

École des Hautes Études en Sciences Sociales

**Mémoire pour l'obtention du
Master (M2) en Sciences Sociales
Mention : Théories et Pratiques du Langage et des Arts**

Marc Lenot

INVENTION ET RETRAIT DE L'ARTISTE

L'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý

**Sous la direction d'André Gunthert
LHIVIC (Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine)**

Juin 2009

Paris

À ma fille Sophie, à sa lumière et à ses ombres.

« Regarde de tous tes yeux, regarde »

(Jules Verne, *Michel Strogoff*)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement André Gunthert qui m'a patiemment et constamment accompagné pendant ces deux années d'études, m'inculquant peu à peu les principes essentiels d'une recherche bien conduite, questionnant sans relâche ma problématique et stimulant mes réflexions à chaque instant. C'est grâce à lui que ce travail a pu, peu à peu, trouver sa substance et sa forme. Sans le soutien qu'il m'a apporté, ce mémoire n'aurait pas vu le jour.

Je sais gré à Michel Poivert de m'avoir si généreusement éclairé de ses conseils et de m'avoir si souvent ouvert de nouvelles pistes fructueuses. Mes discussions avec Clément Chéroux m'ont permis de structurer la réflexion qui sous-tend une partie importante de ce mémoire, et je lui suis très reconnaissant de ces échanges. Thierry Gervais m'a aidé à clarifier mes idées et à épurer le texte de mon article paru dans *Études Photographiques*, et la rédaction de ce mémoire a grandement bénéficié des conseils qu'il m'a alors prodigués.

Cette recherche n'aurait pu se faire sans la contribution et la générosité de nombreuses personnes, qui se sont aimablement prêtées à mes demandes d'entretien et à mes questions écrites ou orales : tout d'abord Roman Buxbaum, Jana Hebnarová, Quentin Bajac, Tobia Bezzola et Pavel Vančát, mais aussi Christian Boltanski, Véronique Bourgoïn, Zdeněk Buček, Sophie Calle, Jiří Fridrich, Michal Fridrich, Paul-Armand Gette, Marta Gili, Vincent Gille, Martin Guesnet, Eszter Gyorgy, Adi Hoesle, Michael Hoppen, Nataša von Kopp, Jiří Kovanda, Markus Landert, Emmanuelle Lopez, Nathalie McGrath, Élise Mougin, Fatima Naqvi, Patrick Pécatte, Emmanuelle Perez, Tessa Praun, Arnulf Rainer, Francesca Spanò, Brian Tjepkema, Christian Xatrec, Karin Zindel, et d'autres sans doute que je ne devrais pas oublier. Qu'ils trouvent tous ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je souhaite remercier plus particulièrement Quentin Bajac (et toute l'équipe du cabinet de la photographie du Centre Pompidou) de m'avoir offert l'opportunité, exceptionnelle à mes yeux, de participer à l'accrochage de l'exposition au Centre Pompidou. Je lui suis également reconnaissant de m'avoir, le premier, incité à écrire sur Tichý pour son catalogue en faisant confiance au néophyte que j'étais (merci à Anaïs Bourquin d'avoir alors été la première intermédiaire : sans elle, ce mémoire n'aurait peut-être pas été).

Merci pour leurs commentaires à divers stades de ce travail à Judith Souriau, Garance Chabert, Laure Desforges, Rachel Marks, ainsi qu'aux membres de l'Atelier du LHIVIC et aux participants aux séminaires de Michel Poivert et d'Emmanuelle Perez, à qui j'ai pu présenter à plusieurs reprises l'avancement de cette recherche et qui m'ont fait bénéficier de leurs remarques et de leurs conseils.

De nombreuses galeries ont aimablement répondu à mes demandes de documentation, de catalogues ou de revues de presse : que leurs responsables en soient ici remerciés.

Je suis reconnaissant à Klara Drelon, ainsi qu'à Nora Mathys et Filomena-Élise Borecká, de leur aide pour la traduction de certains textes depuis le tchèque, à Tomo Imai et à Claude Estèbe de la même aide depuis le japonais, et à Cyrielle Prévotiaux pour sa gentillesse et sa patience à pallier la faiblesse de mes connaissances de la langue allemande.

Tous sont en droit de partager les mérites de ce travail, mais pas ses insuffisances, qui ne sont dues qu'à moi.

Enfin, il serait un peu ridicule de remercier l'artiste pour ce qu'il est et ce qu'il a fait, mais qu'il me soit toutefois permis d'exprimer ma gratitude à Miroslav Tichý pour m'avoir reçu quelques heures chez lui alors que je ne l'espérais plus.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Introduction	7
A. Miroslav Tichý, première lecture comme artiste brut	11
1. La première découverte de Tichý	11
2. Miroslav Tichý, tentative de biographie	16
3. La démarche photographique de Tichý	20
4. Les photographies de Miroslav Tichý	24
5. Proposition d'une grille d'analyse du schéma de présentation de l'artiste	28
6. L'inscription de Tichý dans l'art brut	32
7. Infortune critique	36
B. La construction de Tichý comme artiste contemporain	40
1. L'intervention d'Harald Szeemann	40
2. Le déploiement de la reconnaissance	49
3. Ancrage de Tichý dans l'art classique	52
4. Pertinence de Tichý pour l'art contemporain	57
a. L'échange d'œuvres	61
b. Sa démarche rituelle	65
c. La flânerie	79
d. La thématique féminine	89
5. La muséification de Tichý	94

C. Le retrait de l'artiste	99
1. Le créateur en marge	100
2. Figures de l'artiste renonçant	104
3. Le retrait mythique de Miroslav Tichý	111

Conclusion	121
-------------------	------------

ANNEXES

0. Avertissement	125
1. Le corpus	126
2. Liste des expositions	129
3. Documents	135
4. Bibliographie spécifique sur Miroslav Tichý :	137
4.1 Ouvrages sur Miroslav Tichý	137
4.2 Bibliographie détaillée sur Miroslav Tichý	139
4.3 Filmographie, sitographie et divers	147
5 Bibliographie sélective	150
5.1 Ouvrages généraux et Introduction	150
5.2 Sur la Partie A : Miroslav Tichý, première lecture comme artiste brut	153
5.3 Sur la Partie B : La construction de Tichý comme artiste contemporain	155
5.4 Sur la Partie C : Le retrait de l'artiste	161
6 Liste des artistes du programme <i>Artists for Tichý, Tichý for Artists</i>	165
7 Liste des illustrations	168



Sans titre, tirage argentique et carton, crayon gras, dimensions inconnues, sans date, coll. Jana Hebnarová, © Miroslav Tichý avec l'autorisation de Jana Hebnarová.

Introduction

L'apparition dans le monde de l'art fin 2004 d'un photographe tchèque inconnu alors âgé de 78 ans, nommé Miroslav Tichý, a été soudaine, radicale et fulgurante. Cette révélation sous les auspices du commissaire indépendant Harald Szeemann, grand découvreur d'artistes durant les quarante et quelques années de sa carrière curatoriale, lui a aussitôt conféré une forte légitimité. Elle a culminé, moins de quatre ans plus tard, par une exposition monographique au Centre Pompidou¹.

Certes d'autres artistes, d'autres photographes ont également été soudain découverts, révélés, *inventés*. Ainsi Eugène Atget n'était-il qu'un modeste artisan avant sa découverte par les surréalistes et par Berenice Abbott peu avant sa mort². Et l'*invention*³ de Jacques-Henri Lartigue, son passage du statut d'amateur à celui d'artiste, n'eut réellement lieu qu'avec son exposition au Museum of Modern Art de New York en juillet 1963, quand il avait 69 ans. Sa découverte fut le fait du conservateur de la photographie du MoMA, John Szarkowski, qui sut percevoir en Lartigue un talent jusque là non décelé, celui à ses yeux d'un « authentique primitif »⁴, d'un amateur n'ayant « ni tradition, ni formation »⁵, hors des 'valeurs sûres' de l'art photographique. L'apparition de Tichý a été encore plus radicale.

¹ "Miroslav Tichý", Paris, Galerie d'art graphique du Musée national d'art moderne, 25 juin-22 septembre 2008.

² Sylvie Aubenas, Guillaume Le Gall, Laure Beaumont-Maillet, Clément Chéroux & Olivier Lugon, *Atget, une rétrospective*, Paris, BNF/Hazan, 2007.

³ Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue, the invention of an artist*, Princeton (New Jersey) et Oxford (Grande-Bretagne), Princeton University Press, 2004. Voir aussi Kevin Moore, « La nostalgie du moderne », in André Gunthert et Michel Poivert (eds.), *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles Mazenod, 2007, p.506-527.

⁴ John Szarkowski, *The photographs of Jacques Henri Lartigue*, New York, The Museum of Modern Art, 1963, n.p., traduit et cité par Kevin Moore, "Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie", *Études photographiques*, n° 13, Juillet 2003, p.6-34, note 3.

⁵ John Szarkowski, *The photographer and the American landscape*, New York, The Museum of Modern Art, 1963, p.4, traduit et cité par Kevin Moore, *Ibid.*, note 57.

Comment s'expliquent de telles découvertes, comment se réalisent-elles ? Ce n'est bien entendu pas le dévoilement soudain et quasi miraculeux d'une œuvre originale et pure en attente d'une découverte ingénue qui s'effectue ici, mais au contraire l'aboutissement du travail d'un commissaire-découvreur qui, à un certain moment et en un certain lieu, fait émerger l'artiste et l'œuvre sous l'angle qu'il a choisi. A travers la révélation de l'œuvre de Miroslav Tichý, c'est donc le travail du commissaire qui se révèle aussi : son élaboration d'un schéma de présentation et de légitimation de l'artiste et sa construction d'une histoire et d'un discours cohérents doivent donc être mises à jour. L'ambition de ce mémoire est d'abord de démonter ce mécanisme, de montrer comment un tel schéma est bâti sur des paramètres qui diffèrent en fonction de l'objectif recherché par le commissaire. Comme il se trouve (fait assez méconnu) que, quinze ans avant son exposition par Szeemann à la Biennale de Séville, Tichý avait déjà été l'objet d'un premier schéma de présentation, mais alors dans l'univers de l'art brut, – et que cette tentative de légitimation s'était soldée par un échec – il devient dès lors possible de comparer ces deux monstrations, de contraster les deux histoires qui ont ainsi successivement été déclinées sur Tichý et son œuvre, et de comprendre le succès de l'une et l'échec de l'autre.

Dans la Partie A de ce mémoire, 'Miroslav Tichý, première lecture comme artiste brut', j'analyse d'abord les conditions et paramètres de cette première présentation dans le contexte de l'art brut et j'explore les raisons de l'échec de cette tentative avortée. J'étudie ensuite dans la Partie B, 'La construction de Tichý comme artiste contemporain', le succès de l'introduction du mythe Tichý au sein de l'art contemporain depuis 2004, en m'attachant non seulement au schéma de présentation mais aussi à la pertinence de ce schéma par rapport à certains thèmes dominants de l'art contemporain (comme le processus ou la flânerie). L'accent est donc ici mis sur l'*invention* de l'artiste et sur le rôle légitimant de l'institution

artistique, principalement du commissaire, dans sa détermination des récits possibles et dans sa combinaison de ces récits pour construire une histoire et un discours cohérent.

Face à ces constructions élaborées par le système artistique, certains artistes peuvent 'entrer dans le jeu', adopter les discours qu'on tient sur eux, conter les récits qu'on attend d'eux, être malléables. Mais ce n'est pas le cas de Tichý, qui, face à son *invention*, se dérobe et se retire, adoptant une position de refus, par ailleurs cohérente avec toute son histoire. Ce positionnement en retrait peut questionner la pertinence même de l'*invention* : un créateur qui refuse sa légitimation en tant qu'artiste est-il encore un artiste ? Non seulement Tichý a toujours vécu et créé en marge du monde, mais, confronté à la rhétorique de son *invention* par l'institution artistique, il a alors émis un contre-discours silencieux, fait de refus et de retrait. La partie C de ce mémoire, 'Le retrait de l'artiste' analyse ce retrait et tente de l'élucider, s'efforçant en particulier de bâtir un schéma plus général d'analyse de cette posture dans l'univers artistique, champ sur lequel peu de chercheurs semblent s'être penchés jusqu'ici. L'autre ambition de ce mémoire est donc de poser ici quelques jalons qui pourraient servir par la suite à développer plus amplement un concept du retrait de l'artiste, lequel reste à définir.

Ce mémoire est le fruit de mon intérêt pour Tichý né lors de ma découverte de ses photographies (et de ses appareils) en octobre 2004 sur le stand de la galerie Judin à la FIAC. Si je tente *a posteriori* de mieux comprendre les raisons de mon intérêt initial, qui fut immédiat, elles étaient sans doute liées à une forme de fascination émotionnelle pour son regard sur les femmes, mais aussi à ce que je pouvais alors déjà intuitivement percevoir de mystérieux et d'inexploré dans son approche. Mon intérêt a ensuite été renforcé quand, commençant à travailler sur Tichý, sur sa thématique et sa pertinence contemporaine, selon une approche d'abord plutôt monographique et descriptive, j'ai réalisé peu à peu que son œuvre et sa démarche étaient suffisamment riches et complexes pour ouvrir un champ d'investigation bien plus vaste, lié à l'*invention* et au retrait, pour lequel il me fallait

construire une problématique historique, théorique et critique, dont ce mémoire s'efforce de rendre compte. La constatation que certains de ces domaines d'études, en particulier le retrait de l'artiste, avaient été jusqu'ici apparemment peu défrichés et que j'allais donc devoir avancer en partie dans une *terra incognita* sans le réconfort de guides expérimentés, de cartes rassurantes, de références nombreuses, a certes stimulé le chercheur mais elle a aussi inquiété le néophyte en moi. Ce mémoire en est le témoignage.



***Sans titre*, tirage argentique, 15 x 11.5 cm, sans date, coll. M. Lenot,
© M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.**

A. Miroslav Tichý, première lecture comme artiste brut

1. La première découverte de Tichý



Portrait de Miroslav Tichý, années 1990, coll. et © Brian Tjepkema.

La première mention identifiée du travail photographique d'un inconnu nommé Mirek⁶ Tichý apparaît en juin 1989 dans un numéro spécial de la revue allemande *Kunstforum*, titré 'Bild und Seele' (image et âme) et consacré à l'art brut⁷. Roman Buxbaum y signe un article de trois pages sur Tichý, 'Un outsider parmi les outsiders'⁸.

Roman Buxbaum, le véritable découvreur de Tichý et son promoteur depuis vingt ans, est un psychiatre suisse d'origine tchèque. Revenant au début des années 1980 à Kyjov, la petite ville morave d'où il était parti en 1968 avec sa famille à l'âge de douze ans après l'échec du Printemps de Prague, Buxbaum y découvrit le travail photographique de Miroslav Tichý. Les familles Buxbaum et Tichý se connaissaient, l'oncle de Buxbaum, psychiatre lui aussi, avait été un ami d'enfance

⁶ Mirek est un diminutif familial de Miroslav. Il n'a été utilisé que dans les textes présentant Tichý comme un artiste brut ; par contre, dans les textes ancrant Tichý dans l'art contemporain, celui-ci est toujours désigné par son prénom officiel, Miroslav. Cette distance relative n'est certainement pas innocente.

⁷ Les mots "outsider" et "brut" sont utilisés indifféremment dans ce mémoire, sans distinction conceptuelle, pour qualifier les créateurs marginaux, autodidactes, solitaires, œuvrant hors de l'influence du milieu artistique.

⁸ Roman Buxbaum, « Ein Außenseiter unter den Außenseitern » (Un outsider parmi les outsiders), *Kunstforum*, n°101, juin 1989, p.229-231.

de Tichý, et le jeune Roman Buxbaum avait rencontré Tichý. A Zurich, Buxbaum s'était intéressé aux travaux de Leo Navratil : psychiatre autrichien pionnier de l'art-thérapie, Navratil fut l'un des premiers à reconnaître la qualité et l'importance du travail artistique de ses patients, créant pour eux la *Haus der Künstler* (Maison de l'artiste) dans sa clinique de Gugging. Buxbaum avait alors mis sur pied un programme similaire dans sa propre clinique de Königsfelden ; il enseignait aussi l'art brut à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Zurich.

Ce premier article décrit en détail l'apparence physique de Tichý, sa maison, ses appareils, ses démêlés avec le pouvoir. Il est illustré d'abord d'un portrait photographique de l'artiste avec un appareil à la main, puis de quatre photographies de femmes prises par lui. Après cette première révélation de Tichý, Buxbaum monte l'année suivante une importante exposition⁹ à Cologne, présentant plus de trente artistes bruts, parmi lesquels un seul photographe, Tichý, dont quinze tirages sont exposés pour la première fois¹⁰. Le catalogue¹¹ comprend de nombreuses contributions sur l'art brut, l'art-thérapie et la psychiatrie, dont un texte du déjà célèbre commissaire d'exposition Harald Szeemann¹² et une importante introduction de Buxbaum sur l'art et la psychiatrie. Buxbaum écrit également la notice présentant Mirek Tichý¹³ ; dans ce court texte d'une page, il positionne à nouveau Tichý comme un 'outsider parmi les outsiders', mettant là encore l'accent sur sa marginalité et sur sa technique photographique. Une seule photographie prise par Tichý est reproduite en noir et

⁹ « Von einer Welt zu'r Andern » (D'un monde à l'autre) du 28 septembre au 25 novembre 1990, au centre d'art DuMont Kunsthalle de Cologne. Outre Buxbaum, les commissaires sont trois autres psychiatres (Hansgeorg Ließen, Johannes Meyer-Lindenberg et Manfred in der Beeck), un galeriste (Pablo Stähli) et un commissaire d'expositions (Klaus Honnef). Le titre, en Suisse-Allemand, est une citation de Wölfli.

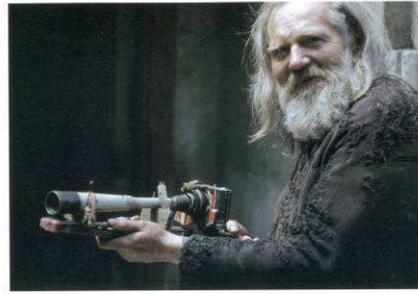
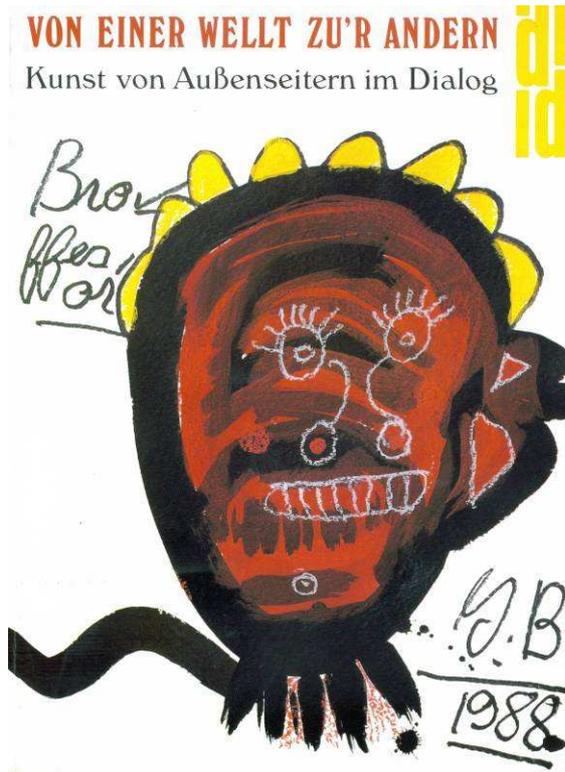
¹⁰ Roman Buxbaum a indiqué avoir auparavant montré des photographies de Tichý dans deux ou trois petites expositions dont je n'ai pu retrouver la trace (mon entretien avec Buxbaum le 17 octobre 2008, et interview de Buxbaum sur le DVD du film de Nataša von Kopp, *Worldstar*, référencé *infra* en note 17).

¹¹ Roman Buxbaum & Pablo Stähli (eds.), *Von einer Welt zu'r Andern* (D'un monde à l'autre), Cologne, DuMont, 1990. Parmi la vingtaine d'auteurs, le psychiatre Leo Navratil, le directeur du Musée de l'art brut de Lausanne Michel Thévoz et l'artiste Daniel Spoerri.

¹² Harald Szeemann, « Und siegt der Wahn, so muß die Kunst : mehr inhalieren » (Si la folie vainc, l'art vaincra : inhaler davantage), *Ibid.*, p.68-73. Szeemann a vu le travail de Tichý chez Buxbaum avant l'exposition, mais ne le mentionne pas dans son texte ; il y relie l'art brut au travail d'artistes comme Serra, Michaux, Acconci ou Koons.

¹³ *Ibid.*, p.296. Ce texte est reproduit page suivante et traduit en Annexe 3.

Catalogue Von einer Weltt zu'r Andern (Cologne 1990)



30, 31 Mirek Tichy, 1989



Couverture.

Page 172.

Mirek Tichy

Der Tscheche Mirek Tichy ist in mancher Hinsicht ein Außenseiter unter den »Außenseitern«. Er absolvierte eine akademische Ausbildung und malte in den 50er Jahren in Anlehnung an kubistische und expressive Strömungen farbintensive Frauenbildnisse. Das Thema ist geblieben, auch als Tichy mit seiner Lebensführung, mit der Malerei und mit der Gesellschaft brach: Schnappschüsse von Frauen, im Bikini im Schwimmbad durch den Maschendrahtzaun fotografiert, Frauen beim Einkaufen, auf dem Balkon des gegenüberliegenden Wohnhauses, durchs Fenster beim Umziehen geknipst, Schulmädchen auf dem Heimweg, halbnackte Frauen vom Fernseh Bildschirm abfotografiert. In Sekundenschnelle zieht Tichy ein Fotogerät aus einem selbstgebauten Halfter unter dem Hemd hervor, knipst ein Foto von einer Passantin, und schon ist der Apparat wieder weg! Das »Opfer« hat nichts bemerkt. Diese Arbeitsweise hängt auch mit der Inkriminierung durch Polizei und Psychiatrie zusammen, welcher der »fotografierende Steinzeitmensch« in der mährischen Kleinstadt bis zum Sturz des kommunistischen Regimes ausgesetzt war. Mit unglaublicher Phantasie und Geschicklichkeit bastelt Tichy den Großteil seiner fotografischen Ausrüstung selbst. Aus Konservendosen und Brillengläsern

entstehen leistungsstarke Teleobjektive, aus Holzschachteln, die er mit Teer abdichtet, werden Kameragehäuse. Die professionelle Zwanghaftigkeit, die dem fotografischen Metier im allgemeinen eigen ist, verkehrt Tichy in ein nachlässiges: »Das genügt so!« Auf dem Tisch in der Küche liegt ein Berg von Negativen, Fotos, Gummi, Leim und Papier zwischen Eßbarem. Das Vergrößerungsgerät ist aus Brettern und Blechbüchsen gemacht. Zwei gegenüberliegende Holzplatten – durch eine Blechbüchse miteinander verbunden – ermöglichen eine verstellbare Brennweite. Das Fotopapier reißt Tichy häufig von Hand auf die gewünschte Größe zu. Die bewußte Mißachtung der fotografischen puristischen Regeln schlägt sich in Tichys Werk jedoch nicht als Unzulänglichkeit und Vergrößerung nieder, sondern bewirkt eine Intensivierung der Sinnlichkeit. Seine Frauengestalten erscheinen in einem weichen, impressionistischen Licht, dem jedoch nichts Gekünsteltes anhaftet. Dem Moment des Verbotenen, des »Raubes«, entspricht die Gewalttätigkeit im Umgang mit den fotografischen Materialien. Es entstehen Frauenbilder von unglaublicher Poesie, die jedoch nie ins Kitschig-Schwülstige eines Männermagazins abgleiten. (Farbabb. 30, 31)

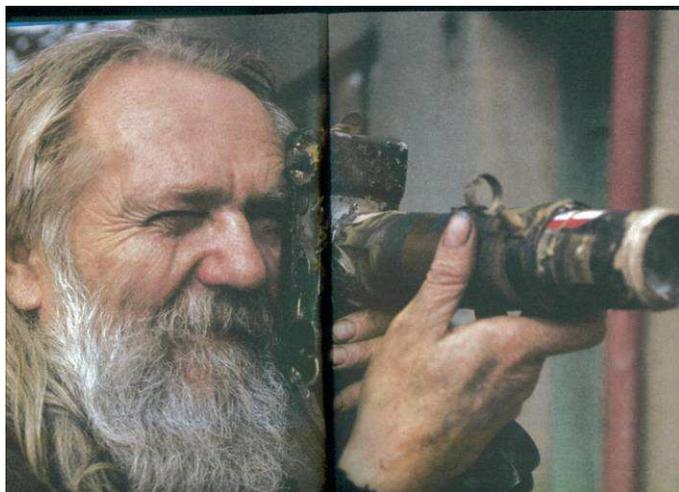
Roman Buxbaum



Mirek Tichy, ohne Titel, ohne Jahr. Fotografie in bemaltem Passepartout, 29 x 21 cm

Notice sur Mirek Tichý, pages 296-297.

blanc en regard de sa notice, en contraste avec la prééminence accordée à deux photographies en couleur, un portrait de Tichý tenant un appareil et une vue d'un de ses appareils photographiques.



