 1940, il a imposé dans la photo un style purement abstrait pour lequel il est encore connu et célèbre aujourd'hui. Ce pas vers l'abstrait ne s'est pas fait sans l'influence de son entourage artistique, celle qui régnait à New York au milieu du siècle dernier. Aaron Siskind était un membre actif de l'expressionnisme abstrait, qui a largement établi la prééminence de l'art américain d'après-guerre.

Parmi les collègues artistes qui sont proches de lui figurent des personnalités célèbres telles que Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock et Mark Rothko. Dans ce cercle, Siskind était un outsider en tant que photographe. Il photographie les lieux publics du commerce et de la communauté urbaine. Cela peut être le quartier industriel d'une métropole ou le marché d'un village de pêcheurs. Siskind nous familiarise avec la transformation de la réalité celle qui peut se produire grâce à l'utilisation intentionnelle d'un appareil photo. Tout ce qui nous entoure et que nous percevons comme réalité n'est toujours que notre



Abb. 46 Aaron Siskind, *Gloucester 1H*, 1944

angle très personnel de voir les choses. Mais la photographie nous fait prendre conscience du nombre de nuances que notre perception de la réalité peut avoir. Ce n'est pas par l'intermédiaire de filtres ou par des post-treatments mais grâce à une perception du réel différente que nous sommes confrontés aux apparences trompeuses et aux contradictions du monde des choses.

Le monde que Siskind photographie pour nous et qu'il replace dans un nouveau contexte, est constitué de textiles, d'angles de maison, de cartons empilés, de l'asphalte de la rue et surtout du mur sous toutes ses apparences. Ces derniers et quantité d'autres qui retiennent son attention sont transposés par lui dans la planéité de la photographie, les soumettant ainsi à une abstraction double. Les photographies de Siskind nous familiarisent avec ce processus et nous font découvrir l'attrait des dimensions picturales de nature abstraite dans notre environnement quotidien. Ses images photographiques parlent le langage de son temps et nous apparaissent souvent comme la version photo des objectifs artistiques que les Expressionnistes abstraits s'étaient alors fixés. On retrouve ainsi dans un contexte entièrement nouveau les coulures de peinture de Jackson Pollock, ainsi que les grands mouvements de pinceau noirs, qui rappellent les peintures d'un Franz Kline.

## Lee Friedlander

Lee Friedlander est un artiste américain, un collègue de Siskind, qui s'est consacré aux apparences du mur, apportant une contribution photographique remarquable. Bien qu'il se concentre lui aussi sur l'environnement urbain, le regard qu'il porte sur cet environnement conduit à des résultats complètement différents. Lorsqu'il regarde le mur, c'est l'alphabet qui est au premier plan, ce que laisse déjà entendre le titre de son livre de photographies „Letters from the people“ (Lettres des