Portrait (inversé droite-gauche) de Miroslav Tichý, *Stern*, 30 septembre 1990, © Picture Press/ Stern / Hans Jörg Anders.

Le troisième volet de ce lancement de Tichý comme artiste brut est un reportage de quinze pages dans le magazine grand public allemand *Stern*, consacré à certains des artistes de l'exposition, définis comme des 'malades psychiques'¹⁴ et faisant

référence au 'nid de coucou', expression rendue célèbre par le film de Miloš Forman de 1975. L'article comprend un portrait photographique en double page de Tichý, accompagné d'une de ses photographies en tout petit format et d'un court texte, titré « Einsam » (Solitaire), mettant l'accent sur son étrangeté (« les enfants changent de trottoir quand ils le croisent ») et concluant avec une citation révélatrice de Tichý : « Ich bin das Kunstwerk, nicht die Bilder » (L'œuvre d'art, c'est moi, pas les photos)¹⁵. Dans le corps de son article, le journaliste cite Tichý : « Mes habits et moi sommes une œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), utilisant de manière fortuite, mais prémonitoire, un concept clé de Szeemann¹⁶.

¹⁴ Christian Krug, « Kunst von psychisch Kranken. Bilder aus dem Kuckusnest » (L'art des malades mentaux. Images depuis un nid de coucou), *Stern*, n°90/39, 20 septembre 1990, p.50-70. Les autres artistes présentés dans cet article sont Ida Buchmann, August Walla, Walter Heesen, Hans Schärer et Gottfried Dober, tous sur le même mode d'une double page, ainsi que Johann Hauser et Oswald Tschirtner.

¹⁵ *Ibid.* p.56-57 (traduction depuis l'allemand par moi-même).

¹⁶ *Ibid.*, p.70.

Avant d'analyser plus en détail les conditions et les résultats de cette première présentation du travail de Tichý, il est nécessaire de d'abord décrire l'homme, sa démarche et ses thèmes.



Sans titre, tirage argentique, 12.9 x 16.9 cm, sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

2. Miroslav Tichý, tentative de biographie



Portrait d'identité de Miroslav Tichý vers 1946, coll. Fondation Tichý Oceán.

Miroslav Tichý est né le 20 novembre 1926 dans un faubourg de Kyjov, ville de 12 000 habitants dans le Sud de la République Tchèque¹⁷. Il est le fils unique d'un tailleur. Enfant brillant et renfermé, il est doué pour les langues et le dessin.

Après la guerre, il part à Prague en mai 1945 pour étudier dessin et peinture à l'École des Beaux-arts avec le professeur Ján Želibský; il a mentionné parmi ses inspirations d'alors les expressionnistes allemands, Picasso et Matisse. L'arrivée des communistes au pouvoir après le coup de Prague en février 1948 entraîne une reprise en mains des Beaux-arts par le pouvoir ; une des conséquences certes minime, mais perçue comme dramatique par le jeune Tichý, est l'interdiction des modèles féminins nues en cours de dessin. Tichý se rebelle contre le nouveau pouvoir, est expulsé de l'école et doit faire son service militaire pendant deux ans. De retour à Kyjov, il s'intègre à un groupe d'artistes locaux et peint alors dans une veine moderniste, à l'opposé des standards réalistes socialistes en vigueur ; il apprend aussi la technique photographique et réalise entre autres des photogrammes, qui n'ont pas été conservés. Bien que n'appartenant pas formellement au groupe des 'Cinq de Brno', mais

¹⁷ Les informations biographiques proviennent principalement des écrits de Roman Buxbaum, dont la version a évolué au fil du temps, la plus récente étant "Un Tarzan en retraite – Souvenirs de Miroslav Tichý", in Quentin Bajac (ed.), *Miroslav Tichý*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p.126-136. J'ai également eu plusieurs entretiens avec Roman Buxbaum en 2007 (27 septembre) et 2008 (22 mai, 23 juin et 17 octobre). J'ai eu des entretiens avec d'autres familiers de Tichý : Jana Hebnarová (17, 18 & 19 avril 2009), voisine de Tichý, qui s'occupe de lui au quotidien depuis la mort de sa mère en 1993, et que Miroslav Tichý a désignée comme son agent et son héritière, ainsi que son frère Jiří Fridrich (17 & 18 avril 2009) et son neveu Michal Fridrich (20 février 2009) ; Brian Tjepkema (27 juin 2008), un jeune artiste canadien qui se considère comme le fils spirituel de Tichý, et Nataša von Kopp (auteur du film *Miroslav Tichý, Worldstar* (Miroslav Tichý, une étoile mondiale), DVD, 72 minutes, 2006 (film) / 2008 (DVD), <http://www.worldstar.sleeping-tiger.com/>; entretien du 1er septembre 2008). J'ai par ailleurs pu rencontrer Miroslav Tichý chez lui pendant trois heures les 17 et 19 avril 2009.

proche de deux d'entre eux, Vladimír Vašíček et Bohumir Matal, il expose pour la première fois ses tableaux avec eux en 1956, témoignant d'une certaine audace politique face au système ; cette exposition a lieu non dans une galerie mais au pavillon de chirurgie de l'hôpital de Kyjov.

A la veille de sa seconde exposition, prévue en décembre 1957 dans une galerie pragoise réputée, Tichý retire ses toiles, refusant d'exposer. Disparaissant alors pour quelques jours, il connaît une crise psychotique grave et doit être interné. Tichý est, depuis la puberté, sujet aux dépressions nerveuses, pour lesquelles il est régulièrement soigné. Quand il est malade, il ne crée pas, ne produit rien, perd tout intérêt pour son art et parfois brûle ses tableaux, dessins et photographies. Cette crise engendre en lui une grande défiance vis-à-vis du système artistique et de l'exposition de son travail, et un désintérêt croissant envers la peinture. Deux de ses tableaux sont encore exposés en 1958 à la Maison des Artistes de Brno ('Art des Jeunes

Artistes de Tchécoslovaquie'), mais c'est en son absence et contre son gré¹⁸.



Le photographe, huile sur toile, 40 x 30 cm, sans date, coll. de l'artiste, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

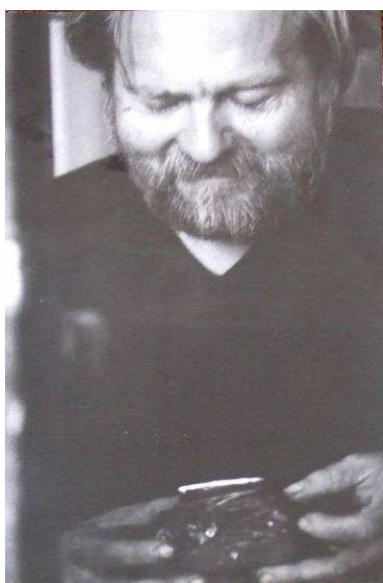
Par la suite, il cesse de peindre et se contente de dessiner. Selon l'historien d'art tchèque Pavel Vančát¹⁹, ses dessins s'épurent, se simplifient, deviennent plus intenses au fil des

ans et annoncent son travail photographique à venir. C'est aussi au début des années 1960 que Tichý commence à négliger son allure. Il vit de

¹⁸ Voir Pavel Vančát, « Miroslav Tichý : Lyrical Conceptualism », in Roman Buxbaum (ed.), *Miroslav Tichý*, Prague, Torst, 2006, p.6 et note 3 p.12. Voir aussi <http://www.tichyfotoğraf.cz/en/miroslavtichy-life.html>.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5-13.

manière de plus en plus marginale, hirsute, barbu, et sale, « antithèse de l'idéal socialiste de l'homme nouveau. »²⁰ Sa maison devient un chaos indescriptible²¹ ; tableaux, dessins et photographies traînent par terre, dans la saleté la plus complète. Excentrique, il est perçu comme un dissident, est l'objet d'un contrôle étroit de la part des autorités et fait plusieurs séjours en prison, au commissariat de police et en asile psychiatrique, la psychiatrie étant un moyen de répression dans le système communiste. Il est titulaire de ce fait d'une pension d'invalidité qui lui suffit pour subsister.



Portrait de Miroslav Tichý, vers 1970, coll. Jana Hebnarová, © P. Cejp.

Il déclare à Roman Buxbaum : « Toute ma vie durant le régime communiste j'ai fait attention, donc je n'ai pas passé trop de temps en détention. Mais j'ai quand même été enfermé pendant huit ans. C'était comme ça. J'ai été condamné à douze mois de prison. Après neuf mois, ma mère a commencé à s'inquiéter et à penser que je ne survivrais pas à la peine. Elle a envoyé un psychiatre pour me voir, et j'ai été admis en clinique. La vie en prison était très dure. On avait faim. [...] Quand la police n'a plus rien eu à me reprocher et que le psychiatre refusa que l'on m'enferme à nouveau, la police est

devenue furieuse et m'a agressé. Il y a eu une bagarre. [...] Après ça, il n'y a plus eu de problème parce qu'ils avaient honte d'admettre qu'ils avaient été battus par un fou. »²²

Miroslav Tichý étant prône à l'exagération, il semble toutefois que ses séjours carcéraux n'aient pas duré huit ans, mais peut-être un total de deux ans, d'après le témoignage de Jana Hebnarová et de ses proches.

²⁰ Buxbaum, « Un Tarzan en retraite.. », *op.cit.*, p. 131.

²¹ Elle l'est toujours, même s'il a accepté que Jana Hebnarová y mette de l'ordre ; il a récemment refusé que Buxbaum rénove sa maison.

²² Sauf indication contraire, les propos de Miroslav Tichý rapportés dans ce mémoire proviennent du DVD de Roman Buxbaum, *Miroslav Tichý, Tarzan retired* (Miroslav Tichý, Tarzan à la retraite), Zurich, Fondation Tichý Oceán, DVD, 35 minutes, 2004 ; les éventuelles erreurs grammaticales ou orthographiques des sous-titres originels en français ont été corrigées par moi.

En 1972, expulsé de son atelier, il décide de désormais se consacrer uniquement à la photographie et de faire de la rue son studio. Quand Buxbaum lui demande « Pourquoi es-tu passé de la peinture à la photo ? », il répond « Tous les dessins ont déjà été dessinés. Toutes les peintures ont déjà été peintes. Qu'est-ce qui me restait à faire ? ». Le chapitre suivant décrit plus en détail sa démarche photographique. Au début des années 90s, au moment où le pays se démocratise (et aussi après la première exposition de ses photographies à Cologne), il cesse progressivement de photographier et revient pendant un certain temps au dessin et à la gravure, puis cesse toute activité artistique ; c'est aussi le moment où ses parents, avec qui il vivait, meurent (son père en 1990, sa mère en 1993).

Il faut noter que les informations dont on peut disposer sur la vie et sur le travail de Miroslav Tichý sont extrêmement parcellaires : il n'a reçu qu'une seule fois un journaliste, pour le reportage de Stern mentionné *supra* page 14; ses citations proviennent quasi exclusivement des deux films mentionnés en Annexe 4.3, l'un par Roman Buxbaum et l'autre par la jeune réalisatrice tchéco-allemande Nataša von Kopp. Tichý s'est toujours montré très réticent à toute forme de rencontre ou d'entretien. Lors de mes deux entretiens avec lui, conduits en français, en allemand, en anglais et, avec l'aide de sa voisine traduisant, en tchèque, il n'a pas souhaité beaucoup parler de son travail, ni de sa vie, sinon en racontant quelques anecdotes. Comme l'écrit Quentin Bajac, « son isolement culturel à partir des années 1950, l'absence de sources écrites, la désinvolture volontaire affichée par [Tichý] à l'égard de son travail photographique, le caractère lapidaire de ses explications, rendent malaisée la tâche de l'historien »²³, ajoutant « Au silence des sources répond pourtant l'exceptionnelle richesse de l'œuvre. »

²³ Quentin Bajac, « Découvertes de Miroslav Tichý, 1989-2008 », in Bajac (ed.), *Miroslav Tichý*, op.cit., p.163.

3. La démarche photographique de Tichý

La démarche photographique de Miroslav Tichý est d'abord caractérisée par son *apparatus* photographique. Utilisant initialement des appareils soviétiques de qualité médiocre, il fabrique bientôt ses propres appareils avec des matériaux de récupération, au prix d'un apprentissage expérimental des lois de l'optique. Ce bricolage, manifestation de son indépendance, est essentiel pour lui. Il subsiste une demi-douzaine d'appareils, chacun correspondant en fait à une focale donnée. « C'est un objectif. J'avais l'habitude d'en fabriquer moi-même dans le passé. Je coupais l'objectif de plexiglas avec un couteau, le rectifiais et faisais un appareil en bois et en carton et je prenais des photos avec. [...] L'obturateur était fait avec deux bobines et une bande élastique d'une vieille paire de shorts. Il y avait un morceau de contre-plaqué avec une fenêtre. Par la traction du caoutchouc je pouvais déterminer le temps d'exposition. Plus je tirais étroitement le caoutchouc, plus l'exposition était rapide. [...] Ici c'est le bouton de rembobinage : je l'ai fait avec une capsule de bière. »



Appareil photographique, 1987, © Roman Buxbaum.

Il dit être sorti chaque jour dans les rues de Kyjov et avoir utilisé systématiquement trois pellicules quotidiennes, 108 photographies. Même si ses affirmations peuvent parfois confiner à l'affabulation, il est certain que Miroslav Tichý a produit

une quantité très importante de photographies. Dans son entretien filmé avec Roman Buxbaum, il déclare : « Lorsque je vais en ville, je dois absolument faire quelque chose, plutôt

qu'une simple promenade. Alors j'appuyais juste sur le déclencheur. Je me suis fixé une règle : tant de photos par jour, tant de photos en cinq ans. [...] Au début, j'utilisais trois pellicules par jour, soit trois fois 36 photos par jour, environ cent photos par jour. »

Du fait des caractéristiques de ses appareils et des conditions de prise de vue, ses photographies sont pleines de défauts techniques : la lumière entre dans l'appareil et laisse des traînées plus claires sur l'image, les photographies sont souvent floues, prises au jugé, mal cadrées, la pellicule, de qualité médiocre, est souvent rayée, striée. Les conditions de développement sont tout aussi précaires : pendant longtemps, avant de s'aménager une sorte de chambre noire, Tichý développe ses épreuves la nuit dans un seau ou son lavabo. Les films sèchent ensuite sur un fil à linge dans la cour, soumis à la pluie et au vent. Il les conserve, roulés très serrés et imprégnés de poussière, dans des petits cylindres de carton qu'il confectionne lui-même. « Les pellicules, tu les développais dans un seau ? – Oui, dans un seau, avec du révélateur, ou dans une baignoire, dans la cour, pendant la nuit. Ensuite je les laissais dans l'eau, quelques heures ou quelques jours, ensuite je les faisais sécher sur une

corde à linge, mais c'est juste la routine, ça ne veut rien dire. »

Plus tard, parfois longtemps après, Tichý reprend une pellicule et décide de tirer une épreuve. « Je ne sélectionnais rien du tout. Je regardais par le trou de l'agrandisseur et tout ce



Valise de pellicules, 2007, © R. Buxbaum.

qui pouvait ressembler à la réalité, j'en faisais un tirage. [...] Tout ce qui existe est une représentation du monde, et lorsque quelque chose devenait reconnaissable, j'en faisais un tirage. » C'est toujours une épreuve unique. Son agrandisseur est également construit à partir de morceaux de tôle et de bois. Il est difficile d'estimer le nombre d'épreuves, mais sur la base de sondages sommaires, il semble que Tichý ait réalisé moins d'un tirage par pellicule. Les épreuves portent aussi la trace du bricolage : les impuretés de l'eau, l'excès de bromure, les empreintes de ses doigts, voire l'intervention inopinée d'un insecte, y ont laissé des traces bien visibles.



**Sans titre (MT Inv. 5-7-81),
tirage argentique et crayon,
18 x10 cm, sans date, coll.
Fondation Tichý Oceán, © M.
Tichý avec l'autorisation de
J. Hebnarová.**

Les épreuves s'entassent en désordre dans son petit appartement, formant des piles au sol, les plus anciennes rongées par l'humidité. Parfois, Tichý reprend une de ses photographies et la redessine au crayon ou au stylo bille, soulignant les courbes du corps, redessinant les contours des maillots de bain ou les mèches de cheveux. Il dit 'améliorer' les clichés par ce geste d'artiste peintre, comme nous le

verrons plus bas : « Des fois, je redessine un peu les contours au crayon. Oui, je l'améliore un peu. » De plus, dans certains cas, il construit et décore un cadre en papier ou en carton (voire même avec un sac plastique jaune) à partir de morceaux de boîtes d'emballage ; ces cadres sont ornés par lui de motifs géométriques répétitifs imitant les cadres classiques des photographies traditionnelles.

Arrivé au bout de ce long processus de création d'une image, Tichý abandonne alors ses photographies : elles traînent au sol ou dans la cour, délavées par la pluie, servant parfois à allumer le feu. Certaines portent des traces de morsures de rats ou de souris. Il faut noter que Tichý a au contraire toujours pris grand soin de ses tableaux, qu'il conserve relativement

soigneusement. La démarche photographique que j'ai tenté de décrire ici est un fondement essentiel du travail de Tichý ; il ne s'agit nullement d'une photographie préparatoire au dessin, comme Buxbaum l'a affirmé²⁴, mais d'une démarche autonome, qui s'appuie sur un processus à la fois systématique et négligent et sur un amateurisme délibéré, dont je montre plus loin l'importance.



***Sans titre*, tirage argentique et carton, 7.8 x 13.7 cm (dimensions extérieures 12.5 x 17.3 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.**

²⁴ Buxbaum, « Un Tarzan en retraite », *op.cit.*, p.132.

4. Les photographies de Miroslav Tichý

Le corpus de photographies de Miroslav Tichý est aujourd'hui, pour l'essentiel, conservé en partie par la Fondation Tichý Oceán²⁵, créée par Roman Buxbaum au Liechtenstein et basée à Zurich, et en partie par la voisine et héritière de Tichý, Jana Hebnarová et le frère de celle-ci Jiří Fridrich (voir Annexe 1). La Fondation Tichý Oceán à Zurich détient environ cinq mille épreuves²⁶, ainsi que de nombreuses pellicules, des appareils photographiques et divers documents rassemblés par Roman Buxbaum ; ces épreuves sont consultables et ont été prêtées à plusieurs reprises pour différentes expositions. La Fondation a également mis sur le marché des tirages originaux et en a cédé à divers musées et à des artistes dans le cadre du programme d'échanges. Madame Hebnarová et son frère possèdent environ mille épreuves, qui devraient être cataloguées en septembre 2009 par l'historien d'art Pavel Vančát, et ne sont en principe pas consultables, mais dont une petite partie a été exposée quelquefois (Galerie Doma à Kyjov et Maison des Arts de Brno en mai 2006, Mois de la Photo à Cracovie en mai 2009) ; elle a donné quelques épreuves à diverses personnes et en a cédé quatre-vingts au Museum für Moderne Kunst de Francfort, qui les a exposées en 2008. Tous les tirages sont uniques ; aucun n'est daté²⁷, ni titré, un très petit nombre est signé.

La quasi-totalité des sujets des photographies de Miroslav Tichý sont des femmes. Il existe bien quelques paysages urbains ou ruraux, quelques vues de maison, quelques natures mortes (qui elles aussi rappellent souvent le corps féminin, statuette de buste ou étalage de soutiens-gorges), quelques images de tsiganes, mais une analyse statistique sommaire du fond

²⁵ Tichý signifie 'silencieux' ou 'pacifique' en Tchèque, d'où le jeu de mot dans le nom de la Fondation.

²⁶ Dont 2000 acquises auprès de Janá Hebnarová le 21 octobre 2005 au prix très modeste de 100 euros par photographie.

²⁷ L'historienne Fatima Naqvi de Rutgers University a proposé avec humour de tenter de dater les photographies sur la base de l'évolution de la mode féminine, et en particulier des maillots de bain, en Tchécoslovaquie : Fatima Naqvi, « The Artist as Amateur : Miroslav Tichý », in Adi Hoesle (ed.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, Passau & Nuremberg (Allemagne), MMK Passau & Verlag für Moderne Kunst, 2006, p.43.

de la Fondation fait ressortir une proportion de plus de 80% de photographies de femmes. Il existe un certain nombre de groupes féminins, souvent des trios, parfois une classe de gymnastique ou des jeunes filles dans la rue, mais, dans la plupart des cas, il s'agit de portraits individuels. Toutefois le mot 'portrait' n'est pas le plus approprié, car la grande majorité des

photographies ont été volées, prises à la dérobée.



Miroslav Tichý photographiant, 1987, © Roman Buxbaum.

En effet Tichý, arpenteant les rues de Kyjov, suivait une femme dans la rue et, sortant son appareil de sous son manteau ou son pull-over, la mitraillait sans viser, prenant une dizaine de vues de dos, de côté, de face. L'étude des pellicules de

Tichý est révélatrice de cette approche de suiveur photographique, au gré de ses dérives dans la ville. La plupart des femmes de la ville ne semblaient pas lui prêter attention, soit qu'il fut considéré comme un marginal inoffensif, soit parce qu'elles présumaient que l'appareil photographique n'était pas chargé, simple leurre d'un maniaque. Certaines étaient néanmoins un peu effrayées et se tenaient à distance, une personne faisant même état d'une rumeur fantasmée selon laquelle ses appareils photographiques lui permettaient de voir le corps nu des femmes sous les vêtements, comme des rayons X. Comme le dit le maire actuel de Kyjov, František Lukl, interviewé par Roman Buxbaum : « Les enfants avaient un peu peur de lui. Il avait une allure bizarre avec ses habits déchirés, ses cheveux longs et sa barbe. On a toujours pensé que les appareils photo étaient faux, et qu'il faisait juste semblant de prendre des photos. »²⁸ D'autres toutefois se prêtaient de bonne grâce à l'exercice et prenaient familièrement la pose, en particulier celles avec lesquelles il avait des contacts fréquents : la

²⁸ Buxbaum, *Miroslav Tichý, Tarzan retired*, DVD, op.cit.

vendeuse de bière, la droguiste, la serveuse du milk-bar, sa voisine Jana Hebnarová ou la jeune Lenka Kovandová qui posa pour lui dans les années 1980.

Beaucoup des photographies de Tichý ont été prises l'été à la piscine de la ville, et le



Sans titre (Lenka Kovandová ; MT Inv. n° 4-21), tirage argentique et carton, 32.1 x 25.6 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

thème de la baigneuse est prépondérant dans son corpus. Comme son accoutrement interdisait à Tichý l'entrée dans l'établissement de bains, il prenait ces photographies à distance, caché derrière un arbre ou, le plus souvent, à travers le grillage de la clôture de la piscine²⁹. La plupart de ces photographies de baigneuses en maillot sont ainsi marquées d'une empreinte géométrique omniprésente, celle de ce grillage de séparation.

Un bon nombre de photographies sont des fragments de corps, non point des portraits en pied ou des visages, mais des jambes, des pieds, des bustes, comme les éléments d'un blason du corps féminin ; les jambes croisées d'une femme assise sont en particulier un thème fréquent dans son corpus. Certaines photographies montrent aussi des femmes dans diverses activités, à vélo, en voiture, avec une poussette d'enfant, à leur balcon.

Une autre partie importante du corpus comprend les photographies de son écran de télévision. Kyjov n'étant qu'à 40 kilomètres de la frontière autrichienne, Tichý, qui parle

²⁹ Et non pas depuis le bain des hommes, comme l'écrivent erronément Szeemann et Müller (*infra*, p. 46), la piscine étant mixte.

couramment allemand, pouvait capter les émissions de la télévision autrichienne et regardait fréquemment les programmes de variétés. Alors que la télévision tchèque était alors plus austère, les Autrichiens diffusaient des émissions de charme qui offraient à Tichý l'opportunité de photographier des femmes nues en assez grand nombre. Ces images d'écran de téléviseur sont assez différentes de ses autres photographies, et très reconnaissables par leur grain et leur contraste.



Sans titre (MT Inv. n° 3-8-151), tirage argentique, 19.3 x 10 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Sans prétendre établir ici une typologie complète des thèmes de Tichý, il faut enfin signaler ses photographies au téléobjectif, confectionné à partir d'une longue-vue d'enfant : ce sont parfois des images d'un couple amoureux dans un parc, et aussi des vues du dortoir d'un pensionnat d'élèves infirmières prises à travers les persiennes entrebâillées.

Comme ce sera détaillé plus loin, cette prédilection de Tichý pour le sujet du corps féminin témoigne à la fois de son voyeurisme nonchalant et de sa nostalgie d'ancien étudiant des Beaux-arts pour le beau classique, pour le thème de la baigneuse.

5. Proposition d'une grille d'analyse du schéma de présentation de l'artiste



Portrait de Miroslav Tichý, 16 août 2003, © Markus Landert.

Après cette description, aussi factuelle et neutre que possible, de Tichý et de son travail, on peut maintenant examiner la manière dont s'est accomplie sa première découverte en 1989/1990. Pour ce faire, il est nécessaire d'élaborer d'abord une grille d'analyse critique simple permettant de rendre compte de la manière dont le travail du photographe est mis en avant par le commissaire d'exposition ou le critique. Pour faire une image photographique, disait Man Ray, « il faut un appareil, un photographe et un sujet. »³⁰ Ces trois paramètres essentiels ne sont toutefois pas suffisants pour composer un discours critique sur Miroslav Tichý et il est nécessaire de construire un modèle de perception et de présentation de l'homme et de son travail basé sur des paramètres mieux définis. Dès lors, l'importance donnée à tel ou

³⁰ Man Ray, note manuscrite du 2 octobre 1966, reproduite dans « Man Ray on the future, an interview by Ed Hirsch and Ben Zar », *Popular Photography*, vol. 60, n°1, janvier 1967, p. 98, citée par Clément Chéroux, « Le modèle chéri... on n'en a jamais que des photographies manquées - L'esthétique amateur de Miroslav Tichý », dans Bajac (ed.), *Miroslav Tichý*, op.cit., p.142.

tel paramètre devient constitutive d'un schéma qui permet de construire un récit de présentation situant l'artiste et son œuvre dans un contexte donné.

J'ai donc identifié et défini six paramètres permettant de comprendre et de décrire Tichý³¹ :

- Le personnage, l'homme Miroslav Tichý peut être perçu comme un marginal, un rebelle ou un psychotique, et chaque facette de sa personnalité, voire de son psychisme, va dès lors produire une perspective différente.
- Son apprentissage peut être décrit comme découlant directement de ses études aux Beaux-arts et de sa connaissance de l'histoire de l'art, ou bien on peut mettre l'accent sur la dimension autonome et spontanée de son art ; en fonction de sa formation, de son accumulation d'expérience et de son rapport avec la culture, on peut le considérer comme plus ou moins proche du monde artistique.
- Le contexte dans lequel Tichý vit et travaille est aussi bien son environnement politique, social et culturel (la Tchécoslovaquie communiste) que l'univers de sa petite ville provinciale et les milieux répressifs et cliniques auquel il se trouve confronté. Là encore, on peut comprendre et expliciter le travail de Tichý différemment selon la vision qu'on aura du milieu dans lequel il évolue.
- Son apparatus, ses appareils bricolés, sa technique photographique de fortune peuvent se voir accorder plus ou moins d'importance selon le point de vue critique que l'on portera sur lui. Il faut prendre en compte ici son rapport à la technologie et sa volonté délibérée de s'affranchir des règles de la 'bonne photographie'.
- Son sujet prépondérant étant le corps féminin, il est clair que son rapport obsessionnel à ce sujet est un élément auquel on peut attribuer un poids plus ou moins grand selon l'approche que l'on aura de son travail.

³¹ Je suis grandement redevable à Clément Chéroux de ses suggestions pour l'élaboration de cette grille d'analyse et la définition de ces paramètres.

- Enfin, les processus pré- et post-production que Tichý suit, – comme par exemple la manière rituelle et construite dont il aborde son travail, la nécessité de la marche en ville, le parti-pris délibéré d'un travail artisanal et bricolé, son intervention graphique *a posteriori* sur ses épreuves ou le dédain négligent avec lequel il traite ses photographies une fois qu'elles sont faites – sont autant de paramètres qui vont également influencer sur l'interprétation critique de son travail. Le fait qu'il privilégie le processus de production sur le produit fini doit être également pris en compte à ce titre.

Chacun de ces six éléments structurants : personnage, apprentissage, contexte, *apparatus*, sujet et processus, constitue une manière de raconter un récit sur l'artiste et son travail. En mettant l'accent sur tel paramètre et en minimisant tel autre, en contant tel récit aux dépens de tel autre, on construit alors des schémas différents, on raconte des histoires complexes diverses, on bâtit des discours contrastés. C'est le rôle du commissaire que d'opérer des choix entre ces récits, de définir des priorités parmi ces paramètres, et, ce faisant, de narrer une histoire et de bâtir un discours cohérent sur l'artiste³². Ce travail de passage, de médiation, d'explicitation et de construction va ensuite déterminer la perception que le spectateur aura de l'œuvre de Tichý.

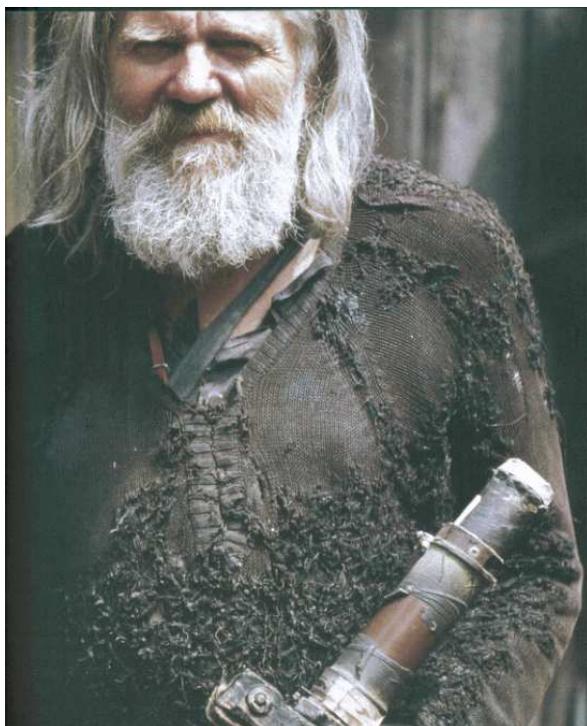
A l'aide de cet outil d'analyse selon ces six axes, je vais maintenant examiner les deux phases successives de la découverte de Miroslav Tichý, d'abord les tentatives de l'inscrire dans l'art brut et leur échec, puis son ancrage à partir de 2004 dans l'art contemporain, son succès et son institutionnalisation. Pour chacun de ces schémas, je m'efforcerai donc de déterminer quels récits ont été activés par des commissaires et comment ceux-ci ont ainsi défini et construit deux présentations très différentes de Tichý et de son travail.

³² Il ne s'agit toutefois pas ici d'entrer dans le débat, récurrent dans l'art contemporain (en particulier depuis l'intervention de Daniel Buren face à Szeemann lors de la 'documenta 5' en 1972), sur la dimension artistique du travail des commissaires et sur leur qualité d'auteur (au sens de la 'fonction-auteur' chez Michel Foucault). Pour une analyse très pertinente de ce débat, voir Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, en particulier p.64-84.



Sans titre (MT Inv. 5-12-27), tirage argentique et carton, 14.5 x 25 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Océán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

6. L'inscription de Tichý dans l'art brut



Portrait de Miroslav Tichý, 1987, © R. Buxbaum.

Son inscription dans l'art brut telle que Roman Buxbaum l'effectue à la fin des années 1980 peut donc maintenant être examinée à la lueur de cette grille d'analyse. C'est un psychiatre intéressé par l'art brut qui va d'abord exposer Tichý, selon les codes qui lui sont familiers. Buxbaum n'ignore pas la formation académique de Tichý, mais son expérience et ses intérêts de l'époque font que

c'est d'abord l'artiste outsider qu'il voit en Tichý. Expert en art brut, Buxbaum sait que

Jean Dubuffet n'a pas inclus de photographies dans sa collection d'art brut (« peintures, dessins, statuettes et broderies, petites œuvres de toutes sortes, exécutées ainsi en marge complète de l'art culturel »³³), se méfiant de l'art de répétition³⁴ et des « représentations 'objectives' » de la nature³⁵. Pour Dubuffet et pour les théoriciens de l'art brut, la photographie, produite à l'aide d'une machine, ne saurait exprimer une pulsion créative originale et n'aurait pas une authenticité suffisante³⁶. De la même manière, l'écrivain Lyle Rexer jugeait qu'un véritable outsider, « isolé, coupé du monde » ne pouvait être capable d'« entrer dans cette relation fortement médiatique avec la réalité visuelle, [...], d'utiliser

³³ Jean Dubuffet, "Honneur aux valeurs sauvages", conférence à la Faculté des Lettres de Lille (10 janvier 1951), in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, vol.1, 1967, p.217.

³⁴ Jean Dubuffet, "Salingardes l'aubergiste", in *Ibid.*, p. 280.

³⁵ Jean Dubuffet, *Fascicule 4 des Publications de la Compagnie de l'Art Brut*, 1965; repris dans *Ibid.*, p.530.

³⁶ Jean Dubuffet, "Plus inventif que le Kodak", notule des "Notes pour les fins lettrés" (1945) in *Ibid.*, p.75, et la notule 27 de "Bâtons rompus" (1986), in *Ibid.*, vol.2 (1995) p.110.

l'appareil photographique pour reconnaître les relations, les frontières entre objet et sujet, relations qui justement sont problématiques pour les vrais outsiders. »³⁷ À l'époque, on ne connaissait pratiquement pas de 'photographes outsiders'³⁸. Buxbaum voit là une opportunité non seulement de faire connaître Tichý comme un 'outsider parmi les outsiders'³⁹, mais peut-être aussi d'écrire un nouveau chapitre de l'histoire de l'art brut.



Sans titre, tirage argentique, crayon, 7.8 x 17.6 cm, sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Afin de classer Tichý comme artiste brut, Buxbaum met d'abord l'accent sur le personnage : Tichý doit apparaître comme un marginal, sale, hirsute, vivant comme un clochard, et Buxbaum le qualifiera à plusieurs reprises de « photographe de l'âge de pierre »⁴⁰. En revanche, il minimise prudemment la formation artistique du photographe de crainte qu'elle ne l'exclue de l'univers de l'art brut⁴¹. Tichý est présenté comme s'opposant au système social répressif ; ayant fait plusieurs séjours en hôpital psychiatrique et en prison, il

³⁷ Lyle Rexer, « The question of outsider photography », *art on paper*, volume 9, n°3, janvier-février 2005, p.52-57.

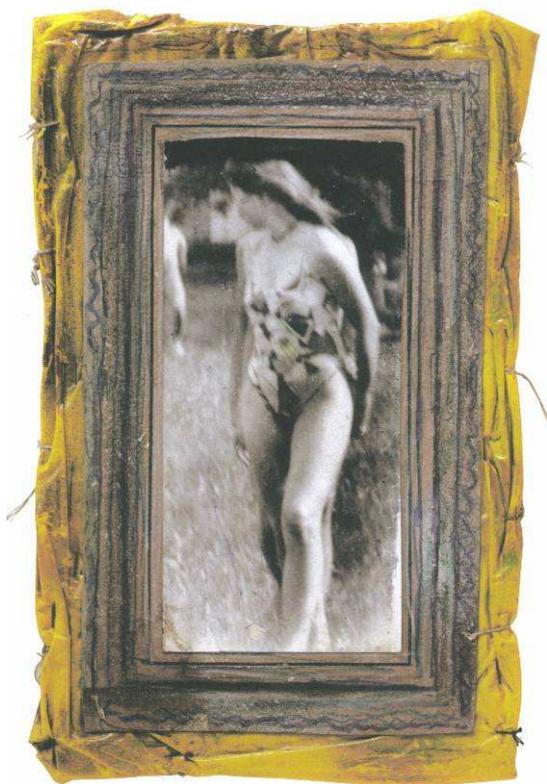
³⁸ La première exposition de photographes outsiders date de 2004, voir *infra*, note 48. Voir également Oscar Martínez Azumendi, « Fotografía y psiquiatría » (Photographie et psychiatrie), *Cuadernos de Psiquiatría Comunitaria*, Asociación Asturiana de Neuropsiquiatría y Salud Mendal, Oviedo (Espagne), vol.8, n°1, 2008, p.63-75.

³⁹ Titre du premier texte publié sur Tichý : Buxbaum, "Ein Außenseiter unter den Außenseitern" (Un outsider parmi les outsiders), *op.cit.*

⁴⁰ Buxbaum, « Un Tarzan en retraite », *op. cit.*, p.131.

⁴¹ Le critique et théoricien Roger Cardinal exclut de l'art brut les artistes ayant reçu une formation artistique ou démontrant des compétences techniques ou culturelles incompatibles avec la 'pureté brute', Roger Cardinal, *Outsider art*, Londres, Studio Vista, 1972, p.37.

est marqué d'un diagnostic psychotique, autant clinique que social. L'autre aspect fondamental retenu par Buxbaum est l'*apparatus* : le bricolage de Tichý, fabricant ses appareils photographiques et son matériel de tirage avec des matériaux de récupération, des déchets, des morceaux de bois, des bouts de verre ou de plexiglas repolis, le place d'office dans la catégorie des chiffonniers, des 'assembleurs avec les moyens du bord'⁴², des magiciens du quotidien qui, avec rien, font des prouesses. Par contre, le paramètre du processus est à peine mentionné, et le sujet, même s'il va de soi, n'est pas présenté comme un paramètre essentiel.



Sans titre (MT Inv. 4-12-4), tirage argentique, carton et matière plastique, 40.5 x 24.5 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

C'est donc sur la base d'une histoire mettant en avant le binôme personnage / *apparatus*, reconnaissant le contexte et minimisant processus, apprentissage et sujet, que s'opère cette tentative d'insertion de Tichý dans l'art brut ; ceci ressort clairement du premier article paru dans *Kunstforum*, où ne sont mises en avant que les facettes de Tichý les plus fortement connotées art brut. De même dans le catalogue de 1990, le récit sur Tichý, à la différence des autres artistes présentés là, porte davantage sur sa personne et son *apparatus* que sur ses

œuvres. Le mythe de l'artiste prend le pas sur son travail. L'ancrage de Tichý dans cet univers de l'art brut aux côtés d'artistes reconnus dans cet univers, comme Adolf Wölfli, Michel

⁴² L'analogie entre bricolage et pensée sauvage développée par Claude Lévi-Strauss peut fort bien s'appliquer à Tichý ; Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, p.27.

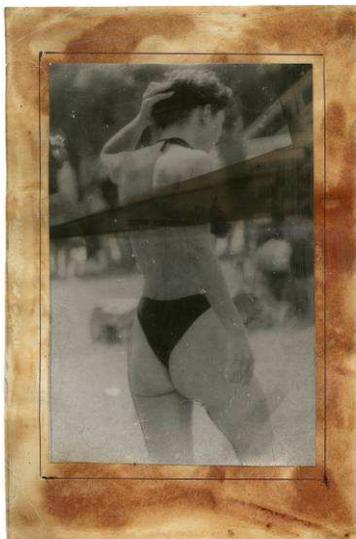
Nedjar, August Walla ou Louis Sutter, fortement affirmé par ce catalogue, est encore renforcé par l'article de *Stern* paru en même temps et basé sur le même récit.

Au début des années 1990, Tichý semble donc à l'aube d'une reconnaissance en tant qu'artiste brut. Buxbaum est un promoteur entreprenant et efficace qui sauvegarde ses œuvres et les fait connaître. Les éléments d'une mythologie sont mis en place autour du personnage et de son *apparatus*. Sa spécificité serait que, en tant que photographe (et ancien élève des Beaux-arts), Tichý pourrait bénéficier d'un positionnement particulier, celui d' 'outsider parmi les outsiders'.



***Sans titre* (Jana Hebnarová enfant, MT Inv. 5-7-112), tirage argentique et carton, 14.5 x 20 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Océán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.**

7. Infortune critique



Sans titre, tirage argentique et carton, 17.8 x 11.6 cm (dimensions extérieures 23.7 x 15.6 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Pourtant, rien ne va se passer pendant les quatorze années suivantes, aucune exposition⁴³, aucun article dans la presse. Une des raisons est certainement la réticence de Tichý à cette exposition de son travail. Comme développé dans la troisième partie de ce mémoire, Miroslav Tichý a toujours été très ambivalent quant à l'exposition de ses œuvres, et les informations

sur ses intentions en la matière ont souvent été contradictoires. En 1990, il est réticent à l'idée d'exposer ses photographies à Cologne, mais laisse

Buxbaum le faire sans protester : d'après Buxbaum, Tichý donne son accord passif pour cette exposition, en lui disant « si tu le veux vraiment, fais-le ! »⁴⁴. Il s'étonne qu'on s'intéresse à lui et à son travail photographique : sans doute du fait de sa formation, il a tendance à juger ses photographies comme mineures par rapport à sa peinture, comme un simple amusement alors que peindre est un vrai travail à ses yeux; aujourd'hui encore, il attache un grand prix à ses tableaux, qui sont soigneusement empilés dans sa maison, alors qu'il ne conserve plus que quelques photographies dans un tiroir. En 1990, il refuse de se déplacer à Cologne, mais

⁴³ Notons toutefois qu'en juin 1997, le galeriste Karel Tutsch (qui connaissait Tichý depuis les Beaux-arts de Prague) montra une ou deux photographies de Miroslav Tichý dans sa petite galerie 'Na bidýlku' (Sur la perche) à Brno lors d'une exposition intitulée 'Destkrát žena' (Des femmes, dix fois), aux côtés de neuf peintres tchécoslovaques réputés (courrier électronique de Pavel Vančát le 2 mai 2009) ; je n'ai pu savoir si Tichý avait ou non donné son accord. D'autre part, d'après Brian Tjepkema (entretien du 27 juin 2008), Tichý aurait refusé de recevoir il y a vingt ou trente ans des conservateurs du Musée National de Prague qui souhaitaient exposer son travail ; d'après Roman Buxbaum (entretien du 22 mai 2008), l'un d'eux aurait même suggéré à Tichý d'utiliser un appareil de meilleure qualité.

⁴⁴ Entretien avec Roman Buxbaum le 22 mai 2008.

reçoit aimablement le journaliste et le photographe de *Stern*, puis traduit en tchèque les articles écrits sur lui pour les montrer à ses voisins ; il sera ensuite infiniment plus réticent à tout contact de type promotionnel. D'après certains témoignages⁴⁵, il aurait été partagé entre la fierté d'être enfin reconnu comme un artiste, lui qui toute sa vie avait été traité par beaucoup comme un clochard marginal, et une honte muette face à l'exposition de ses pensées les plus intimes à travers ses photographies. Surtout, il aurait aimé être reconnu comme un 'grand artiste peintre', se référant souvent à Léonard de Vinci ; l'intérêt porté à ses photographies dans ce contexte ne lui paraît pas adéquat par rapport à ses attentes. L'image d'outsider dans laquelle il se trouve alors catégorisé ne doit guère lui convenir. Sans doute y a-t-il aussi un élément de jeu et de revanche dans son attitude, l'amenant à refuser longtemps toute nouvelle exposition, malgré l'insistance de Buxbaum. Cette posture assez singulière de retrait face au monde de l'art est un élément important de la compréhension du travail de Tichý, qui sera donc développé plus loin. D'autre part, l'intérêt porté à l'œuvre de Tichý dans l'univers de l'art brut, s'estompe. Malgré sa spécificité, il reste un artiste parmi d'autres, son originalité n'est pas suffisamment affirmée, sa marginalité pas vraiment attractive : il n'offre pas de solution éclatante à la question de l'avenir de l'art brut⁴⁶. La consécration muséale espérée ne vient pas ; le musée de Thurgau (où le conservateur Markus Landert développe un programme d'expositions centré sur une vision contemporaine de l'art brut⁴⁷), bien qu'ayant acquis neuf tirages de Tichý auprès de Buxbaum, retarde son projet d'exposition avant de l'annuler en 2004, ce qui est sans doute révélateur du changement de paradigme qui va se produire alors sur la perception de Tichý par le système artistique. En 2004, une exposition

⁴⁵ En particulier Brian Tjepkema, voir note 17.

⁴⁶ Sur le déclin de l'art brut, lire la conclusion du livre de Lucienne Peiry, *L'art brut*, Paris, Flammarion, 1997, p.262-264 ; l'auteure met par ailleurs en avant le rôle critique d'Harald Szeemann vis-à-vis de l'art brut (p.253-257).

⁴⁷ Entretien avec Markus Landert le 16 octobre 2008. Résumant bien l'approche 'art brut', Landert déclare aussi : « Pour présenter un artiste outsider, il faut un mythe (biographie, appareils), il faut ainsi valider l'authenticité du génie. [...] Il faut une histoire, un mythe pour justifier cela; quand on l'a, on peut alors accepter de regarder sous des termes plus conventionnels. Il faut l'idée de l'outsider pour montrer des femmes ainsi, pour oser cette mauvaise qualité. Sinon, ce serait du *bullshit*. »

américaine reconnaît pour la première fois l'importance de la photographie dans l'art brut⁴⁸. Elle met surtout l'accent sur le collage et le photomontage, mais révèle aussi quelques travaux essentiellement photographiques, en particulier celui d'Eugene von Bruenchenhein⁴⁹, auteur



Portrait de Miroslav Tichý fabriquant un agrandisseur, vers 1970, coll. Jana Hebnarová, © P. Cejp.

de photographies érotico-obsessionnelles de son épouse Marie. Tichý n'est pas inclus dans cette exposition, bien que Roger Cardinal, une autorité en matière d'art brut, ayant lu l'article de *Kunstforum*, le mentionne dans le catalogue, lui donnant encore le

prénom diminutif familial 'Mirek'⁵⁰. Cardinal met l'accent sur la posture asociale de Tichý, sur ses difficultés avec son environnement et sur ses appareils photographiques, grâce aux défauts desquels ses images deviennent poétiques, hypnotiques et érotiques : la présentation de Cardinal maintient ainsi le travail de Tichý dans le champ du mythe, voire de la magie, mais le laisse encore aux portes de l'institution muséale. C'est au moment précis où Tichý pourrait enfin être reconnu comme photographe outsider que son image va être redéfinie dans un autre domaine, celui de l'art contemporain.

De plus, si une ou deux galeries tentent alors de vendre des photographies de Tichý, en particulier Susanne Zander à Cologne, spécialisée dans l'art outsider, Tichý refuse toute valorisation financière de son travail. Il donne certains tirages à ses voisins et surtout, vers 2000, Buxbaum (puis la Fondation Tichý Océan qu'il va créer en 2004) se trouve en

⁴⁸ "Create and be recognized. Photography on the edge" (Créez et soyez reconnus. La photographie à la marge), Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 23 octobre 2004-9 janvier 2005.

⁴⁹ Pour plus d'informations sur cet artiste, dont la parenté avec Tichý est claire, voir <http://www.vonbruenchenhein.com/>.

⁵⁰ Roger Cardinal, "Outsider Photography", in John Turner et Deborah Klochko (eds.), *Create and be recognized*, San Francisco, Chronicle Books, 2004, p.14.

possession d'une partie très importante de son corpus photographique. Buxbaum affirme que Tichý lui a donné ses photographies, Tichý affirme aujourd'hui qu'elles lui ont été prises contre son gré, en profitant de sa faiblesse. Quoi qu'il en soit, ce transfert des photographies vers ses voisins et vers Buxbaum dénote l'ambivalence de Tichý vis-à-vis de la réception de son œuvre, voire son abdication volontaire du contrôle de la commercialisation et de la diffusion de son travail.

Entre 1990 et 2004, le travail de Tichý peine donc à être reconnu artistiquement. L'accent mis sur les récits constitutifs du schéma 'art brut' - personnage marginal, *apparatus* singulier et résistance au contexte politique répressif - se révèle inadéquat. La minimisation de son apprentissage ne permet pas de l'inscrire en tant qu'artiste dans la filiation de l'histoire de l'art, le manque d'attention portée à son processus le dépouille de toute dimension conceptuelle, et la mise au second plan du sujet de ses images fait perdre beaucoup d'intérêt à son travail. Sa spécificité en tant que pionnier de la photographie brute n'est pas suffisante pour générer une attention soutenue de la part du système artistique. Lui-même est en retrait par rapport à cette démarche. Face aux propres réticences de Tichý, Roman Buxbaum doit lui-même admettre que ce positionnement dans le champ de l'art brut mène à une impasse.



Maison de Miroslav Tichý à Kyjov et, à droite, maison de Jana Hebnarová, 17 avril 2009, © M. Lenot.

B. La construction de Tichý comme artiste contemporain

C'est donc quatorze ans après l'exposition 'art brut' à Cologne que les photographies de Miroslav Tichý sont exposées à nouveau, et cette fois dans le contexte de l'art contemporain à l'automne 2004, lors de la Biennale de Séville dont le commissaire est Harald Szeemann.