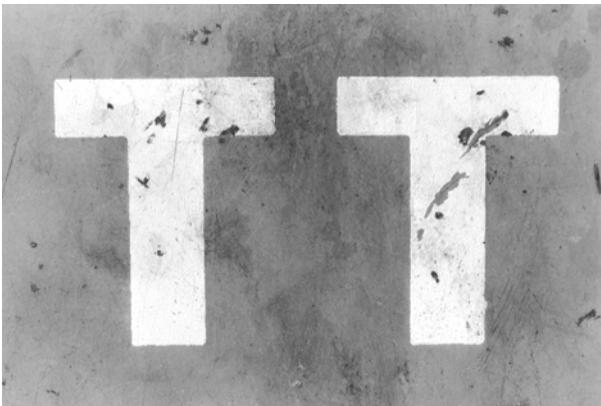


Abb. 47 Lee Friedlander, *Austin, Texas*, 1979

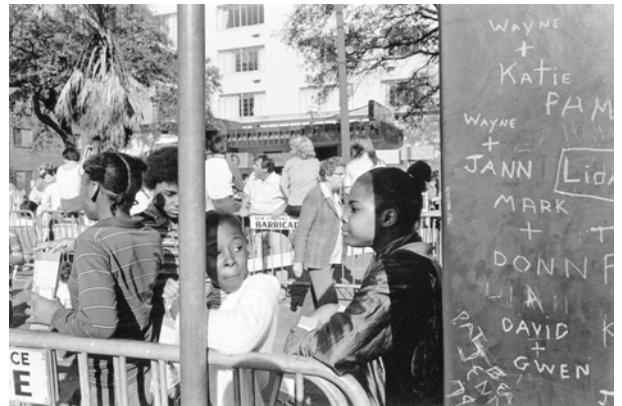


Abb. 48 Lee Friedlander, *La Nouvelle-Orléans*, 1982

gens). Il se consacre aux lettres, chiffres et phrases réparties par thème qu'il trouve sur les murs des villes américaines. Il ne les représente pas isolément ou en rapport étroit avec l'apparence du mur, mais les intègre dans le mode de vie du citoyen américain. Très souvent ses images photographiques sont constituées de fragments de l'environnement urbain, tels que des ombres, des coups d'oeil sur l'architecture ou même des gens. Ce faisant, il se sent tenu de montrer les attributs caractéristiques de la vie dans les grandes villes américaines. Il est moins cosmopolite-urbain dans ses références et plus archiviste des déversements spontanés du citoyen américain sur les surfaces de son environnement quotidien. Déjà, les lettres témoignent pour la plupart d'une typographie américaine typique, et cette tendance se poursuit avec les chiffres. Enfin, lorsqu'il représente des écritures et des phrases, il ne laisse aucun doute sur leurs origines culturelles, puisqu'il se concentre sur des slogans publicitaires américains, des enseignes de magasins ou des inscriptions murales faisant référence à certains phénomènes sociaux ou politiques. Friedlander ne s'intéresse pas à l'abstraction, mais bien au contraire à une histoire, à son épopée de la grande ville américaine en partie objective, en partie romantique. Il raconte cette histoire américaine à travers la reproduction des écritures et des graphismes sur les murs et les surfaces, qui sont pour lui les surfaces de communication directes les plus proches de l'habitant des villes.

## Hans Silvester

Le bookmaker et photographe Hans Silvester est une exception parmi les photographes de murs présentés ici, car il est le seul à se servir de la couleur comme élément créateur. Sa fascination pour les îles grecques l'a incité à photographier certaines facettes de cette pittoresque partie du monde. Ses explorations photographiques ont commencé par un livre sur les chats vivant dans les îles, qui fut suivi d'un kaléidoscope



Abb. 49 Hans Silvester, *Tonneau métallique*, Tinos

de couleurs, de formes et de structures qu'il avait découvert sur les murs et les surfaces au cours de ses excursions. Les images photographiques qu'il a réalisées, reflètent de la plus belle des manières, les jeux entre la couleur, le soleil, le vent et la mer. Les couleurs éclatantes des portes et des murs entrent en lutte avec les forces de la nature, auxquelles elles devront tôt ou tard succomber. Fissures dans la structure des murs, trainées d'eau et contrastes de couleur et surfaces de murs tannés par les intempéries sont reproduits dans ses photographies d'une manière expressive et picturale. Pour renforcer certains effets de couleurs, il emploie des filtres photographiques qui soulignent certaines tonalités de l'image. Hans Sylvester nous offre un tour d'horizon impressionnant des apparences du mur dans une partie de la Grèce, nous donnant l'occasion de voir également dans le mur, le témoignage des influences du vent, du temps et de la vie rurale.

## Conclusion

Si vous vous tournez maintenant vers le travail de mon père pour comparer, alors apparaissent des positions sur l'art, qui par leur orientation riche en facettes diffèrent de celle des photographes évoqués ci-dessus. Brassai, en tant que père de la photographie de murs, s'est concentré sur les gravures d'aspect archaïque sur le mur. Siskind nous a fait découvrir les dimensions abstraites de l'apparence des murs et autres surfaces. Friedlander s'intéresse à l'interaction entre l'homme et l'environnement urbain. Silvester photographie l'apparence du mur et le jeu des couleurs sous les influences de la nature et du temps.

Et mon père, enfin, le poète et chroniqueur des sentiments laissés par des inconnus sur les murs, les portes, les portails et les écorces d'arbres. On retrouve tout dans son oeuvre: la gravure, les surfaces de murs pittoresques quoique abstraites, le chiffre, la lettre de l'alphabet, la phrase écrite de l'homme urbain. Il nous présente un vaste éventail des apparences du mur et de la paroi. En quoi, chacune de ces vues s'inscrit dans une perspective personnelle, toujours esthétique et humaine de l'artiste, sans que l'on soit tenté de prononcer le terme de concept. C'est aussi là que réside son art. Son langage formel trouve son inspiration chez les grands peintres et dessinateurs du siècle passé et moins chez ses collègues photographes. C'est ainsi que jusqu'à la fin des années 1980, il n'avait même pas pris connaissance du volume „Graffiti“ de Brassai et, comme il l'a dit, a été profondément touché et en même temps joyeusement étonné d'avoir trouvé en Brassai un père spirituel qu'il ne connaissait pas encore.