1. L'intervention d'Harald Szeemann

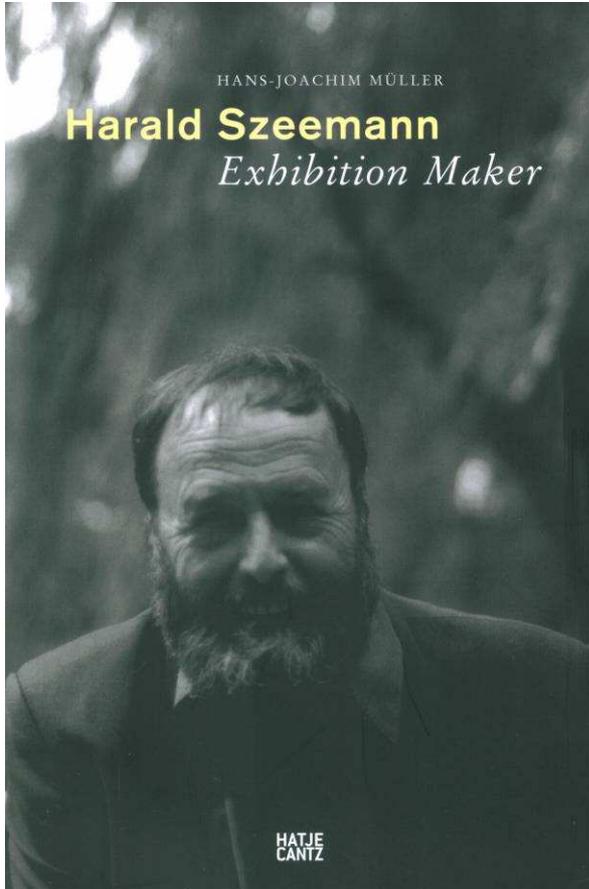
Harald Szeemann est alors considéré comme un des plus grands commissaires d'art contemporain et comme un grand découvreur d'artistes méconnus⁵¹. Il a été en quelque sorte le créateur de la nouvelle profession de *curator*, de faiseur d'exposition. Si on pense « que l'histoire de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle n'est plus une histoire des œuvres, mais bien une histoire des expositions »⁵², c'est Szeemann qui, de sa première exposition à Saint-Gall en 1957 jusqu'à la dernière (posthume) à Bruxelles en 2005, a été l'emblème même de ce rôle de passeur.

Les artistes exposés par Szeemann pendant ses presque cinquante années d'activité sont parmi les plus emblématiques de cette période : Joseph Beuys, Sigmar Polke, Mario Merz, Richard Serra, Georg Baselitz, mais aussi Francis Picabia, Giorgio Morandi, Victor Vasarely

⁵¹ Voir Florence Derieux (ed.), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP Ringier, 2007; Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann, Exhibition Maker*, Ostfildern-Ruit (Allemagne), Hatje Cantz, 2006 (couverture reproduite *infra* Figure 28); et Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer (eds.), *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Zurich/Vienne, Voldemeer/Springer, 2007.

⁵² Florence Derieux, « Introduction », in Derieux (ed.), *op.cit.*, p.8.

et bien d'autres encore. Après avoir longtemps dirigé la Kunsthalle de Berne, Szeemann fut le commissaire de la 'documenta 5' à Kassel en 1972 et à trois reprises responsable de la



Harald Szeemann, vers 1990, couverture du livre de H.-J. Müller, © Ingeborg Lüscher.

Biennale de Venise en 1980 (les Giardini seulement), 1999 et 2001.

Plus de cent cinquante expositions montées par Szeemann ont été recensées et beaucoup ont marqué leur époque. Son activité a suivi quelques lignes de force très explicites : il s'est concentré sur les mythologies individuelles, les obsessions créatives chez les artistes, ce qu'il nomme les intentions intenses. Il affirmait

«ne s'intéresser qu'à la conscience divergente, parce que c'est là seulement que se trouvent

les énergies utopiques.»⁵³ L'historien d'art

Wieland Schmied le décrivait ainsi :

« Szeemann s'occupe davantage des pulsions internes des artistes que des caractéristiques apparentes de leur travail, où il recherche surtout la force de motivation, l'impulsion créatrice.»⁵⁴

Szeemann se penche très tôt sur l'art des marginaux, l'art des fous. Dès 1963, il organise à la Kunsthalle de Berne une exposition intitulée "Art des malades mentaux, art brut, *Insania pigens*" à partir de la collection Prinzhorn et des travaux de deux artistes bruts, Adolf Wölfli

⁵³ Anaïd Demir, entretien inédit avec Harald Szeemann, septembre 1999, cité dans Derieux (ed.), *op.cit.*, p.10.

⁵⁴ Discours prononcé à Francfort le 12 février 2000 [traduction d'allemand en anglais par David Stone, traduction depuis l'anglais par moi-même] par Wieland Schmied, "Creative obsession, a tribute to Harald Szeemann on receiving the Max Beckmann Prize", in Bezzola et Kurzmeyer (eds.), *op.cit.*, p.654.

et Heinrich Anton Müller. Il évoque alors « la compulsion apparente d'une expression visuelle et le sens palpable de l'invention derrière la forme singulière ; une introversion visuelle chargée jusqu'au point d'éclatement, une retraite artistique » et, face à la singularisation de l'art brut, il affirme au contraire que « ces formes créatives ne sont pas étrangères à l'art contemporain. »⁵⁵ Il confie un pan de la 'documenta 5' au psychiatre Theodor Spoerri pour une exposition d'art des fous et il inclut Wölfli dans son exposition sur l'art total (*Gesamtkunstwerk*) en 1983 avec Joseph Beuys, Anselm Kiefer et Marcel Broodthaers, mêlant ainsi « l'obsession réfléchie de l'artiste professionnel et l'obsession primaire de l'artiste brut. »⁵⁶ Dans cette lignée, il n'est pas surprenant qu'il ait contribué au catalogue de l'exposition "Von einer Welt zu'r Andern" à Cologne en 1990 (voir note 12).

Mais Szeemann a aussi été un découvreur d'artistes inconnus, marginaux sans être aliénés. En 1974, il monte dans son propre appartement une exposition consacrée à son grand-père, maître-coiffeur de génie, "Grand-père, un aventurier comme vous et moi", qui, peut-être pour la première fois, présente des objets ordinaires (ayant appartenu à son grand-père) comme des œuvres d'art⁵⁷. Fasciné par la colonie de Monte Verità et en particulier par le rêve monomaniac et béat du peintre Elisàr von Kuppfer et son sanctuaire dans le Tessin, il va l'inclure dans la Biennale de Lyon de 1997 sur le thème de "l'Autre", aux côtés du Palais Idéal du Facteur Cheval, de la Machine de torture dans la colonie pénitentiaire de Franz Kafka et des photographies d'Eugene von Bruenchenhein⁵⁸. Rompant avec les normes, il y présente les travaux d'artistes qui ne se sont jamais considérés comme tels et ont été, toute leur vie, perçus comme "Autres". Comme Wieland Schmied le souligne dans son discours « Harald Szeemann a une sympathie particulière pour les fêlés. Il collectionne les mythologies et les

⁵⁵ Harald Szeemann, "Ver-rücktes Weltbild. Können Geisteskranke Künstler sein ?" (Une folle cosmologie. Les aliénés peuvent-ils être des artistes ?), *Sie + Er*, n° 41, 10 octobre 1963, p 6 & 82. Fac-similé in Bezzola et Kurzmeyer (eds.), *op.cit.*, p.90-91.

⁵⁶ Jean-François Chougnat, Thierry Prat et Thierry Raspail, « Entretien avec Harald Szeemann », in Derieux (ed.), *op.cit.*, p.184.

⁵⁷ François Aubart et Fabien Pinaroli, "Entretien avec Tobia Bezzola, 14 avril 2007", in Derieux (ed.), *op.cit.*, p.30-31.

⁵⁸ Voir note 49.

obsessions, les visions multiples que certains ont du paradis sur terre. »⁵⁹ Parmi les découvertes de Szeemann, on peut encore citer, dans le champ photographique, le policier photographe suisse Arnold Odermatt, qu'il montre à la Biennale de Venise en 2001, puis dans une exposition à la Maison de Victor Hugo en 2002/2003, où les tirages d'Odermatt côtoient les travaux d'Artaud, de Beuys, de Boltanski, de Duchamp, mais aussi de Wölfli et de Louis Soutter, témoignant magnifiquement de la capacité de Szeemann à rapprocher des artistes d'horizons divers et à abolir les frontières entre catégories artistiques.

Szeemann connaît le travail de Tichý depuis 1989 ou 1990, mais il ne décide qu'en 2004 de le présenter. Dans le film de Buxbaum consacré au photographe, Szeemann déclare « J'ai été fasciné dès le premier moment, mais j'ai attendu la bonne exposition. Maintenant le moment est venu de passer à l'action ! »⁶⁰. Pendant la période 1990-2004, Szeemann a organisé plus de trente expositions et le travail de Tichý n'aurait sans doute pas déparé dans certaines d'entre elles, comme "L'Autre" en 1997 ou "Le Plateau de l'Humanité" à l'Arsenal lors de la Biennale de Venise en 2001. Mais c'est à la Biennale de Séville en 2004 que Szeemann choisit de le révéler, peut-être alors conscient de l'épuisement du discours sur Tichý dans l'art brut. Pendant l'été 2004, Szeemann rend visite à Buxbaum (qui filme l'entrevue pour l'inclure dans son film sur Tichý) et sélectionne les photographies de Tichý qu'il veut présenter. Il déclare alors : « Au premier regard, on pense que c'est naïf. Puis, plus on regarde, et moins ça le devient. Quand tu l'entends raconter quel plaisir il prenait à transgresser les règles, en se fichant éperdument des conséquences... *L'intensité trouve toujours son propre médium !* [...] Il dit qu'il photographie tout ce qui ressemble à la réalité, mais la réalité n'est de toute façon qu'une illusion, alors il fonce et fait cent photos de cette réalité. C'est vraiment très bon ! »⁶¹. C'est avec ce viatique que Tichý va passer soudainement

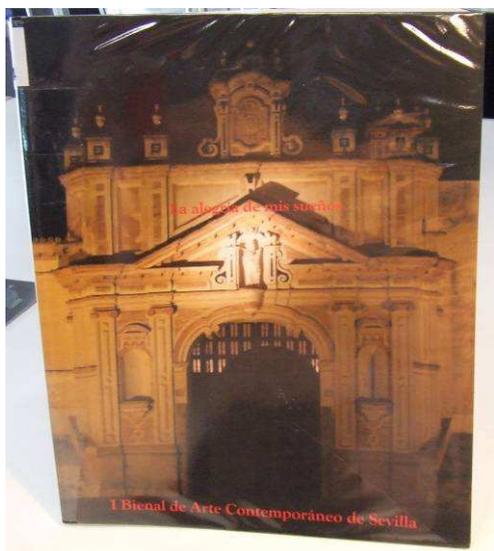
⁵⁹ Wieland Schmied, *op.cit.*, p.653.

⁶⁰ Buxbaum, *Miroslav Tichý, Tarzan retired*, DVD, *op.cit.*

⁶¹ *Ibid.* C'est moi qui souligne.

de l'univers de l'art brut dans lequel il avait été confiné jusqu'ici à l'univers de l'art contemporain.

La Biennale de Séville présente soixante-trois artistes, tous déjà connus⁶², à deux exceptions près, Miroslav Tichý et un photographe de village galicien, Virxilio Vieitez⁶³. Aux côtés de Maurizio Cattelan, d'Eduardo Chillida, de Tracey Emin, de Joseph Kosuth, d'Annette Messager et de Richard Serra, Tichý acquiert ainsi une visibilité et une légitimité nouvelles.



Couverture du catalogue de la Biennale de Séville 2004.

Le catalogue⁶⁴ est un révélateur frappant de ce passage de Tichý d'un monde à un autre ; en appendice, pour chaque artiste, une brève notice biographique est accompagnée d'un petit portrait photographique de l'artiste et d'une liste des œuvres exposées. Dans le corps

du livre, tous les artistes, classés par âge croissant⁶⁵, sont présentés pour la plupart sur quatre pages : un texte d'une page et trois pages de reproductions de leur travail. Tous sauf un, Miroslav Tichý : sur la page en regard du texte⁶⁶ le concernant figurent deux

⁶² Soixante et un des soixante-trois artistes citent plus de dix expositions dans leur biographie. Celle de Tichý en indique trois, dont une future, et celle de Vieitez une seule.

⁶³ A la différence de Miroslav Tichý, Virxilio Vieitez, pourtant représenté par l'Agence VU, semble n'avoir guère bénéficié du retentissement de sa présence à Séville : il n'a, semble-t-il, pas eu d'exposition individuelle par la suite.

⁶⁴ Harald Szeemann (ed.), *La alegría de mis sueños / The joy of my dreams* (La joie de mes rêves), Séville, Fundación BIACS, 2004.

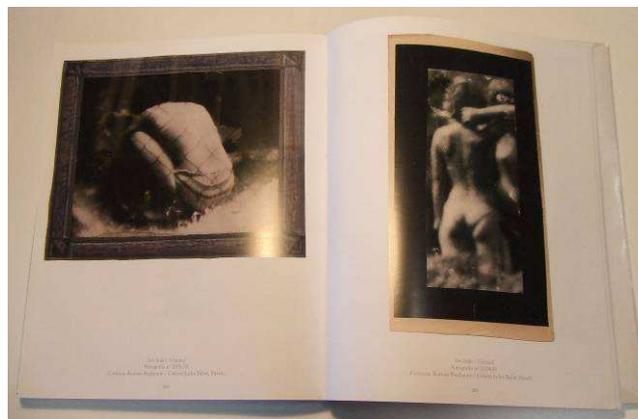
⁶⁵ Tichý, alors âgé de soixante-dix-huit ans, est l'avant-dernier, suivi par Chillida, de deux ans son aîné, mais décédé en 2002.

⁶⁶ Ce document est reproduit page suivante et traduit en Annexe 3. La notice non signée sur Tichý dans le catalogue a été reproduite à plusieurs reprises dans les ouvrages émanant de la Fondation Tichý Océan sous la signature d'Harald Szeemann (par exemple : *Tichý*, Cologne, Walther König, 2008, p.25). S'il semble évident que ce texte a été approuvé par Szeemann, celui-ci n'en est toutefois pas l'auteur. Le véritable auteur, identifié dans le colophon du catalogue de Séville, est le critique Hans-Joachim Müller. Cette information (qui m'a été

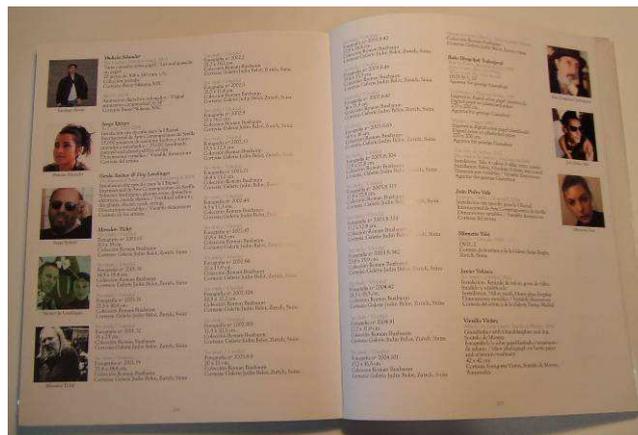
Catalogue *The joy of my dreams* (Séville 2004)



Pages 260-261.



Pages 262-263.



**Annexe avec biographies et liste des œuvres.
Le portrait de Tichý est en bas à gauche.**

fournie par Tobia Bezzola dans un entretien le 17 octobre 2008) est confirmée par Müller dans son livre *Harald Szeemann Exhibition Maker*, op.cit., p.150 & 153.

photographies, une le représentant, hirsute et déguenillé, un appareil à la main, et l'autre montrant un de ses appareils ; il faut aller à la double-page suivante pour voir son travail. Tichý est ainsi installé au milieu de ses nouveaux pairs, les artistes contemporains, mais en même temps, sa légende, construite autour du personnage et de son *apparatus*, est présentée comme le passage obligé vers son travail, affirmant ainsi sa différence. Dans la préface du catalogue, Szeemann écrit lui-même quatre lignes sur Tichý : « cet outsider qui, doutant de la réalité, fait des centaines de milliers de photographies avec des appareils bricolés afin de créer un monde d'apparences – ou, devrions-nous dire, d'illusions – en prenant obsessionnellement des photos de baigneuses à travers la clôture les séparant du bain des hommes»⁶⁷.

Le texte de présentation de Tichý par Hans-Joachim Müller mérite aussi d'être cité *in extenso* : « Une de ces histoires incroyables. Une histoire de photos floues, sous-exposées et d'appareils bricolés maison. Une histoire de corps féminins, de photos prises par un voyeur avéré, qui jette subrepticement un regard à travers le grillage du bain des hommes pour une vision furtive du corps des femmes, s'accommodant de l'omniprésent motif du grillage que la décence imprime ainsi sur les corps obscurs de ses victimes. Peut-être une des contributions les plus étranges et les plus émouvantes à la pinacothèque des baigneuses, cette sublimation du désir sexuel dans l'histoire de l'art occidental. Cette histoire incroyable a aussi sa faille, la rupture qui survient sans raison. Miroslav Tichý n'est pas un naïf. Il a étudié à l'Académie des Beaux-arts de Prague et il fut un peintre d'avant-garde dans les années 1950, non sans risque dans la Tchécoslovaquie communiste. Il a passé huit ans en prison, mais son entourage le soutenait et l'admirait. Jusqu'à ce que ça arrive : la faille, la rupture, la marginalisation, le fait de ne plus être de nulle part. Pendant quelque temps, Tichý continua de peindre ; puis il construisit son premier appareil photographique, améliorant le prototype autant que les

⁶⁷ Szeemann (ed.), *op.cit.*, p.23. Traduction depuis l'anglais par moi-même.

déchets récoltés le lui permettaient. Depuis, il ne cesse de chasser, de photographier ce qu'il peignait autrefois : les femmes. Comment devons-nous nommer cela ici, dans le contexte de l'art ? L'éruption d'une impulsion ? Une obsession ? L'art d'un marginal ? Comment devons-nous qualifier de telles images, dont l'auteur reste un inconnu, caché dans son subconscient ? Cette incroyable histoire résonne profondément, et aussi magnifiquement, dans un espace pour lequel nous n'avons pas de catégorie d'explication, de compréhension, ni même de description.»⁶⁸



Sans titre (MT Inv. 1-35), tirage argentique et carton, crayon gras, 20.9 x 24.8 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Océán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Alors que les principaux aspects retenus pour positionner précédemment Tichý au sein de l'art brut étaient le personnage et l'*apparatus*, le catalogue de Séville, comme la plupart des écrits qui suivront, privilégie donc désormais d'autres éléments constitutifs de son œuvre racontant une autre histoire, argumentant un autre

discours. Le sujet devient alors le récit prépondérant : ces corps féminins photographiés avec obsession. L'intérêt de Tichý pour le corps des femmes est reconnu, accepté et n'est plus sujet de gêne ou de marginalité. Son apprentissage est reconnu comme un important élément explicatif et n'est plus minimisé. Son processus de création commence à être mis en avant et deviendra le facteur principal de la reconnaissance de l'œuvre de Tichý dans l'art contemporain.

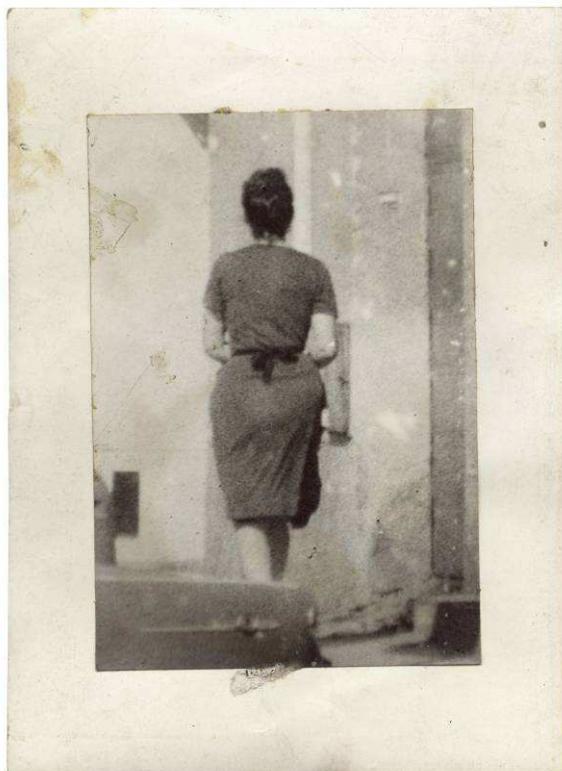
⁶⁸ Hans-Joachim Müller, « Miroslav Tichý » in Szeemann (ed.), *op.cit.*, p.260. Traduction depuis l'anglais par moi-même.

Au lieu de tenter de fournir une explication purement psychologique ou politique à son travail en l'étiquetant, la critique, percevant sa dimension inexplicable, va, à partir de Szeemann, regarder le travail de Tichý comme une œuvre d'art à part entière, avec ses zones d'ombre, son mystère et son génie. Cette nouvelle vision, antithèse de l'approche réductrice de l'art brut, va permettre d'ouvrir le champ, de développer d'autres approches de son travail, et en particulier, comme le feront la plupart des textes postérieurs, d'ancrer Tichý dans l'histoire de l'art et d'affirmer sa pertinence par rapport à l'art contemporain, comme il sera montré plus loin.



Sans titre, tirage argentique, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

2. Le déploiement de la reconnaissance



Sans titre, tirage argentique et carton, montée au dos d'un autre tirage plus grand, 12.9 x 9 cm (dimensions extérieures 17.9 x 12.9 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Après la légitimation donnée à Tichý par Szeemann (qui décède le 18 février 2005, deux mois et demi après la clôture de la Biennale de Séville), la reconnaissance de l'artiste se déploie rapidement autour de trois axes, commercial, 'communautaire' et muséal. Tout d'abord, sa valorisation par le marché est quasi immédiate, puisque, grâce à Roman Buxbaum, désormais

pleinement engagé sur ce nouveau positionnement, la galerie zurichoise Judin (disparue depuis) lui consacre son

stand entier à la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain, Paris) du 21 au 25 octobre 2004 au moment même de la Biennale de Séville, le montrant ainsi pour la première fois au public français (dont Quentin Bajac, qui pense dès lors à l'exposer, et moi-même). Elle fait de même à ARCO (Feria Internacional d'Arte Contemporáneo, Madrid) du 10 au 14 février 2005 ; Marta Gili, alors responsable du département photographie de la Caixa, découvre alors Tichý et écrit un texte très sensible sur lui dans le livre-catalogue sur la foire⁶⁹. D'autres galeries, à New York (Nolan/Eckmann, puis Tanya Bonakdar), Berlin (Arndt & Partner),

⁶⁹ Marta Gili, « Amar, ni más, ni menos. Las fotografías de Miroslav Tichý » (Aimer, ni plus, ni moins. Les photographies de Miroslav Tichý) in Alberto Martín Expósito (ed.), *Afinidades electivos*, Madrid, ARCO, 2005, p.150-151.

Londres (Michael Hoppen), Anvers (Zeno X), Tokyo (Taka Ishii) et ailleurs vont prendre le relais. La Fondation Tichý Oceán de Roman Buxbaum met très peu de tirages sur le marché, et privilégie les ventes aux musées plutôt qu'aux collectionneurs privés. Les tirages de Tichý se vendent actuellement entre quatre mille et quinze mille euros. Par ailleurs, quelques pièces passent parfois en vente aux enchères, ainsi trois lots chez Artcurial à Paris le 28 octobre 2008. Ce succès commercial a d'ailleurs entraîné un effet pervers : la Fondation Tichý Oceán a mis en ligne sur son site début 2009 une mise en garde contre de faux Tichý mis en circulation par des faussaires, qu'il s'agisse de faux tirages ou, plus fréquemment de faux cadres. Il semble toutefois qu'il s'agisse plutôt d'imitations que de faux.⁷⁰

Le deuxième volet de développement de la notoriété de Tichý a été l'adoubement par la communauté de ses pairs photographes. Présenté par Marta Gili, membre du jury cette année-là, Tichý a obtenu le Prix Découverte aux Rencontres de la Photographie à Arles en 2005 ; ce prix, doté de dix mille euros, récompense un photographe (ou un artiste utilisant la photographie) dont le travail a été récemment découvert, ou mérite de l'être. Il est décerné non par un jury, mais à la suite d'un vote des photographes professionnels assistant aux Rencontres. Tichý était évidemment, et de loin, le candidat le plus âgé pour ce prix, ses concurrents étant nés entre 1957 et 1972.⁷¹ Informé de son prix, Tichý le refuse par l'intermédiaire de sa voisine Jana Hebnarová, disant qu'il n'est pas intéressé par ces honneurs.

Enfin et surtout, le déploiement de la reconnaissance de Tichý en tant qu'artiste contemporain passe par une légitimation muséale et critique qui va maintenant être examinée. De 2004 à juin 2009, il y a eu vingt-neuf expositions personnelles (Haarlem, Brno, Vancouver, Bratislava, Tokyo, Beijing, Stockholm, Francfort, Centre Pompidou, Dublin) et

⁷⁰ Voici par exemple, un artiste qui imite le style de Tichý : Dave (pseud.), site Machine Chicago, 22 juillet 2006, http://machinechicago.com/archives/2006/07/be_like_miroslav_tichy.html . Voir aussi ces imitations : <http://www.flickr.com/photos/maryannemc/2055339124/> et <http://www.flickr.com/photos/dce/sets/72157594205257458/>.

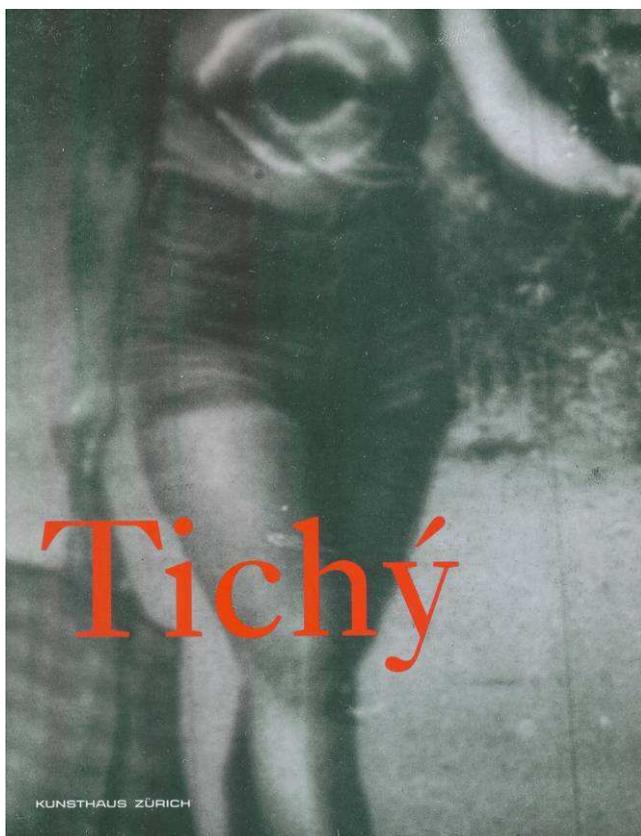
⁷¹ *Rencontres de la Photographie d'Arles 2005*, 36^{ème} édition, Arles, Actes sud, 2005, 326p. Un texte non signé (mais créditant la collaboration de la Fondation Tichý Oceán) se trouve p.32 et une courte biographie p.314-315.

au moins dix-huit expositions collectives (La Maison Rouge, Ekenäs, Salzburg, Berlin, ...), sans compter 3 expositions “Artists for Tichý, Tichý for Artists” (voir la liste des expositions en Annexe 2). Douze livres et catalogues monographiques ont été publiés sur Tichý en quatre ans et demi, et plus de soixante articles significatifs ont été recensés à ce jour par mes soins (voir les bibliographies en Annexe 4).



Sans titre (MT Inv. 4-31), tirage argentique et carton (morsures de rats), 21.2 x 15.9 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

3. Ancrage de Tichý dans l'art classique



Couverture du catalogue de l'exposition Zurich 2005 (avec MT Inv. 2-243).

La première exposition muséale des photographies de Tichý a eu lieu pendant l'été 2005 au Kunsthaus Zurich⁷². Elle mettait l'accent sur le travail de Tichý plus que sur le personnage : la présentation des photographies en enfilade (« pour souligner son obsession ») était très formelle, assez froide et neutre, le film de Buxbaum sur Tichý n'occupait délibérément

pas une place proéminente « pour ne pas privilégier le mythe. »⁷³ Outre le

sujet, omniprésent, c'est l'apprentissage qui était ici le récit le plus mis en avant, avec l'importance de la formation artistique que Tichý avait reçue aux Beaux-arts de Prague, l'éducation de son goût et les héritages visuels qui resurgissent dans ses photographies. Le commissaire de l'exposition, Tobia Bezzola (par ailleurs un disciple de Szeemann⁷⁴), raconte avoir d'abord cru, lorsqu'il vit par hasard des photographies de Tichý dans les réserves de la Galerie Judin, qu'il s'agissait du travail d'un jeune artiste d'Europe de l'Est, « un travail aux connotations d'amateur, de photos trouvées. » Il a ensuite recadré le travail de Tichý dans un

⁷² Du 15 juillet au 18 septembre 2005. Commissaire Tobia Bezzola. Cette exposition fut décidée pendant l'été 2004, après le refus du Fotomuseum de Winterthur (Urs Stahel) d'organiser une exposition Tichý.

⁷³ Citations verbales de Tobia Bezzola d'après notre entretien le 17 octobre 2008.

⁷⁴ Voir son ouvrage encyclopédique sur Szeemann, référencé note 51.

contexte historique, et, dit-il « Mon point de référence, ce fut Winogrand, la beauté volée. Je ne m'intéressais pas du tout à l'aspect *freak*, aux caméras, au bricolage. Dans ses photos, l'aspect matériel est très important, le cadre, le dessin. Le cadre est, de sa part, comme une

autorisation de montrer la photo.



Sans titre (MT Inv. 4-95), tirage argentique et carton, 12 x 18 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Les photos sans cadre ne devraient pas être montrées. »

Dans le catalogue⁷⁵, Bezzola⁷⁶ met en relation le travail de Tichý avec le portrait féminin au cours des siècles, citant Rubens et Ingres aux côtés de Winogrand et de Lartigue⁷⁷.

L'histoire de la représentation du corps féminin au fil des âges, le *topos* de la baigneuse, le miroir du voyeurisme de l'artiste et du spectateur sont mobilisés pour démontrer que ce 'clochard pervers'⁷⁸ est un artiste et donc que cette exposition est bien légitime dans un musée. Bezzola intitule son texte « Le Maître du portrait féminin », référence implicite aux Maîtres anonymes du Moyen-âge. Il réfute d'abord le positionnement de Tichý tant comme artiste brut, du fait de son apprentissage, mais aussi de sa distance, de son ironie, que comme amateur ambitieux : « Un photographe amateur ambitieux aurait souhaité que ses photographies deviennent de petites pièces de musée, louées par la presse professionnelle. Il

⁷⁵ Tobia Bezzola « Der Meister der weiblichen Halbfigur » (Le maître du portrait féminin), p.36-45, in Tobia Bezzola & Roman Buxbaum (eds.), *Miroslav Tichý*, Cologne, DuMont, 2005.

⁷⁶ Voir aussi les propos de Bezzola sur sa rencontre avec Tichý dans Andrea Rizzi, « Las modelos de Tichý », *El Pais*, 4 décembre 2005, p.80.

⁷⁷ Les correspondances entre Lartigue et Tichý, tant en matière de sujet que d'*invention*, sont telles que la galerie londonienne Michael Hoppen a organisé, de mai à juillet 2006, une exposition intitulée "Tichý Lartigue Combined" à propos de laquelle le photographe David Bailey donna une interview au Sunday Times : David Bailey «The man who spied on women » (L'homme qui espionnait les femmes), *The Sunday Times Magazine*, 16 avril 2006.

⁷⁸ « On peut le regarder comme un clochard pervers, j'ai démontré que c'était un artiste. » Tobia Bezzola, entretien avec l'auteur du 17 octobre 2008.

aurait éliminé tous les flous, les sous- et sur-expositions [...] et tous les autres accidents. »⁷⁹

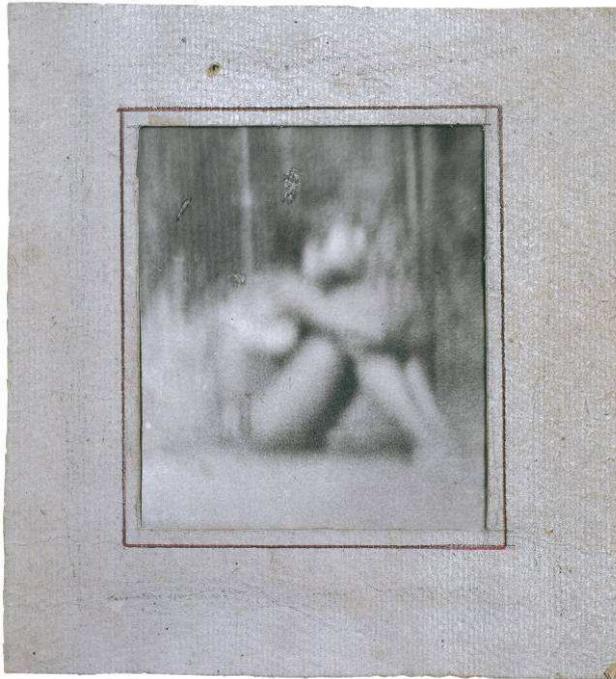
Il juge aussi que ce n'est pas là un simple « ersatz de don-juanisme », une simple sublimation du désir refoulé, un prétexte pornographique pour montrer le corps féminin. Tichý est, à ses yeux, apparenté à la photographie pictorialiste⁸⁰, imitant les maîtres de la peinture, élaborant ici un sfumato, là un « effet odorant, fondant doux » à la Giorgione. Il décrit Tichý comme un héritier de Titien et des peintres de la beauté féminine et illustre son propos en juxtaposant une baigneuse allongée de Tichý (en pleine page à gauche ; reproduite *supra* page 53) avec des vignettes sur la page de droite montrant la Léda de Rubens, l'Omphale de Spranger et l'Odalisque en grisaille d'Ingres. Cette mise en page, typique des ouvrages savants sur des peintres classiques et des catalogues érudits, contribue fortement à l'affirmation de l'inscription de Tichý dans l'histoire de l'art. Pour illustrer sa parenté avec le pictorialisme⁸¹, Bezzola met ensuite en parallèle selon la même mise en page une autre baigneuse accroupie de Tichý (reproduite *infra* page 55) avec, en face, des vignettes d'un daguerréotype anonyme de 1845 et de nus d'Eugène Durieu (1853) et de Thomas O'Connor Sloane (1908). Il compare enfin Tichý à d'autres photographes voleurs d'images féminines dans la rue ('Les hirondelles en vol'), Oscar Wiggli, Franz Hubmann, Daido Moriyama, et Lartigue bien sûr. Mais surtout il contraste son travail avec celui de Gary Winogrand, notant que Winogrand, comme la plupart des photographes, choisissait, au moment de la prise de vue, des modèles conformes aux idéaux de beauté courante, alors que Tichý s'intéressait au féminin de manière plus large, plus érotique et moins esthétique. C'est au moment du tirage que Tichý sélectionnait les images intéressantes (« tout ce qui peut ressembler à la réalité ») dans sa cueillette d'un matériel important pris au hasard dans la rue ou devant le téléviseur ; il n'élaborait pas de

⁷⁹ Bezzola, *op.cit.*, p.37, traduction depuis l'allemand par Cyrielle Prévotiaux.

⁸⁰ A ce sujet, on peut noter que Tessa Praun, commissaire au centre d'art Magasin 3 à Stockholm y a organisé du 26 janvier au 23 mars 2008 une exposition réunissant des photographies de Miroslav Tichý et de Julia Margaret Cameron. Voir Tessa Praun (ed.), *Long moments* (De longs moments), Stockholm, Magasin 3 Stockholm Konsthall, 2008.

⁸¹ Barry Schwabsky et Clint Burnham ont même qualifié Tichý de réinventeur du pictorialisme. Barry Schwabsky, « Miroslav Tichý », *Artforum International*, octobre 2005, p.270 ; Clint Burnham, « Miroslav Tichý : Beat pictorialism », in Roman Buxbaum, *Tichý*, Cologne, Walther König, 2008, p.174-177.

variantes au tirage, il ne se préoccupait pas des subtilités techniques, mais il créait de vraies images à partir de simples clichés. Bezzola conclut en définissant Tichý comme un ‘avant-gardiste malgré lui’ : « la rupture précise de toutes les règles de la correction technique, la mise en œuvre visiblement consciente des processus chimiques, l’utilisation des outillages les plus primitifs, les retouches expressives, le traitement manuel ou très mécanique et le



Sans titre (MT Inv. 1-24), tirage argentique et carton, crayon gras, 24.5 x 22 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Océán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

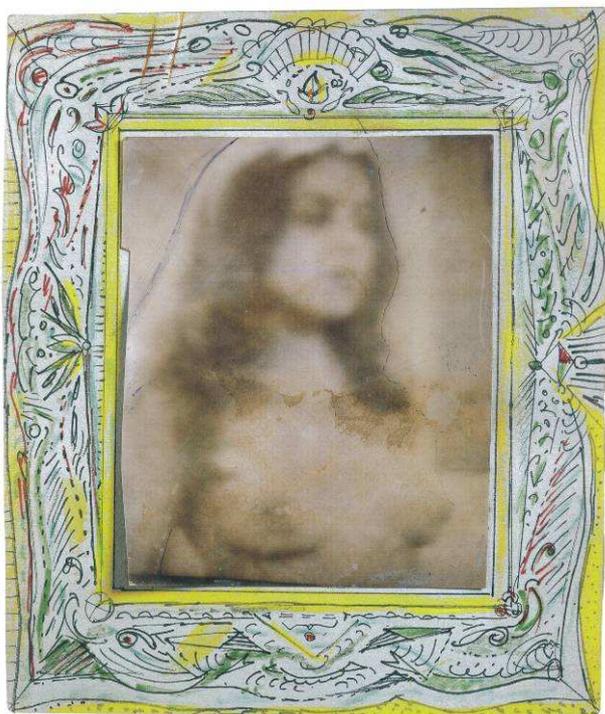
remaniement graphique de la surface de départ, l’utilisation des photographies comme des objets plastiques, sont des méthodes que des artistes ont expérimentées durant les trois dernières décennies, pour retrouver le contenu expressif d’une technologie ressentie comme devenue stérile ou pour le redécouvrir pour lui-même ; on peut penser

à Arnulf Rainer, à Dieter Roth, à Sigmar Polke ou à Annelies Strba. »⁸²

Cette mise en avant conjointe du sujet et de l’apprentissage positionne Tichý dans la lignée de l’art classique et en fait l’héritier des maîtres, le ‘dernier des classiques’ ; personnage et *apparatus* sont mis en retrait, alors que pointe la dimension avant-gardiste liée au processus. Ce schéma présente une évolution par rapport à celui déployé par Szeemann quelques mois plus tôt, mais tous deux s’inscrivent dans une approche contemporaine de Tichý, rejetant irrémédiablement la lecture ‘art brut’ de son

⁸² Bezzola, *op.cit.*, p.45, traduction depuis l’allemand par Cyrielle Prévotiaux revue partiellement par Tobia Bezzola.

travail⁸³. Quand on sait que Tichý, nourri d'histoire de l'art classique⁸⁴, se voudrait l'héritier de Leonard de Vinci, on peut comprendre que l'exposition de Zurich fut la seule pour laquelle l'artiste donna explicitement son aval, déclarant d'après Bezzola « Faites-la si vous voulez, c'est ridicule, je ne veux rien avoir à faire avec ça ! »⁸⁵, tout en refusant de s'y impliquer et de s'y montrer⁸⁶. A la même époque, le Rudolfinum de Prague renonce à son exposition prévue sur Tichý, faute d'un accord clairement exprimé par l'artiste⁸⁷.



Sans titre (MT Inv. 4-6-96), tirage argentique et carton, crayon gras et stylo bille, 18.5 x 15.8 cm, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

⁸³ Pavel Vančat écrit peu après : « Du fait de ses caractéristiques abrasives et isolées, le travail de Tichý a parfois été aussi qualifié d'art brut, mais cette étiquette est incorrecte, du fait de l'érudition de Tichý et du développement logique de son travail à long terme. », *op.cit.*, note 6, p.13 (traduction depuis l'anglais par moi-même).

⁸⁴ Tichý lui-même fait référence à « l'idéal de beauté grec » : Denis Brudna, « Miroslav Tichý. Gefährlich wie Absinth » (Dangereux comme l'absinthe), *Photonews*, octobre 2005, p.12 (traduction depuis l'allemand par moi-même).

⁸⁵ Entretien avec Tobia Bezzola le 17 octobre 2008, confirmé par mon entretien avec Brian Tjepkema le 27 juin 2008. D'après Tjepkema, Tichý aurait pleuré en recevant le catalogue et déclaré : « Je suis enfin reconnu ! ».

⁸⁶ Il refusa de quitter Kyjov et, de plus, tomba malade et fut hospitalisé le jour même du vernissage.

⁸⁷ Déclaration de Petr Nedoma, directeur du Rudolfinum, dans Kristýna Wanatowicz, « How to make money off a freak » (comment gagner de l'argent sur le dos d'un marginal), *Týden Magazine*, 8 novembre 2005, n°45/2005 (traduction du tchèque en anglais par Brian Tjepkema, traduction depuis l'anglais par moi-même).

4. Pertinence de Tichý pour l'art contemporain



Portrait de Miroslav Tichý, vers 1990, coll. Fondation Tichý Oceán, © R. Buxbaum.

Après cette légitimation par l'histoire de l'art, complétant celle d'Harald Szeemann, le champ était désormais libre pour que Tichý soit reconnu selon un nouveau schéma de présentation par l'institution artistique. Les textes des catalogues, les critiques des journalistes, les réactions du public portent désormais essentiellement sur son sujet, le corps féminin omniprésent, et sur le protocole de création photographique suivi par Tichý. Cette réflexion critique sur

le processus ancre progressivement Tichý dans l'art contemporain. Quant au "mythe Tichý", à la conjonction du personnage et de son *apparatus*, son importance varie selon les expositions et les approches, mais se révèle dans tous les cas bien moindre que dans le cadre de l'art brut ; il faut toutefois noter une intéressante exposition collective à Salzbourg, "Soleil noir"⁸⁸ consacrée à une vingtaine d'artistes marqués par la dépression pathologique ou sociétale, qui fut une des rares à positionner différemment le personnage Tichý (dont cinq photographies étaient exposées) et son psychisme dans un contexte social et politique. Dans ce nouveau

⁸⁸ *Soleil noir*, Salzburger Kunstverein, Salzbourg, Autriche, du 20 juillet au 10 septembre 2006. La commissaire était Hemma Schmutz, Directrice du Salzburger Kunstverein.

schéma de présentation, l'importance du contexte est assez variable, et concerne moins l'univers répressif socialiste précédemment décrit que l'environnement artistique et créatif en Tchécoslovaquie.

Pour ce qui est de son apprentissage, on reconnaît au travail de Tichý des parentés, des similitudes, des correspondances, davantage d'ailleurs qu'une 'généalogie' ou que des influences qu'on puisse valablement légitimer. L'historien d'art tchèque Pavel Vančát dans un texte de 2006⁸⁹ et, tout récemment comme commissaire d'une exposition de photographies, de dessins et de tableaux de Tichý dans le cadre d'un festival sur la photographie tchèque⁹⁰ est un des seuls à avoir tenté d'analyser plus profondément les influences qu'a pu avoir sur Tichý le travail d'autres artistes tchèques et à rechercher les congruences possibles ; il classifie Tichý de 'conceptuel lyrique', combinant sa passion lyrique pour la beauté féminine avec l'importance qu'il accorde aux processus. De manière plus large, Quentin Bajac, commissaire de l'exposition Tichý au Centre Pompidou⁹¹, situe clairement le travail de Tichý dans la scène artistique est-européenne et analyse l'influence des surréalistes tchèques, comme Toyen, Strysky, Heisler ou Funke, dont il présume qu'ils ont pu marquer Tichý pendant ses années d'études à Prague. Il relève nombre de points communs entre Tichý et le surréalisme : ses recherches expérimentales sur le médium, son exploration de la ville comme territoire de surprise, son érotisme spectral, un certain automatisme et le recours à la figure du sauvage. Il relie aussi son travail de montage à des photographes 'fonctionnalistes' comme František Drtikol ou Hugo Taborsky. Bajac enfin établit des correspondances entre le travail de Tichý et celui d'autres contestataires discrets en Europe de

⁸⁹ Vančát, *op.cit.*, p.5-13.

⁹⁰ Exposition 'Miroslav Tichý – Style options' lors du Mois de la Photo à Cracovie (Miesiac fotografii w Krakowie), mai 2009. Voir en particulier la brochure (datée mars 2009) de présentation de cette exposition, où Pavel Vančát analyse les similitudes et les différences de la peinture de Tichý avec celle de ses confrères de l'exposition de 1956, et met l'accent sur sa frénésie obsessionnelle de dessin.

⁹¹ Bajac, *op.cit.*, p.158-170.

l'Est à l'époque, tels Jerzy Beres, Július Koller ou Jiří Kovanda (voire *infra* page 101), voire Boris Mikhailov.



Sans titre, tirage argentique et carton, crayon, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Un certain nombre d'expositions s'en tiennent à un discours esthétique sur Tichý et privilégient l'analyse formelle des photographies ; dans ce registre, un des textes les plus éloquents et poétiques est sans doute celui de la commissaire Helga Pakasaar⁹² pour l'importante exposition de la Presentation House Gallery à Vancouver du 18 novembre 2006 au 14 janvier 2007 : « Les photos de femmes ont une tendresse qui évoque le caractère éphémère de la beauté et la fragilité de l'existence. La confusion visuelle de ses images crée une instabilité et une insécurité qui font que rien n'est plus certain, sinon le passage du temps. » On doit aussi noter

l'interprétation poétique et sexuelle de l'historien de l'art Shunji Itô⁹³ à l'occasion de l'exposition Tichý à la galerie Taka Ishii de Tokyo du 6 octobre au 2 novembre 2007 : « L'art de Tichý est la cristallisation de son désir sexuel rêvé, comme une pollution nocturne qui se fixe sur ses photos. La photographie est son seul moyen d'exprimer son désir. »

Mais au-delà de cette analyse esthétique et sensible qui pourrait renforcer le côté anachronique de son œuvre, la plupart des critiques considèrent Tichý comme un artiste certes

⁹² Helga Pakasaar, *The lens decides what's interesting. Miroslav Tichý* (C'est la lentille qui décide ce qui est intéressant. Miroslav Tichý) (brochure d'exposition) Vancouver, Presentation House Gallery, n.d. (2006), 3p. Traduction depuis l'anglais par moi-même.

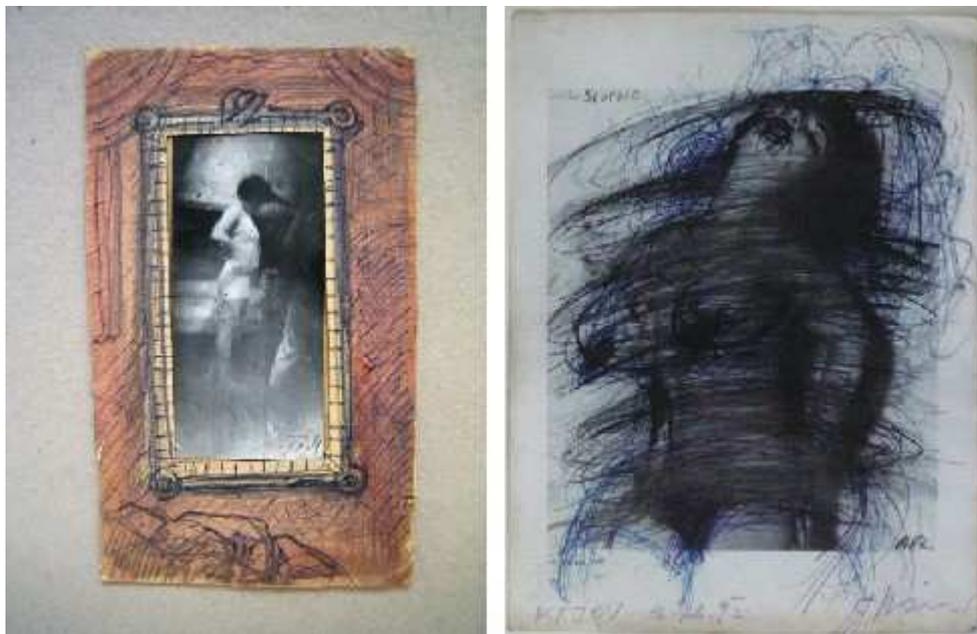
⁹³ Shunji Itô, « (Le rêve sexuel trouble. L'image du désir de Miroslav Tichý) » in Roman Buxbaum (ed.), *Tichý*, Tokyo / Zurich, Taka Ishii Gallery / Fondation Tichý Oceán, 2007, p.149-153 (traduction du japonais par Tomo Imai revue par Claude Estèbe).

hors normes et décalé, mais pourtant tout à fait pertinent pour l'art de la fin du XX^e siècle. Sa découverte et sa consécration révèlent des pertinences, des significations qui éclairent l'art d'aujourd'hui. Comme témoignage tangible de cette appartenance de Tichý à l'univers de l'art contemporain, je vais d'abord considérer le phénomène d'échange de ses photographies contre des œuvres d'artistes contemporains. Ensuite, le schéma de présentation de son travail mettant l'accent sur son sujet et son processus ne peut fonctionner que parce qu'il entre en résonance avec l'art contemporain. Cette résonance s'articule autour de trois axes, que je vais ensuite étudier :

- que signifie notre attrait actuel pour la démarche artistique rituelle de Tichý à la lumière des interrogations sur les pratiques artistiques contemporaines ?
- comment sa position de flâneur dans l'espace urbain le situe-t-elle dans une communauté d'artistes marcheurs ?
- en quoi la thématique féminine de Tichý, apparemment anachronique, est-elle pourtant en correspondance avec bien des thèmes contemporains ?