L'élément le plus expressif dans son oeuvre photographique sont entre autres, les structures de murs abstraites et les peintures de murs. C'est là qu'apparaît au grand jour sa perception résolument contemporaine de l'art et de l'esthétique. Un admirateur et grand connaisseur de l'art du XXe siècle trouve ici un médium pour prendre sa place parmi les artistes de notre temps avec des abstractions qui lui sont propres.

Lettres, mots et chiffres se présentent dans son travail sous des formes différentes. Parfois, ils semblent avoir été placés côte à côte de manière incohérente, parfois on voit un nombre isolé sur un mur ou sur du bois, puis c'est un écriteau avec une mise en demeure ou enfin l'aveu écrit. A travers ces photographies, nous sommes confrontés à une composante importante de toute l'œuvre artistique de mon père - avec le grand continuum, le facteur temps. La peinture qui s'écaille, le mur qui se dégrade, les lettres et les chiffres qui pâlissent, mais aussi la réparation de blessures infligées à la surface du mur; tout ceci est présenté ici sous nos yeux et nous nous voyons confrontés avec le présent et le passé, avec le cycle perpétuel de la décadence et du renouveau.

Nous entrons en contact avec les phénomènes d'infinité et de finitude de deux manières; le mur qui nous fait face est un monument usuel de limite urbaine et devient ainsi une sorte de défi silencieux à aller au delà des frontières et à créer en nous (devant notre oeil intérieur) l'idée d'un monde infini derrière ces frontières. Le regard du photographe sur le visage vieillissant des murs est aussi un regard interrogateur sur la finitude de notre propre existence et aussi le voeu non exprimé que derrière ces frontières puisse s'ouvrir une dimension nouvelle, peut être infinie.

L'œuvre de mon père est donc d'une actualité incontestable, car à une époque où la photographie est enfin reconnue comme art à part entière, et, comme aucune autre peut-être, elle établit un pont entre la peinture du XXe siècle et la photographie de notre temps. Avec son oeuvre, mon père nous transporte dans un monde de murs et de parois où il va faire en sorte que leurs métamorphoses deviennent les éléments de notre propre poésie. Après avoir étudié son oeuvre, nos promenades dans les rues deviendront un voyage de découverte à travers ce monde nouveau pour nous, fait de signes, d'images et de symboles. Et le visage de nos cités changera à chaque pas que nous ferons. Notre perception des choses à présent différente, découvrira la beauté picturale, l'humour et la passion qui se manifestent de multiples façons sur les murs, et le monde que nous voyons quotidiennement se trouvera de beaucoup enrichi.

## Bibliographie

- [1] THIEL, AXEL : Graffiti Lexicon, 1997 : [http://www.graffiti.org/axel/axel\\_6.html](http://www.graffiti.org/axel/axel_6.html)
- [2] WILHELMI, CHRISTOPH (éd.): Handbuch der Symbole in der bildende Kunst des 20. Jahrhundert-Manuel des symboles dans les beaux-arts du XXe siècle, Francfort a. M., 1980.
- [3] KREUTZER, PETER (éd.): Graffiti Lexikon, Munich, 1986.
- [4] WALTER ; INGO F. (ed.): Art of the 20th Century, Photography by Klaus Honnef, Volume 2, Cologne 1998.
- [5] Der Kunst Brockhaus, Volume I, Wiesbaden, 1983.

- [6] BRASSAI : Graffiti, traduction allemande de Karl Balsler, Stuttgart, 1960.
- [7] BRASSAI : Conversations with Picasso, traduit du français par Jane Marie Todd, Chicago, Londres, 1999.
- [8] SISKIND, AARON : Road Trip, Photographies 1980 -1988, San Francisco, 1989.
- [9] FRIEDLANDER, LEE : Letters from the people- Lettres du peuple, Londres, 1993.
- [10] SILVESTER, HANS : Kaléidoscope : Colors et textures of the Greek Islands , Londres 1997.