Par ailleurs, la posture atypique de Tichý face à la société et face à la reconnaissance de son art par le système artistique, qui est aussi révélatrice de la position de l'artiste dans le monde contemporain, est un élément très important pour la compréhension de son travail et fera l'objet de la troisième partie de ce mémoire.

a. L'échange d'œuvres



À gauche, Miroslav Tichý, *Sans titre* (MT Inv. 1-52), tirage argentique et carton, crayon et stylobille, 21.2 x 16.7 cm, sans date, coll. Arnulf Rainer, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

À droite, Arnulf Rainer, *Stiller Seufzer*, page imprimée et dessin, 27 x 20 cm, 1992, coll. Fondation Tichý Oceán, © Arnulf Rainer.

L'échange de ses photographies avec des œuvres d'autres artistes est un témoignage important de l'ancrage de Tichý dans l'art contemporain hors des circuits économiques habituels. Le premier échange eut lieu en 1992, quand l'artiste autrichien Arnulf Rainer, accompagné de la galeriste allemande Susanne Zander et de la journaliste spécialisée dans l'art brut Claudia Dichter parvint à Kyjov. Arnulf Rainer est un artiste collectionneur, dont le travail propre s'inspire, se nourrit et parfois réutilise des pièces de sa collection. Grand collectionneur d'art brut⁹⁴, il établit des ponts entre l'art brut et l'art contemporain, déclarant par exemple : « Il arrive qu'on trouve une veine, une inspiration dans l'art d'autrui. Lorsque

⁹⁴ Sa collection (y compris ses deux photographies de Tichý) a été exposée à la Maison Rouge à Paris (« Arnulf Rainer et sa collection d'art brut ») du 23 juin au 9 octobre 2005 ; commissaire de l'exposition Franz-W. Kaiser, avec la collaboration de Waltraud Forelli-Wallach.

quelque chose en émane, cela peut inciter à collectionner mais aussi inspirer un artiste. »⁹⁵

Ayant découvert Tichý lors de l'exposition de Cologne en 1990, Rainer décida d'aller le trouver et de lui acheter des photographies. Tichý refusa de les lui vendre, affirmant que son travail photographique n'avait aucun intérêt et refusant toute démarche commerciale. Ils convinrent finalement d'un échange : Rainer déchira une page d'un de ses catalogues, un dessin de femme nue de sa série '*Ekstasen*' de 1977, et le recouvrit d'un entrelacs de traits de crayon noir, bleu et violet. Rainer est coutumier de ce procédé où il redessine par-dessus des photographies pour les transformer, les obscurcir, les rendre à peine reconnaissables ; ici, ce faisant, il rejoignait la pratique de Tichý d'améliorer ses photographies en les redessinant. Rainer data, signa, nota le lieu, Kyjov, et inscrivit un titre '*Stillen Seufzer*' (Soupirs silencieux, ou Apaiser les soupirs). Tichý fut si content de ce dessin qu'il offrit aussitôt une seconde photographie à Rainer, qui les rangea soigneusement dans sa serviette, cependant que Tichý laissa négligemment traîner le dessin de Rainer sur la table où ils étaient en train de boire⁹⁶. Rainer déclara par la suite : « La manière dont j'arrange et j'organise mes photos a réellement été influencée par Miroslav Tichý. »⁹⁷

A partir de ce premier échange, assez symptomatique du refus de Tichý de donner une valeur marchande à ses œuvres, Buxbaum va, à partir de 2005, institutionnaliser un programme de troc d'œuvres avec environ soixante-dix d'artistes contemporains à ce jour. Tichý a été marginalement impliqué dans certains des premiers échanges (par exemple avec le musicien Michael Nyman qui lui offrit la partition de son *Mémorial pour Miroslav Tichý* ou avec la photographe Annelies Strba, qui réalisa un petit film documentaire et poétique sur son

⁹⁵ Franz-W. Kaiser, « Conversation avec Arnulf Rainer le 1^{er} novembre 2004, à Vornbach », in *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut* (catalogue d'exposition), Paris, Fage Editions / La Maison Rouge, 2005, p.21.

⁹⁶ Entretiens avec Arnulf Rainer le 26 juin 2008 et avec Roman Buxbaum le 27 septembre 2007 et le 22 mai 2008. Voir également Adi Hoesle, « Calibrating the visual angle » in Hoesle (ed.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, op.cit., p.12-13.

⁹⁷ Déclaration rapportée par Hoesle, op.cit., p.13, traduction depuis l'anglais par moi-même.

travail⁹⁸), mais les échanges sont entièrement gérés par la Fondation Tichý Oceán et son responsable Adi Hoesle.



Eva & Adele, vers 2006, D.R.

Ce programme d'échange a concerné certains artistes contemporains de premier plan, comme Peter Beard, Fischli & Weiss, Jonathan Meese, Ernesto Neto, Thomas Ruff et Erwin Wurm ; d'autres artistes ont été en contact avec l'œuvre de Tichý par ce biais, même si l'échange ne s'est pas encore concrétisé, ainsi Sophie Calle et Christian Boltanski⁹⁹. La Fondation a l'intention de poursuivre cette démarche et de constituer ainsi une collection d'art contemporain, pour laquelle elle envisage un lieu d'exposition permanent à Prague. La collection 'Artists for Tichý, Tichý for Artists' (Des artistes

pour Tichý, Tichý pour des artistes) a été exposée trois fois¹⁰⁰ et deux catalogues ont été édités¹⁰¹. Cette démarche d'échange, même si aujourd'hui elle n'est plus le fait de Miroslav Tichý, témoigne d'une part de son appartenance à l'art contemporain et d'autre part de sa posture anti-commerciale. En effet ces échanges font de Tichý le pair d'artistes prestigieux,

⁹⁸ Référencé en Annexe 4.3.

⁹⁹ La majorité des artistes concernés sont des plasticiens, mais il faut aussi noter le chanteur Nick Cave, qui a composé une chanson à sa gloire, et le musicien Michael Nyman. La liste des artistes est en Annexe 6.

¹⁰⁰ Galerie Morave à Brno, République Tchèque (19 mai au 20 août 2006), Musée de la Bohême de l'Est à Pardubice, République Tchèque (13 septembre au 12 novembre 2006), et Musée d'Art Moderne Fondation Wörlen à Passau, Allemagne (9 décembre 2006 au 4 mars 2007).

¹⁰¹ Adi Hoesle & Roman Buxbaum (eds.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, Prague, Kant, 2006, n.p. (tchèque et anglais) ; Adi Hoesle (ed.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2006, 112 p. (allemand et anglais).

reconnus, avec qui il traite en quelque sorte d'égal à égal, ils l'inscrivent dans un registre où il a ainsi toute sa place ; ils peuvent être rattachés à la métaphore du rhizome définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari, échanges où tout est « organisé, territorialisé, étiqueté, catégorisé et en même temps flottant inexorablement. »¹⁰² De plus, ils renforcent une certaine dimension contestatrice, valorisant l'échange non marchand plutôt que la vente, s'inspirant du potlatch ou de la kula. Le concept amérindien du potlatch qualifie un système de dons et contre-dons, par lequel une personne offre un objet lui appartenant à une autre personne en fonction de la valeur qu'elle donne à cet objet ; l'autre personne offrira en échange un autre objet dont elle jugera la valeur équivalente à celle du premier objet offert¹⁰³. Dans la mesure où, dans le cas de Tichý, il s'agit moins d'affirmer son pouvoir de manière agonistique, il est plus judicieux de considérer ici la kula polynésienne, qui marque une transaction où l'on recherche la confiance, l'appartenance, l'alliance¹⁰⁴. L'artiste Bernhard Blume, qui a participé à un de ces échanges, les définit d'ailleurs comme « engendrés par des intérêts artistiques spécifiques plutôt que par des considérations commerciales. »¹⁰⁵ On peut aussi évoquer ici le modèle 'peer-to-peer' qui s'est imposé dans les échanges de fichiers électroniques musicaux ou vidéos sur internet, autre manifestation du refus de considérer l'art comme une marchandise.

¹⁰² Hans-Peter Wipplinger, « Prologue », in Hoesle (ed.), *op.cit.*, p.8. (traduction depuis l'anglais par moi-même).

¹⁰³ Voir Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Quadrige/Presses Universitaires de France, 2007. Voir également, par l'un des artistes ayant participé au programme, Bazon Brock, « A Potlatch of Art », in Hoesle, *op.cit.*, p.27-29.

¹⁰⁴ Voir Florence Weber, « Voyage dans l'œuvre de Marcel Mauss », préface de Mauss, *op.cit.*

¹⁰⁵ Cité par Hoesle, « Calibrating the Visual Angle », in Hoesle (ed.), *op.cit.*, p.16 (traduction depuis l'anglais par moi-même).

b. Sa démarche rituelle

La démarche artistique quasi rituelle de Miroslav Tichý peut par bien des aspects être éclairée à la lumière de pratiques contemporaines particulièrement pertinentes. C'est le cas de l'importance qu'il donne au processus de production plutôt qu'à l'objet photographique comme produit fini, ce qui questionne aussi la sérialité de son approche systématique. L'amateurisme comme fondement de sa démarche artistique est également un élément important de sa contemporanéité ; enfin son intervention physique sur ses photographies par le dessin et l'encadrement peut être vue comme une tentative de redonner une *aura* à la photographie en tant qu'objet unique.



Appareil photographique de Miroslav Tichý, 1987, coll. Fondation Tichý Oceán, © R. Buxbaum.

Tout d'abord, la démarche de Miroslav Tichý dans son travail photographique met évidemment l'accent sur le processus de production des photographies. Chaque étape est prévue, planifiée, presque ritualisée : la préparation des pellicules, parfois coupées en deux, le bricolage des appareils,

la marche quotidienne dans la ville précèdent la prise de vue de manière très systématisée. L'utilisation d'appareils bricolés représente, pour Tichý, un refus de se laisser déposséder de sa maîtrise sur le processus photographique au profit d'une automaticité technique. On peut mettre en relation cette volonté de contrôle technique avec celle de Nadar qui, présentant l'appareil Kodak à la Société Française de Photographie le 7 décembre 1888, montra comment débrider le ressort de l'obturateur et « poser avec le bouchon. »¹⁰⁶ Denis Bernard et André Gunthert, rapportant cet épisode, le commentent ainsi : « L'effort du photographe pour

¹⁰⁶ Nadar, « Le Kodak, appareil à main », *Bulletin de la Société française de photographie*, Paris, janvier 1889, p.47, cité dans Bernard et Gunthert, *infra*.

[...] rattraper la possibilité [du contrôle sur son appareil], même au prix de la mise hors d'état du dispositif initial, dévoile l'insupportable, pour lui, de ce dessaisissement. L'ironie de Nadar



[tient...] à la compréhension diffuse que la perte du contrôle de l'opération prélude à la disparition de l'exercice photographique proprement dit.»¹⁰⁷ Tichý bricolant ses appareils a sans doute la même intuition, la même aspiration à maintenir un contrôle sur l'image et, ainsi, à conserver une certaine *aura*, comme le reste de son processus le démontre aussi.

Une fois les photographies prises, tout le processus de production de Tichý est lui aussi très organisé, et en même temps il n'obéit qu'aux désirs fantasques de l'artiste : les

Sans titre, tirage argentique, 23.8 x 11.3 cm, sans date, coll. M. Lenot, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová. pellicules une fois développées avec des moyens de fortune sont laissées plus ou moins à l'abandon, séchant sur des cordes

à linge, puis, de manière impromptue, l'artiste les reprend et décide de tirer telle ou telle image : « Je ne sélectionnais rien du tout. Je regardais par le trou de l'agrandisseur et tout ce qui pouvait ressembler à la réalité, j'en faisais un tirage. » Plus tard, il va reprendre ses épreuves, intervenir sur elles, les améliorer au crayon ou au stylobille, les encadrer parfois. Cette intervention, terminant le processus de production, fait accéder l'épreuve au statut d'œuvre finie, terminée, sacralisée, définitive. Elle lui fait aussi perdre tout intérêt aux yeux de Tichý, qui alors l'abandonne, la laisse dehors, l'utilise comme sous-bock, cale ou combustible. Ce processus est un accomplissement en soi, une performance sans spectateur. La fin du processus signe le désintérêt pour le produit.

¹⁰⁷ Denis Bernard & André Gunthert, « Oublier la technique », *La Recherche Photographique. Histoire – Esthétique*, n°8 ('La Famille'), janvier 1990, p.18.



Sans titre, tirage argentique et carton, stylobille, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

C'est une démarche qui peut être rattachée à la question de l'objet dans l'art de manière assez générale, au moins depuis Marcel Duchamp : pour bon nombre d'artistes contemporains, la pérennité de l'objet n'est plus qu'un facteur secondaire. On peut sans doute établir un lien avec l'art de la performance¹⁰⁸ dans lequel seul compte le

processus performatif, dont ne subsistent ensuite que de rares traces, des reliques ou des témoignages ; on pense, en particulier,

à la réflexion de Marina Abramovic sur la pérennité des performances¹⁰⁹ et aux travaux de l'actionniste Hermann Nitsch et de son Théâtre d'Orgies-Mystères, qui, par coïncidence, se déroulent depuis 1971 à Prinzenhof en Autriche, à soixante kilomètres de Kyjov¹¹⁰. Encore plus pertinent dans cette démarche est le travail d'artistes qui travaillent délibérément sur des médiums trop fragiles ou trop modifiés pour être conservés. C'est par exemple le cas de certains dessins de Bellmer, qui utilisait délibérément des papiers fragiles, destructibles et invendables, « vou[és] à une prompte destruction » et abandonnait ensuite ce qu'il avait fait « dès qu'[il] voyait une œuvre merveilleuse s'achever entre [ses] mains »¹¹¹.

¹⁰⁸ Sur le plan de la 'performance', on peut noter que Kyjov est, tous les quatre ans depuis 1921, le siège d'un très important festival folklorique, que Tichý a d'ailleurs parfois photographié.

¹⁰⁹ Voir par exemple la discussion entre Jörg Heiser, Monica Bonvicini et Marina Abramovic, « Do It Again », *Frieze*, Londres, n°94, octobre 2005, http://www.frieze.com/issue/article/do_it_again/.

¹¹⁰ Voir, entre autres, Hermann Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater, 80. Aktien*, Munich, Fred Jahn, 1988.

¹¹¹ Lettre de Joë Bousquet à Hans Bellmer du 20 août 1946, reproduite dans Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, JP Faur, 1999, p.218-219.

Dans le champ photographique, un des exemples les plus remarquables de cet attachement au processus et de ce dédain pour le produit fini ne vient pas d'un photographe établi, mais d'un artiste qui s'est aussi intéressé à la photographie, Sigmar Polke. Non seulement Polke fait, comme Tichý, de la 'mauvaise photographie' –et j'y reviendrai plus loin - mais, de plus, la 'polkographie', comme la nomme Xavier Domino, est « un devenir et non pas un souvenir. »¹¹² En effet, contrairement à la photographie « connue pour sa capacité à reproduire le réel, on s'attachera, en polkographie, à voir ce qui est produit, ce que ça fait *au bout du compte*, sans s'intéresser à la genèse, sans comparer avec l'original, *parce qu'il n'y en a pas*. [...] La perte du film, la disparition du négatif, c'est l'aboutissement du polkographique en ce sens qu'il en signale avec force la capacité productrice. »¹¹³ Ce dédain du produit fini se traduit parfois chez Polke par l'inaboutissement du processus : « Quelquefois c'était suffisant d'avoir l'idée seule, de mettre l'image 'dans la boîte' ; ce n'était même pas nécessaire de faire un tirage. D'autres fois, il suffisait de voir l'image apparaître dans le bain. [...] Ça aurait été aberrant que de cesser l'expérience et de se préoccuper du finissage. »¹¹⁴ Mais ce qui était chez Polke processus d'expérimentation initiale, découverte de l'alchimie photographique, est chez Tichý un mode pérenne, constant, dont l'extrémisme remet en question de manière encore plus radicale cette dialectique entre processus et produit.

Le philosophe allemand Eugen Herrigel, vivant au Japon entre les deux guerres, décida d'apprendre le tir à l'arc comme moyen de mieux comprendre la philosophie zen. Racontant son expérience dans un petit livre dont Henri Cartier-Bresson dit qu'il bouleversa sa vision du monde¹¹⁵, Herrigel écrit que, pour devenir un maître du tir à l'arc, il faut oublier l'arc et la flèche, et que le tir à l'arc doit devenir un accomplissement de l'âme et non pas une prouesse

¹¹² Xavier Domino, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, Le Point du Jour (Le champ photographique), 2007, p.51.

¹¹³ *Ibid.*, p. 50. Italiques de X. Domino.

¹¹⁴ Maria Morris Hamburg, « Polke's recipes for arousing the soul » (Les recettes de Polke pour stimuler l'âme), in *Sigmar Polke, Photoworks : When pictures vanish* (Sigmar Polke, Travaux photographiques : quand les photos s'évanouissent), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995, p.39/40, traduction depuis l'anglais par moi-même.

¹¹⁵ Pierre Assouline, *Cartier-Bresson, L'œil du siècle*, Paris, Plon, 1999.

technique ; les gestes ne doivent pas être faits intentionnellement, mais comme ordonnés par une force intérieure. En écho aux paroles de Tichý « Tu penses trop abstrait ! [...] Ça arrive sans aucun effort de ma part », le Maître Zen déclare à Herrigel : « C'est bien là le problème, vous vous efforcez d'y penser [...] L'art véritable est sans art, sans but, sans cible. Ce qui vous empêche de progresser, c'est votre volonté de progresser. Vous croyez que si vous ne le faites pas vous-même, ça n'a pas lieu. »¹¹⁶ Comme la simple flexion de l'arc, ce qui comptait pour Tichý, ce n'était pas la technique et le but, c'était le processus de prise des photographies, de recreation de la réalité¹¹⁷.

Cette emphase sur le processus pourrait s'inscrire dans une démarche sérielle, également très contemporaine. La sérialité, depuis les *Meules de foin* de Monet, a été un moyen de s'interroger sur le processus de production, une interrogation sur la représentation. La photographie, notamment depuis les Becher, a été un champ important de l'approche sérielle, mais on ne peut comparer directement ces travaux avec ceux de Tichý. Celui-ci bâtit certes une taxinomie à vocation encyclopédique, un catalogue de formes féminines, un blason du corps de la femme, mais il n'y apporte pas la rigueur froide et méthodique qu'on attendrait d'un véritable travail sériel. C'est plutôt un « quasi conceptualisme nonchalant »¹¹⁸, une sérialité légère et éthérée. Son dispositif méthodique évoque davantage la figure de l'obsédé chez Georges Bataille que les artistes sériels conceptuels. Si, du fait de la fusion entre œuvre et vie, on peut le rapprocher d'un artiste sériel comme Roman Opalka, la direction est différente : la vie de Tichý est en quelque sorte projetée dans son travail, ce n'est pas, comme chez Opalka, son travail obsessionnel qui envahit sa vie. Davantage qu'à l'art sériel, Tichý se

¹¹⁶ Eugen Herrigel, *Zen in the art of archery*, New York, Vintage Spiritual Classics (Random House), 1981(1953) (traduction de l'allemand en anglais par R.F.C. Hull, traduction depuis l'anglais par moi-même), p.21 et p.31.

¹¹⁷ Une correspondance intéressante entre la philosophie zen et la *Street Photography* est faite par Nick Turpin sur son site dédiée à la *Street Photography*, http://www.in-public.com/information/what_is . Par ailleurs, John Hutchinson compare aussi Tichý à « un vieux moine Zen obstiné qui habite les contradictions de sa vision du monde », John Hutchinson, « Foreword », in Hutchinson (ed.), *Miroslav Tichý*, Dublin, Douglas Hyde Gallery, 2008, n.p. (traduction depuis l'anglais par moi-même).

¹¹⁸ Tobia Bezzola, *op.cit.*, p.37.

rattache au *Gesamtkunstwerk*, à l'œuvre d'art totale que défendent Szeemann et ses disciples¹¹⁹.



Sans titre, tirage argentique et carton, dimensions inconnues, sans date, coll. Jana Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

L'amateurisme et le travail mal fait sont des fondements très importants de la démarche artistique de Tichý, qui traduisent un refus du travail léché, une rébellion contre les normes esthétiques et une volonté d'indépendance et d'autarcie technique, lesquels ont de fortes résonances dans l'art contemporain. Il ne s'agit pas chez Tichý d'un amateurisme aspirant à la perfection, des efforts de l'amateur visant à bien faire, à se hisser au niveau du professionnel,

(« ça arrive sans aucun effort de ma part » dit-il) mais d'abord de l'amateurisme comme rapport obsessif au sujet, comme il en sera question plus

loin, l'amateur étant étymologiquement celui qui aime. Cet amateurisme, comme le soulignent Fatima Naqvi, puis Clément Chéroux, lui permet de traduire aussi directement que possible ses images mentales en photographies¹²⁰. Mais c'est surtout sa remise en question du 'travail bien fait' qui est pertinente ici. Elle s'inscrit bien sûr dans un courant qui traverse tout l'art du XX^e siècle¹²¹, depuis Duchamp jusqu'à Fluxus (ainsi Robert Filliou et son 'Principe

¹¹⁹ Voir par exemple Paolo Bianchi (ed.), *L.K.W., Lebenskunstwerke, Dinge zwischen Leben, Kunst & Werk* (Des choses entre la vie, l'art et le travail), Linz (Autriche), OK. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, 1999.

¹²⁰ Fatima Naqvi, "The artist as amateur : Miroslav Tichý" (L'artiste en amateur : Miroslav Tichý), in Hoesle (ed.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, op.cit. p.39-46 ; Clément Chéroux, "Le modèle chéri... on n'en a jamais que des photographies manquées" – L'esthétique amateur de Miroslav Tichý", in Bajac (ed.), *Miroslav Tichý*, op.cit., p. 138-147.

¹²¹ On en trouve bien entendu des manifestations plus anciennes, dès que l'extase artistique, 'furor dell'arte', supplante la diligence et le travail bien fait, 'diligenza et fatica delle cose pulite' : Ernst Kris & Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Haven (Etats-Unis) et

d'équivalence : bien fait = mal fait = pas fait' : « Qu'une œuvre artistique soit bien faite, mal faite ou pas faite, me semble, du point de vue de la création permanente, indifférent »¹²²). Elle peut se rattacher à l'opposition entre art majeur et art mineur, et aux mutations qui ont eu lieu dans la hiérarchie entre les arts¹²³, en particulier depuis les avant-gardes et leur concept de création éphémère, provisoire et transitoire¹²⁴. Ce refus d'une production sophistiquée, normée, esthétisée, ce rejet de la technique au service du 'beau', ont été fréquemment explorés par des photographes au cours des quarante dernières années.

On doit bien sûr mentionner à nouveau ici Sigmar Polke, car, comme le dit Xavier Domino, « Clichés sales, tirages tachés, dégouttements, ratés, débords, mixtures, suintements, tout, il est vrai, dans ses clichés, va à l'encontre des règles de l'art photographique. [...] Sigmar Polke est, disons-le, un 'mauvais' photographe ; à tout le moins peut-on affirmer qu'il ne cherche pas à faire de la 'bonne' photographie. »¹²⁵ Ce qui l'intéresse, c'est l'imprévu¹²⁶, l'imprévisible, c'est l'accident photographique, « Polke aime rater, quitte, au besoin, à saboter. Polke aime chercher le risque, quitte à trouver l'accident. »¹²⁷ ; il produit de la sorte une « véritable encyclopédie des erreurs. »¹²⁸ Comme pour Tichý, cette rage du ratage parvient à créer une beauté antique, « celle des premiers clichés de l'histoire de la photo,

Londres, Yale University Press, 1979, p.47/48 [traduction d'Alastair Laing, révisée par Lottie M. Newman, texte revu et augmenté par Otto Kurz, de *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch*, Krystall Verlag, Vienne, 1934] [préface d'E.H. Gombrich].

¹²² Robert Filliou, *Opus International*, Paris, n°22, janvier 1971. Voir aussi Isabelle Kustos, « 'Je suis aimé car je ne suis pas compétitif' », *Les Nouvelles d'Archimède*, N°34, octobre – décembre 2003, p.20-21.

¹²³ Georges Roque (ed.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

¹²⁴ Voir en particulier Philippe Roussin, « Avant-gardes historiques, hiérarchies artistiques et techniques », in *Ibid.*, p.199-217.

¹²⁵ Domino, *op.cit.*, p.7.

¹²⁶ L'imprévu, l'accidentel sont aux origines mêmes de la photographie. François Arago, lors de sa présentation de l'invention de Daguerre à l'Académie des Sciences le 7 janvier 1839, déclara : « En ce genre, c'est avec l'imprévu qu'on doit particulièrement compter. » (*Comptes-rendus des séances de l'Académie des sciences*, Paris, 1839), cité par Domino, *op.cit.* p.58. Et William Henry Fox Talbot déclara dans son discours « Some account of the art of photogenic drawing », lu le 31 janvier 1839 devant la Royal Society, que la photographie était née de l'observation de « l'émergence de circonstances inhabituelles dans lesquelles le facteur accidentel se manifestait peut-être d'abord à faible échelle », cité dans Larry J. Schaaf, *Out of the shadows: Herschel, Talbot, and the invention of photography*, New Haven (Connecticut) & Londres, Yale University Press, 1992, p.6, traduit depuis l'anglais par moi-même.

¹²⁷ Domino, *op.cit.*, p.32.

¹²⁸ Morris Hambourg, *op.cit.*, p.41.

flous, étranges, fantomatiques, des apparitions-événements »¹²⁹, même si, chez Tichý le ratage est davantage négligence et indifférence plutôt qu'expérimentation planifiée : « Si tu veux être célèbre, tu dois faire quelque chose plus mal que n'importe qui dans le monde entier ! Quelque chose de beau et parfait n'intéresse personne ! [...] En vérité, l'objectif n'était pas très précis, mais c'est peut-être là qu'il y a de l'art ! ». Et on peut dire que cette négligence « fait de la surface de la photographie un participant actif de son travail. »¹³⁰ Cette capacité à transmuier ses erreurs en réussites, cette fécondité du hasard dans les photographies de Tichý ont été qualifiées par Clément Chéroux du beau nom de 'sérendipité'¹³¹. D'ailleurs, dans un autre texte plus ancien, Chéroux, jouant sur le double sens du mot 'errer', « déambuler au hasard de ses pas » et « se mettre en situation de faire des erreurs », ajoute, de manière prémonitoire quant à Tichý : « L'errance est la forme vagabonde de la sérendipité. »¹³²

Plusieurs autres photographes contemporains ont aussi mis l'accent sur cette pratique de la photographie 'pauvre'¹³³, de la recherche plus ou moins rebelle d'une négligence technique et esthétique, qu'il s'agisse de prises de vues incertaines, floues, mal cadrées, sur- ou sous-exposées, ou bien d'accidents volontaires ou acceptés au développement ou au tirage. Parmi eux, les plus connus sont des adeptes de la photographie comme matériau de création, tels Gerhard Richter ou Hans-Peter Feldmann¹³⁴, qui vont tirer parti des accidents photographiques dans la construction même de leur travail, ou des photographes de l'impromptu comme Antoine D'Agata¹³⁵ pour qui l'accident, l'erreur sont un élément

¹²⁹ Domino, *op.cit.*, p.58.

¹³⁰ Clint Burnham, « Miroslav Tichý. Photographs », *Camera Austria*, n°98, 2007, p.90-91 (traduction depuis l'anglais par moi-même).

¹³¹ Clément Chéroux, *op.cit.*, p.144-145.

¹³² Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Cresnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p.125.

¹³³ La photographie pauvre semble être un champ assez peu étudié de l'histoire de la photographie. On trouve quelques références dans les textes de Clément Chéroux, en particulier notes 63 & 64, p.130-131 de *Fautographie*, *op.cit.* et note 13 p.146 de sa contribution au catalogue *Miroslav Tichý* du Centre Pompidou, *op.cit.*

¹³⁴ Voir chez Gerhard Richter les accidents de l'image, rayures, opacités, effets indiscernables dans son recueil *Atlas*, Cologne, Walther König, 2006 et chez Hans-Peter Feldmann les imprécisions, cadrages ratés et effets de flou dans *Voyeur*, Cologne, Walther König, 2006.

¹³⁵ Antoine D'Agata, *Le désir du monde* (Entretiens avec Christine Delory-Momberger), Paris, Téraèdre, 2008.

inhérent de la prise de vue. Tichý peut se rattacher à chacun de ces deux courants, lui qui affirme : « Les défauts font partie intégrante du travail. C'est la poésie, la qualité picturale. [...] Pour en arriver là, tu as avant tout besoin d'un mauvais appareil photo ! » et qui photographiait presque toujours au jugé, sans viser, inscrivant ainsi dans l'image même les conditions de sa capture au vol. Cette incertitude de l'image, cette illisibilité contribue, comme le note le peintre Jérémy Liron, à donner de l'épaisseur à l'image : « Silhouettes éloignées, mal établies, parfois presque informes sur ces fragments illisibles. Illisibilité qui contribue à l'épaisseur des images qui à la manière, quoique moins tragique, des témoignages du Zonderkommando d'Auschwitz, portent en elles les conditions de leur possibilité, celles qui ont présidé à leur prise de vue. Toute une part du lisible passée au visible, comme le notait Georges Didi-Huberman. »¹³⁶

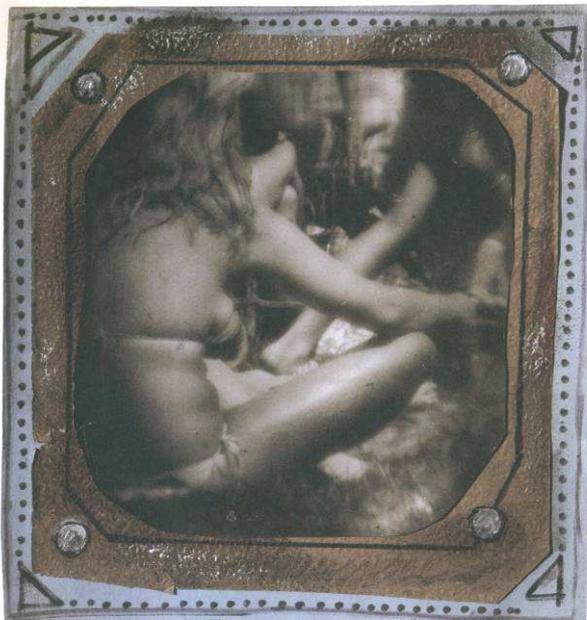
L'intervention de Tichý sur ses tirages, le fait de redessiner les courbes d'un corps ou d'un visage et la confection de cadres colorés en carton sur lesquels il dessine des motifs géométriques plus ou moins complexes sont caractéristiques d'un peintre et dessinateur de formation, qui ne se satisfait pas de l'image telle qu'elle est rendue par le procédé photographique et qui éprouve le besoin de l'améliorer. Cette amélioration est d'abord intrinsèque, elle vise à mieux faire ressortir les formes, les lignes, les contrastes : « Des fois, je redessine un peu les contours au crayon. Oui, je l'améliore un peu. » Comme on a pu l'écrire à propos de la démarche de David Hockney dans ses collages photographiques, il s'agit d'une « tentative de prolonger le geste pictural à l'intérieur de la technique photographique. »¹³⁷ Il s'agit là, pour l'artiste de maintenir un geste physique et de combiner les deux médias, photographie et dessin, ce qui a pour conséquence de diminuer le caractère de reproduction mécanique de la photographie et de renforcer son unicité, son statut d'œuvre

¹³⁶ Jérémy Liron, « Miroslav Tichý », blog *Les Pas Perdus*, 9 juillet 2008, consultable à l'URL <http://lespasperdus.blogspot.com/2008/07/miroslav-tichy.html>. L'allusion à Auschwitz réfère à Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

¹³⁷ Federico Ferrari & Jean-Luc Nancy, *Nus sommes, La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2006, p.45, à propos de la photographie 'Ian washing his hair' (1983), de David Hockney.

d'art. Il est symptomatique qu'Arnulf Rainer, le premier 'collectionneur' de Tichý, soit un adepte de ce même mélange des genres : un bon nombre de ses travaux sont en effet des photographies prises par lui ou par d'autres - ou parfois des dessins d'autres artistes - sur lesquels Rainer va redessiner. C'est un geste d'appropriation, de sur-signature. Plus complexe est l'œuvre que Rainer donna à Tichý en 1992 (voir *supra* pages 61-62) puisqu'il s'agit d'une page imprimée de catalogue reproduisant un dessin de Rainer (donc d'une reproduction à des milliers d'exemplaires, sans aucune valeur 'artistique'), page sur laquelle Rainer redessine (et date, signe et nomme), lui donnant de ce fait une autre valeur, comme œuvre d'art unique, manifestation d'une logique de l'appropriation artistique personnalisée d'un objet

photographique banalisé, logique qui caractérise aussi le travail de Tichý.



Sans titre (MT Inv. 4-6-55), tirage argentique et carton, crayon gras, 24 x 23 cm, sans date, coll. privée (Neuilly-sur-Seine), © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

La création du cadre répond à un approfondissement de cette logique de valorisation de l'œuvre d'art ; en effet la plupart des cadres que dessine Tichý ressemblent à des cadres de photographies de salon, contournés, ornés de motifs géométriques, faits pour mettre en valeur l'image qu'ils présentent. Parfois, les motifs du cadre répondent à des éléments de la photographie et, dans de rares cas, le

cadre déborde même sur le tirage, tracé au stylobille sur le papier photographique ; on peut alors, par exemple, évoquer les cadres de Seurat qui reprennent les points de couleur de ses

toiles, permettant ainsi à l'œil de « sortir du tableau et d'y revenir sans heurt »¹³⁸. Le cadre est une parenthèse qui définit ce qui est inclus et ce qui est exclu, et, « en matière de photographie, la localisation du bord est une décision prioritaire puisqu'il compose ou décompose ce qu'il encadre. »¹³⁹ Bien plus que des accessoires ou de simples ornements, les cadres des photographies de Tichý sont donc non seulement la marque du point final de son processus de création, mais aussi une affirmation de la manière dont il veut installer son travail dans l'espace, le présenter au regardeur.

La démarche photographique de Miroslav Tichý peut ainsi être vue comme une tentative pour redonner une *aura* à la photographie, *aura* que lui aurait fait perdre son caractère technique de reproductibilité¹⁴⁰. C'est d'abord l'unicité de ses tirages et son intervention manuelle sur chacun d'eux qui rend ses photographies moins mécaniques, plus proches du geste artistique, du rituel¹⁴¹, comme décrit plus haut ; comme Polke, Tichý renoue avec cette « mythologie de l'œuvre unique »¹⁴². Ses photographies, qu'il conserve sans les montrer pendant des années et qu'il est encore aujourd'hui si réticent à exposer, en acquièrent une 'valeur culturelle' : comme si leur existence avait plus d'importance que le fait même qu'elles soient vues, comme si le fait qu'elles soient gardées au secret en faisait un « instrument magique »¹⁴³. Il y a chez lui, outre l'authenticité de l'objet photographique, une authenticité de l'expérience qui participe à cette recréation de l'*aura*¹⁴⁴. De plus, Tichý est un 'étranger',

¹³⁸ Voir une analyse magistrale du rôle du cadre dans Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris / Zurich, Association des Amis de la Maison Rouge / JRP Ringier, 2008, traduction depuis l'anglais et adaptation par Patricia Falguières et Catherine Vasseur de *Inside the White Cube* (1976), p.45.

¹³⁹ Ibid. p.41.

¹⁴⁰ Voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003 (traduction Maurice de Gandillac, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort, Suhrkamp, 1972).

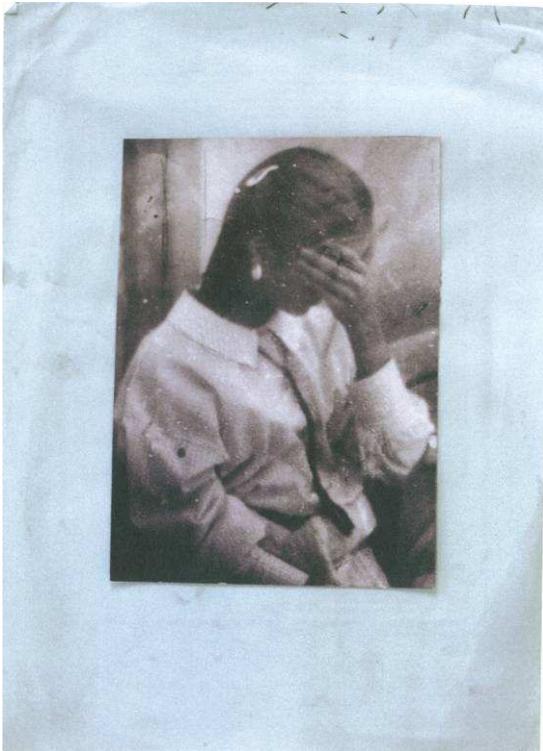
¹⁴¹ Voir en particulier Carolyn Christov-Bakargiev, « The artist with the bad camera », in Buxbaum (ed.), *Tichý*, Walther König, op.cit., p.155.

¹⁴² Domino, *op.cit.*, p.52.

¹⁴³ Benjamin, *op.cit.*, p.26-30.

¹⁴⁴ Je suis redevable sur ce point à l'intervention de Georges Didi-Huberman, « Illumination, imagination, montage » lors du séminaire *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, le 5 décembre 2008 à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris.

opposé au monde tout en en faisant partie, comme l'amateur de Barthes, et cette position contribue aussi à recréer une *aura* telle que la définit Georg Simmel¹⁴⁵.



Sans titre (MT Inv. 5-8-35), tirage argentique et carton, 30 x 21 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Cette authenticité est aussi liée à son approche non-indicielle, à sa détermination non pas tant à montrer la réalité qu'à poursuivre ses fantaisies. Certes Tichý affirme : « Tout ce qui pouvait ressembler à la réalité, j'en faisais un tirage. Tout ce qui existe est une représentation du monde [...] Je n'existe pas, je suis un outil, un outil de perception peut-être. », et cite tant la caverne de Platon que Schopenhauer : « Le monde comme volonté et représentation. » Mais ses photographies ne sont plus seulement 'dépositaires du réel', mais,

comme Rosalind Krauss le disait des photographies surréalistes, elles produisent un paradoxe : « celui de la réalité constituée en signe, [...], de la présence transformée en absence, en représentation, en espacement, en écriture. »¹⁴⁶, elles sont plutôt « un redoutable outil de transformation du réel, [... une] découverte d'un état second de la conscience »¹⁴⁷. Giorgio Agamben exprime fort bien cet entre-deux qui caractérise les photographies de Tichý : « L'image photographique est toujours plus qu'une image : elle est le lieu d'un écart, d'une estafilade sublime entre le sensible et l'intelligible, entre la copie et la réalité, entre le

¹⁴⁵ Voir Naqvi, *op.cit.*, p.44-45, qui cite Georg Simmel, *Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig, Duncker & Humboldt, 1908, p.765. (Traduction en français : *Sociologie : étude des formes de la socialisation*, Paris, P.U.F., 1999).

¹⁴⁶ Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », in *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p.115, trad. Marc Bloch & Jean Kempf.

¹⁴⁷ Bajac, *op.cit.*, p.166.

souvenir et l'espérance. »¹⁴⁸ Comme le souligne Clint Burnham, reliant ce regain d'*aura* au crépuscule de la photographie argentique, « L'ironie de la 'découverte' de Tichý est que nous avons maintenant le sentiment que la photographie n'est plus moderne ou contemporaine, mais est une pratique archaïque, aussi démodée que la peinture ou la céramique. Peut-être la photographie comme forme artistique a-t-elle été rendue obsolète par la révolution numérique ; si c'est le cas, ce sera de plus en plus à partir du passé, avec toutes ses traces de la matérialité de la photographie, qu'émergera la nouvelle photographie. »¹⁴⁹ Autrement dit, les photographies de Tichý sont comme une « étrange compression temporelle », elles sont à la fois des prémonitions et des souvenirs, leurs défauts leur donnent l'aspect de « souvenirs éminemment personnels de désirs universels, mais des souvenirs en train de disparaître, ne pouvant plus être différenciés de désirs irréalisables. »¹⁵⁰ Il est significatif que l'émergence de Tichý comme photographe ait lieu au moment où l'avènement de la photographie numérique modifie les valeurs et les perceptions, à « une période où le clash entre le médium 'classique' et la photographie numérique retourne les standards photographiques essentiels la tête en bas, [...] où la tradition de percevoir la photographie comme un synonyme de précision et de pureté est remise en question. »¹⁵¹

Enfin, la négligence avec laquelle Tichý traite ses tirages, une fois le processus de postproduction terminé, est évidemment assez rare parmi les photographes qui accordent d'ordinaire davantage de valeur à leur production. On peut toutefois citer John Deakin, surtout connu comme le photographe de Francis Bacon, mais qui fut aussi sous contrat avec l'édition britannique de Vogue ; Deakin était un peintre frustré, qui plaçait son travail photographique

¹⁴⁸ Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages Poche / Petite Bibliothèque Payot, 2006, p.26. (traduction Martin Rueff).

¹⁴⁹ Burnham, *Camera Austria*, op.cit. (traduction depuis l'anglais par moi-même).

¹⁵⁰ Geoff Dyer, « Girls, girls, girls », *The Guardian*, 2 août 2008 (traduction depuis l'anglais par moi-même).

¹⁵¹ Jiří Pátek, « Out of the ordinary and out the other side », in Adi Hoesle & Roman Buxbaum (eds.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, op.cit., n.p., traduction depuis l'anglais par moi-même.

en dessous de sa peinture. La plupart des témoignages¹⁵² parlent de son alcoolisme, de sa marginalité et de sa méchanceté. Il n'eut que deux petites expositions à Soho, ne produisit que deux livres, des guides touristiques, et fut licencié par Vogue. A sa mort en 1972, son ami Bruce Bernard (qui put ainsi réaliser en 1984 au Victoria and Albert Museum la première exposition de ses photographies sous le titre révélateur '*The salvage of a photographer*', le sauvetage d'un photographe) récupéra sous son lit des boîtes de photographies abîmées, déchirées, pliées, avec des négatifs épars ; ces photographies portent les traces de cet abandon, traînées blanches¹⁵³, taches sales et fragments manquants. De la même manière, les épreuves que Deakin avait cédées à Francis Bacon sont, pour la plupart, déchirées et tachées de peinture¹⁵⁴. Regarder ses photographies donne le sentiment d'une distance par rapport au réel, d'un écart par rapport à la représentation objective, indicielle du monde, comme chez Tichý.

En somme, le ferment de la création chez Tichý est, comme Szeemann l'avait fort bien vu en disant « L'intensité trouve toujours son propre médium », une nécessité intérieure, une pulsion scopique¹⁵⁵ à laquelle il ne peut pas résister. C'est ainsi que la démarche photographique quasi rituelle de Miroslav Tichý, qui, par bien des aspects, pourrait sembler hors normes et inclassable, se révèle en fait être à la convergence d'interrogations sur beaucoup de démarches artistiques contemporaines.

¹⁵² Voir les livres de Robin Muir, en particulier *John Deakin: Photographs*, Londres, Rizzoli, 1997 et *A maverick eye: The street photography of John Deakin*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

¹⁵³ Joel Vacheron, « 'blank traces' in photography », blog *Popcornroom*, 24 août 2005, consultable à l'URL <http://popcornroom.blogspot.com/>.

¹⁵⁴ Martin Harrison, *In Camera. Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

¹⁵⁵ Emile Zola a dit « Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie [révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés]. » dans une entretien en 1900 avec un journaliste de la revue anglaise 'The King', cité dans François Emile-Zola & [Robert] Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, p.11, repris partiellement (texte entre les crochets omis) dans Denis Bernard & André Gunthert, *L'instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes & Laval, Jacqueline Chambon & Trois, 1993, p.233 et note 28 p.240.

c. La flânerie

Un autre élément important de la démarche de Tichý devient particulièrement visible quand on visionne ses pellicules : la quasi totalité de ses photographies sont prises lorsque Tichý marche dans la ville de Kyjov, que ce soit dans la rue, dans des boutiques, à la piscine ou dans le parc ; il est parfois stationnaire, à l'affût, mais le plus souvent, il se déplace, il cherche et suit ses proies. Regarder ses pellicules (alors même que la plupart des images n'ont pas été tirées) est une expérience cinématographique au ralenti : on peut suivre son trajet, regarder la ville avec ses yeux, à son rythme, la distinction entre la photographie immobile et l'image en mouvement du film est comme abolie, la figure du marcheur, du flâneur s'impose. Après la figure de l'arpenteur à la Renaissance¹⁵⁶ et le dessinateur du XVIII^e siècle Gabriel de Saint-Aubin¹⁵⁷, flâneur au crayon maniaque et singulier dont Greuze disait qu'il était atteint d'un 'priapisme de dessin', on fait d'ordinaire remonter la figure du flâneur au livre de Baudelaire en 1863, *Constantin Guys, le Peintre de la Vie Moderne*, où 'le parfait flâneur' élit « domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde [...] L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. »¹⁵⁸ Dans ses essais sur Baudelaire, Walter Benjamin a brillamment développé cette idée du flâneur « qui cherche les espaces libres et ne veut pas se passer de vie privée. [...] Le simple particulier ne peut flâner, au fond, que s'il se situe déjà en marge »¹⁵⁹ et

¹⁵⁶ Voir à ce sujet Daniel Arasse, « La meilleure façon de marcher. Introduction à une histoire de la marche », in *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, Paris / Antibes, RMN / Musée Picasso d'Antibes, 2000, p.36-60. Ce catalogue comprend une bibliographie très importante sur l'artiste et la marche, p.315-319.

¹⁵⁷ Colin B. Bailey, Kim de Beaumont, Christophe Leribault et Pierre Rosenberg, *Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780*, Paris, Musée du Louvre & Somogy, 2008 (catalogue de l'exposition au Louvre, 22 février au 26 mai 2008).

¹⁵⁸ Charles Baudelaire, *Constantin Guys, Le Peintre de la Vie Moderne*, Genève, La Palatine, 1943 (1863), p.14.

¹⁵⁹ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982 (1938/1939), p.176.

« Avec le flâneur, le plaisir de voir célèbre son triomphe. »¹⁶⁰ Ce flâneur, homme en marge qui jouit du plaisir de voir, résonne comme une description prémonitoire de Tichý, qui déclare « Je suis un observateur. J’observe aussi consciencieusement que possible. »

Depuis, les Situationnistes ont introduit le concept de la dérive, l’errance urbaine lente, oisive et sans but, qui permet au marcheur de se laisser « aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. »¹⁶¹ A la différence du marcheur routinier, prisonnier de ses habitudes urbaines, l’homme en dérive suit ses fantaisies et ses émotions, comme Tichý répondant à l’appel d’un corps féminin de passage et le suivant à l’autre bout de la ville. Dériver c’est « être conscient que certains endroits, rues ou bâtiments résonnent avec des états d’esprit, des envies ou des désirs. [...] C’est utiliser pleinement l’environnement pour ses propres objectifs, en recherchant non seulement le merveilleux surréaliste, mais aussi en ayant une perspective inversée sur la totalité du monde spectaculaire. »¹⁶² Cette approche psychogéographique de la perspective inversée décrit fort bien les pérégrinations de Tichý dans sa ville, sans objectif précis : « Tu décidais tout à l’avance ? -- Je ne décidais rien du tout. C’est le temps qui le faisait, au fur et à mesure de la journée. » Nombreux sont les auteurs¹⁶³ qui ont célébré la marche, la flânerie, la dérive et leurs bienfaits, la sensibilité accrue aux stimulants externes, visuels, sonores, voire olfactifs qu’elles induisent : parmi eux, on peut citer Jean-Jacques Rousseau¹⁶⁴ comme Edgar Poe¹⁶⁵, Léon-Paul Fargue¹⁶⁶ comme Robert Walser¹⁶⁷. Dans la dédicace que fait Michel de Certeau de son *Invention du quotidien*, « Cet essai est dédié à l’homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. »,

¹⁶⁰ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », in *Charles Baudelaire* (op.cit.), p.101-102.

¹⁶¹ Guy-Ernest Debord, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres Nues*, n°9, novembre 1956, repris dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2006, p.251.

¹⁶² Sadie Plant, *The most radical gesture: The Situationist International and after*, New York, Routledge, 1992, p.123, traduction depuis l’anglais par moi-même.

¹⁶³ Voir Rebecca Solnit, *L’art de marcher*, Arles, Actes Sud (Babel), 2002 (traduction d’Oristelle Bonis).

¹⁶⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Flammarion, 1968.

¹⁶⁵ Edgar Allan Poe, « L’homme des foules », in *Le chat noir et autres nouvelles*, Paris, Libro, 1998 (traduction de Charles Baudelaire, 1887).

¹⁶⁶ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris*, Paris, L’Imaginaire Gallimard, 1993 (1932/1939).

¹⁶⁷ Robert Walser, *La promenade*, Paris, L’Imaginaire Gallimard, 1987 (1967 ; traduction de Bernard Lortholary).

on retrouve un écho de cette « rhétorique de la marche »¹⁶⁸ émancipatrice qui s'applique fort bien à Tichý.

Plusieurs artistes contemporains¹⁶⁹ ont développé une esthétique de la marche, selon laquelle leurs déambulations deviennent partie prenante de leur processus et de leur œuvre. Pour un artiste, marcher signifie « engager son corps, quitter l'espace de l'atelier... pour arpenter humblement de nouveaux territoires, qu'ils soient géographiques ou imaginaires. »¹⁷⁰ C'est d'abord le cas des artistes du Land Art, par exemple d'Hamish Fulton, 'témoin du paysage' qui ne modifie rien aux paysages qu'il arpente, mais en conserve la trace, le souvenir¹⁷¹. Un artiste contemporain comme Gabriel Orozco, « piéton planétaire » combine, comme Tichý, le déplacement et le regard : « en dérivant (il fait) du déplacement l'outil privilégié du discernement, le moyen d'appliquer son regard sur le monde pour examiner ce dernier à travers un enchaînement de visions, une succession d'observations, *en détail*. »¹⁷² Dans ses vidéos new-yorkaises, Gabriel Orozco marche dans la ville avec sa caméra et, allant d'un détail à un autre, en capte les mouvements éphémères au hasard des rencontres, des visions, des événements. Comme Tichý, il s'abandonne au rythme de sa dérive dans la ville, à la succession d'attentions, de '*puncta*' que sa marche singulière découvre ou révèle. Les pas perdus de sa flânerie à la fois accidentelle et préméditée produisent ainsi une série d'images dont l'agencement brut témoigne de sa manière de faire, de sa dérive. Allant au-delà de ce regard sur le monde, c'est une fiction, une fable que construit en marchant l'artiste belge Francis Alÿs, « autant de moyens (pour lui) de travailler dans la ville et de faire travailler cette dernière, et plus précisément son ordre, son organisation, en les orientant dans une direction

¹⁶⁸ Michel de Certeau, S.J., *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990, p.11 & 151.

¹⁶⁹ Voir Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002 ; et Thierry Davila, « *Errare humanum est* (remarques sur quelques marcheurs de la fin du XX^e siècle) », in *Un siècle d'arpenteurs*, op.cit., p.253-313.

¹⁷⁰ Barbara Formis, « Ca marche ! Pratique déambulatoire et expérience ordinaire », in *Performances Contemporaines*, artpress2 (Paris), n°7, novembre/décembre 2007 /janvier 2008, p.38-47.

¹⁷¹ Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », in *Un siècle d'arpenteurs*, op.cit., p. 225-250.

¹⁷² Davila, *Marcher, Créer...*, op.cit., p.54 [c'est Davila qui souligne].

imprévue, voire inadmissible. »¹⁷³ Le flâneur lent, décontracté, nonchalant, toujours disponible, sait prendre son temps et ainsi le perdre. La démarche de Francis Alÿs peut se lire comme un refus de l'activité industrielle, de l'économiquement productif, comme une glorification de l'oisiveté, une résistance à l'ordre urbain, toutes choses que le marginal Tichý ne désavouerait pas¹⁷⁴.

Cette capacité du flâneur contemporain à voir et, partant, à déranger s'applique en effet tout aussi bien à Tichý, dont les dérives débouchent sur une menace potentielle, sur une forme de déchirure du tissu urbain, sur un même refus de l'ordre établi. Sa cueillette urbaine d'histoires et d'images – comme un 'chiffonnier' baudelairien - est plus riche que le 'shooting', la 'prise' photographique sans art que dénonce Walter Benjamin : « L'amateur rentrant chez lui avec son butin d'épreuves artistiques originales n'est pas plus réjouissant qu'un chasseur qui ramènerait une telle masse de gibier qu'il faudrait ouvrir un magasin pour l'écouler. »¹⁷⁵ Parmi d'autres exemples où la marche agit comme un dévoilement du monde, on peut noter l'action de Sophie Calle qui embauche un détective privé pour la suivre une journée entière dans Paris et enregistrer ses déplacements et ses actions (*La Filature*, 1981)¹⁷⁶, et la performance de Vito Acconci qui, inspiré par *L'homme des foules* d'Edgar Poe, suit pendant des heures des gens au hasard dans les rues de New York aussi longtemps qu'ils restent dans l'espace public (*Following Piece*, 1969)¹⁷⁷, ne documentant sa performance que de deux seules photographies et de ses notes. Ces quelques exemples permettent de mieux situer le travail de Tichý, qui n'est pas conçu comme une performance *stricto sensu*, mais qui

¹⁷³ *Ibid.*, p.82.

¹⁷⁴ On peut encore citer Francesco Careri, du collectif d'artistes Stalker, qui, déclarant « marcher est aujourd'hui reconnu comme un art en soi », organise une performance de flânerie collective intitulée « Faire l'amour avec Bogotá » : Francesco Careri, « Walking Whith » (*sic*), *Spam*, Santiago de Chili, vol 1, 2006, p.8-17, consultable à l'URL http://francescocareri.wordpress.com/2008/03/26/walking-with-%E2%80%9Cspam_arq%E2%80%9D-vol-1-santiago-de-chile-2006-pp8-17/ (traduction depuis l'espagnol par moi-même).

¹⁷⁵ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, [traduction depuis l'allemand par André Gunthert], Tirage à part du n°1, novembre 1996, *Etudes Photographiques*, Paris, Société Française de Photographie, p.25.

¹⁷⁶ Sophie Calle, *A suivre... (livre IV)*, Arles, Actes Sud, 1998.

¹⁷⁷ Voir l'analyse de cette performance dans Christel Hollevoet, « Déambulations dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Revue Parachute*, Montréal, n°68, octobre-décembre 1992, p.21-25.

ne saurait non plus se réduire à un simple corpus de photographies en négligeant l'acte par lequel elles ont été prises.

Un autre exemple assez révélateur est le film *L'homme du Pincio* d'Alain Fleischer : celui-ci a filmé le même homme errant dans Rome, jour après jour – un inconnu un peu étrange, sans doute psychotique. Fleischer a obsessionnellement accumulé plus de soixante heures de films sur une période de deux ans. Le film n'a jamais été terminé et l'artiste est en quelque sorte devenu partenaire de son sujet : « Pour filmer l'homme qui marche [...] il faut être *l'autre homme qui marche*, caméra au poing. »¹⁷⁸ Fleischer ajoute : « M'intéressant à eux [cet homme et d'autres], les suivant dans leurs parcours, les filmant chaque jour, parfois pendant de longues périodes, j'adoptais finalement leurs horaires, je suivais leurs itinéraires, je m'accommodais de leurs habitudes, j'accompagnais leurs comportements. Dans l'activité de la filature et du filmage, captif de mon sujet, je devenais à mon tour un personnage étrange, innocent mais suspect, comme étaient innocents mais repérables mes modèles. »¹⁷⁹ Le rapport de Tichý à ses sujets n'est guère différent, lui aussi jouant « une pavane, une danse en miroir où pas un mot ne s'échange. »¹⁸⁰

La figure du flâneur est bien sûr tout à fait adaptée à la photographie, comme le souligne Susan Sontag : « Le photographe est une version armée du promeneur solitaire qui explore, arpente et patrouille les cercles de l'enfer des villes, du voyeur en vadrouille qui découvre dans la ville un paysage aux contrastes voluptueux. »¹⁸¹ Comme le note Olivier Lugon à propos des avant-gardes, « composer, c'est bouger » et de ce fait « la photographie serait moins un art graphique que – à l'égal de la danse ou de la promenade – un art du temps et de

¹⁷⁸ Georges Didi-Huberman, « L'être qui papillonne », *Revue Cinémathèque*, n°15, printemps 1999, p.8. C'est Didi-Huberman qui souligne.

¹⁷⁹ Alain Fleischer, *Obscures cérémonies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p.3 ; cité dans Didi-Huberman, *Ibid.*

¹⁸⁰ Didi-Huberman, *Ibid.*

¹⁸¹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p.85 (1977 ; traduction depuis l'anglais par Philippe Blanchard).

l'espace. »¹⁸² Il ajoute « [Photographe et flâneur] partagent bien des points communs : cette condition urbaine d'abord, l'activité même de la marche ensuite, cet engagement du corps et du mouvement dans le déchiffrement du monde, enfin [...] une certaine forme d'oisiveté. [...] [la production d'images s'assimile] à la simple déambulation d'un œil délibérément ouvert à la distraction, livré de son plein gré aux multiples sollicitations qui l'assaillent de tous côtés. »¹⁸³, jugeant toutefois en conclusion (son article date de 2000) que « la célébration de la photographie comme promenade semble bien désormais avoir fait son temps. »¹⁸⁴ Dans ce qu'on a dénommé *Street Photography*¹⁸⁵, les photographes quittent leur studio et descendent dans la rue, marchant à la recherche de la 'beauté du monde'. « Fabriquer des images (photographier, filmer), c'est à la fois s'appropriier l'espace et le transformer, d'une certaine manière : le consommer. »¹⁸⁶ écrit Marc Augé ; la vue, le regard photographique sont des « vecteurs d'appropriation de l'espace parcouru »¹⁸⁷. Plusieurs photographes sont, comme Tichý, partis à la recherche de personnes à photographier au hasard des rencontres, prenant souvent des clichés volés où le sujet ne sait pas qu'il est 'pris en photo'. Le précurseur est sans doute Henri Rivière et ses *Scènes de la Vie Parisienne* dans la décennie 1885-1895 : ses photographies de rue sont parmi les premiers instantanés. Floues, mal cadrées, faites à la va-vite, avec les personnages sortant du champ, elles documentent le spectacle de la rue, mais surtout leur maladresse leur confère un charme, une étrangeté émouvante. Walker Evans dans la série *Labor Anonymous, Detroit*, publiée en 1946 dans *Fortune Magazine*, dissimula un appareil dans la rue, que la plupart des passants ne remarquaient pas, et réalisa ainsi une série échantillonnage de gens ordinaires, allant au bureau ou à l'usine, se promenant en ville : ce

¹⁸² Olivier Lugon, "Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes", *Etudes Photographiques*, n°8, novembre 2000, p.75.

¹⁸³ *Ibid.*, p.82.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.89.

¹⁸⁵ Clive Scott, *Street photography, from Atget to Cartier-Bresson*, Londres / New York, I.B. Taurus, 2007. Voir aussi Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A history of street photography*, Boston, Bulfinch Press (Little Brown & Co), 1994.

¹⁸⁶ Marc Augé, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Rivages Poches, 1997, p.162.

¹⁸⁷ Rachel Thomas, « La marche en ville. Une histoire de sens », *Espace Géographique*, tome 36-1, 2007, p.15-26.

Extraits d'un film non tiré de M. Tichý, détails inversés numériquement, sans date, coll. Fondation Tichý Océan, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.



n'est plus le photographe qui flâne, mais ce sont ses personnages qui défilent devant lui. Intéressé comme Tichý par le corps féminin et par les dérivés¹⁸⁸, Ed van der Elsen repère à Hong Kong en 1960 une très belle jeune femme élégante en robe traditionnelle et il la suit dans la ville, la mitraillant (*Young Woman in Cheong-San Dress*). Le photographe est ici un voyeur agressif, qui ne se dissimule pas, un prédateur; la jeune femme, d'abord amusée et flattée, se sent ensuite importunée et traquée. Comme chez Tichý, il se passe ici quelque chose dans les rapports entre le photographe et son sujet, qui n'est plus du domaine de la drague ou de l'érotisme, quelque chose qui a à voir avec la quête éternelle pour la beauté¹⁸⁹.

On peut encore mentionner Doisneau, « chez qui la démarche de l'artiste se calque sur la marche du promeneur », pour qui la photographie n'est pas « art de la représentation mais [...] art de la présence et du déplacement. »¹⁹⁰ Il faut surtout citer aussi le Catalan Joan Colom, qui, pendant des années, alla chaque fin de semaine dans le quartier chaud de Barcelone et, l'appareil ballant au bout du bras, prit subrepticement des centaines de photographies des gens de la rue, des prostituées et de leurs clients. Colom déclara à Marta Gili : « J'avais dans la rue et je photographiais les gens. [...] Pour moi, le quartier du Raval était comme une scène de théâtre où défilaient des gens très différents. [...] Je ne voulais pas montrer mes photos. Je voulais juste les prendre, les révéler, les tirer et les garder chez moi dans un tiroir. »¹⁹¹ Colom était un petit bourgeois sérieux, comptable de son métier, très différent de Tichý, mais, comme lui, il photographiait aux marges, révélant à travers ses

¹⁸⁸ Ed van der Elsen fut, en 1953, le premier photographe de la 'bande à Debord' (Chez Moineau), qui donnera par la suite naissance à l'Internationale Situationniste. Voir à ce sujet son livre *Love on the Left Bank*, Rotterdam (Pays-Bas), Nederlandsfotomuseum, 1956 (réédité en fac-similé, Londres, Dewi Lewis, 1999).

¹⁸⁹ Ces trois photographes étaient présentés dans l'exposition 'Street & Studio' à la Tate Modern à Londres (22 mai-31 août 2008). Voir Ute Eskildsen (ed.), *Street & Studio, an urban history of photography*, Londres, Tate Publishing, 2008.

¹⁹⁰ Philippe Ortel, « La Chambre Claire ou le refus de l'art » in Gilles Mora (ed.), *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Contrejour (Les Cahiers de la Photographie n°25), 1990, p.35-36. Dans ce texte, Ortel met l'accent sur la dissociation entre pratique artistique et production photographique, par opposition à la définition globale de l'essence de la photographie que fait Barthes.

¹⁹¹ Marta Gili, « Barrio Vencido, Barrio Ganado. Le Raval de Joan Colom » in Catalogue *Joan Colom, Les gens du Raval*, Göttingen (Allemagne), Steidl, 2006, p.12-13.

flâneries une réalité et une beauté insoupçonnées. Garry Winogrand¹⁹² était aussi un grand photographe marcheur obsédé par la beauté féminine. Quand il se sentait triste ou déprimé, il se précipitait dans les rues de New York, projetant presque son corps et son objectif devant les jeunes femmes qu'il voulait photographier : « Toutes les fois que j'ai vu une jolie femme, j'ai tout fait pour la photographier. Je ne sais pas si toutes les femmes dans mes photos sont belles, mais je sais que les femmes sont belles en photo. Je les photographie pour savoir à quoi elles ressembleront en photo. » Les photographies de la série *Women are Beautiful*¹⁹³ montrent une tension, une pulsion vitale étonnantes, qui témoignent autant de sa passion pour la photographie que de sa passion pour les femmes. Pour Winogrand (qui laissa à sa mort des milliers de films non développés et de pellicules non tirées), photographier les femmes représentait un désir atavique, dans lequel « les femmes n'étaient là ni pour le plaisir, ni pour leur compagnie, mais comme un pouvoir magique »¹⁹⁴, en fait, comme pour Tichý, 'le thème principal' de son art. Un autre photographe marcheur et obsédé par les femmes est bien sûr Jacques-Henri Lartigue, dont les similitudes avec Tichý ont été soulignées *supra* (voir note 77) : intérêt pour la peinture, *invention* tardive et flânerie érotique, encore que l'un fut un dandy et l'autre un semi-clochard. L'aspect physique du photographe néerlandais Gerard Petrus Fieret n'est par contre guère différent de celui de Tichý : lui aussi est un Diogène retiré du monde, et tout aussi obsédé par le corps féminin. Certaines de ses photographies 'volées' proviennent de ses déambulations dans les rues de La Haye, même si beaucoup d'autres ont visiblement été prises avec l'accord des sujets. Elles ont les mêmes caractéristiques peu orthodoxes que celles de Tichý : flou, surexposition, accidents de développement et de tirage ; mais, témoignant d'une démarche de construction de l'œuvre, elles sont systématiquement

¹⁹² Voir *supra* pages 53-54 la comparaison que fait Tobia Bezzola entre Winogrand et Tichý.

¹⁹³ Garry Winogrand, *Women are beautiful*, New York, Light Gallery Books, 1975.

¹⁹⁴ John Szarkowski, « The work of Garry Winogrand », in John Szarkowski (ed.), *Winogrand, Figments from the real world*, New York, The Museum of Modern Art, 1988, p.20.

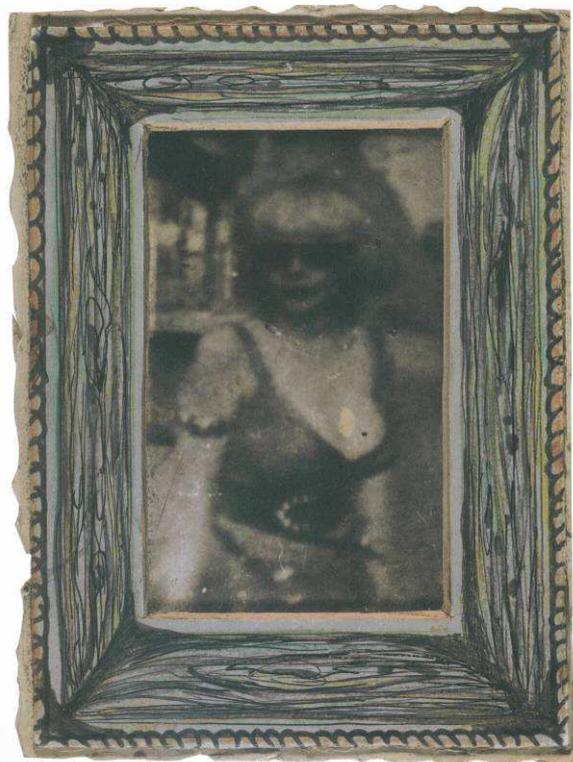
tamponnées de manière très visible avec le copyright de l'auteur¹⁹⁵. A travers ces quelques exemples, on voit donc à quel point la flânerie de Tichý souligne sa parenté avec bien des artistes contemporains.



***Sans titre* (MT Inv. 2-205), tirage argentique, 15.6 x 26.6 cm, coll. Fondation Tichý Océán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.**

¹⁹⁵ Wim van Senderen, *Foto en Copyright* by G.P. Fieret, La Haye, Fotomuseum Den Haag, 2004.

d. La thématique féminine



Sans titre (MT Inv. 3-8-11), tirage argentique et carton, crayon et stylobille, 19 x 14 cm, sans date, coll. MNAM Centre Pompidou, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

La thématique des photographies de Tichý, le corps féminin, peut paraître à première vue anachronique, peu pertinente à la fin du XX^e siècle, et même, aux yeux de certains, primitive ou 'kitschisante', car oubliée, profanée à l'époque du modernisme, voire aliénée par le féminisme. Mais en fait cette passion du corps féminin s'inscrit d'abord dans une tradition artistique

implicitement revendiquée par l'artiste et encore très actuelle. De plus sa posture de voyeur amène à s'interroger sur le

rapport à l'intime tel qu'il peut être décrypté dans le monde contemporain et tel qu'il questionne aussi le regardeur.

En effet, la vision de la femme que développe Tichý à travers ses photographies semble d'abord tout sauf moderne. Comme montré par Tobia Bezzola, elle s'inscrit dans la tradition des baigneuses et des odalisques depuis la Renaissance, puis le romantisme, et procède directement des études classiques d'histoire de l'art que Tichý suivit à l'Académie des Beaux-arts de Prague et des tableaux qu'il put voir lors de ses études¹⁹⁶. De la même manière,

¹⁹⁶ On peut entre autres mentionner un chef d'œuvre, 'Jeune femme à sa toilette', que Tichý a sans doute alors vu au Musée National de Prague, et qui ne fut attribué à Titien qu'en 1965 (Till Gottheiner, *Rediscovery of old masters at Prague Castle*, The Burlington Magazine, vol 107, n°753, décembre 1965, p.600-608). Analysant le

l'historien d'art Vincent Gille relie les photographies de Tichý à la thématique de Suzanne et des vieillards (en particulier la toile du Tintoret à Vienne), ainsi qu'à la statue de Pauline Borghèse par Canova, œuvres à double sens transformant le spectateur en voyeur¹⁹⁷. Plus récemment la peinture tchèque de la première moitié du XX^e siècle, avec laquelle Tichý s'est aussi familiarisé aux Beaux-arts, abonde en nus académiques¹⁹⁸. Le thème de la baigneuse a été traité de longue date par les peintres, puis par les photographes¹⁹⁹ et l'esthétique des photographies de Tichý est assez fidèle à cette tradition. Il a une approche très fine de l'anatomie féminine, des fragments érotisés, fétichisés, de l'intelligence du corps féminin en mouvement. Mais ses photographies ne sauraient se réduire à leur esthétique : son fétichisme du corps féminin, son voyeurisme nonchalant témoignent aussi de sa réponse au climat contraignant dans lequel il vécut, et de sa perte du modèle féminin à partir de 1948. Le corps féminin représente pour lui une figure de libération, un espace de liberté loin de son environnement répressif ; Tichý y survit car il est en marge, hors du système, et nul ne peut soupçonner l'érotisme du corpus qu'il est alors en train de constituer. Cette libération des contraintes s'affirme aussi par le fait que Tichý ne respecte pas les canons habituels de la beauté : il s'affranchit des prétextes de la représentation du corps. À la différence des modèles nus traditionnels, ces femmes ne posent pas pour lui, mais il dérobe leurs images, habillées ou quasi nues ; ces représentations ne sont pas fidèles au réel, mais elles sont rudimentaires, inaccomplies, mal faites ; ces portraits ne sont pas faits pour être admirés et exposés, mais ils

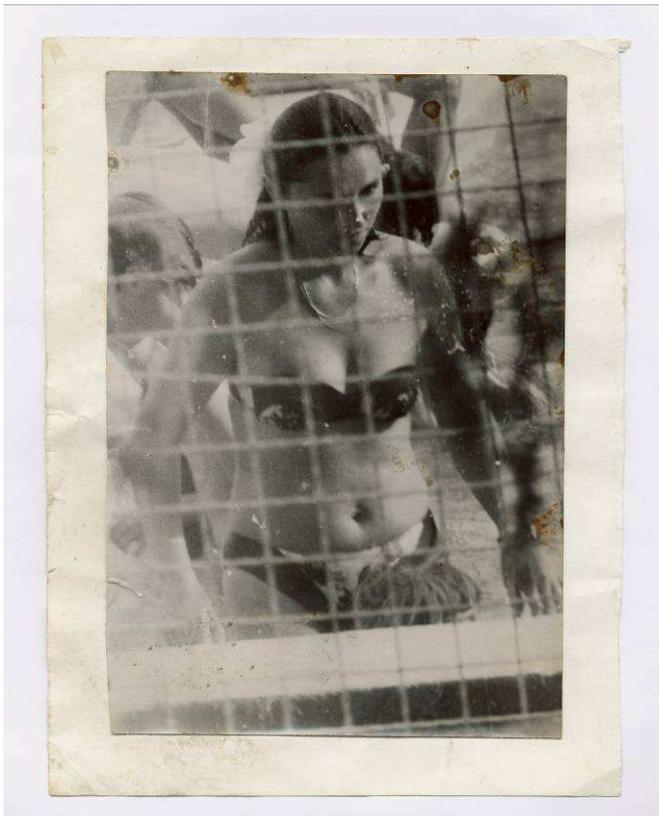
tableau quasi identique de Titien au Louvre, 'Jeune femme arrangeant ses cheveux', Erwin Panofsky y relevait érotisme, voyeurisme et allégorie funèbre dans des termes qui, de manière prémonitoire, pourraient s'appliquer à certaines photographies de Tichý (Erwin Panofsky, *Le Titien. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 2004 [traduction Eric Hazan], p.134 et 287-288, note 8). Un autre tableau emblématique sans doute vu par Tichý pendant ses études est l'Eve de Cranach exposée alors au Palais Sternberg à Prague.

¹⁹⁷ Vincent Gille, « Corps de dame 1 : Les yeux du désir » (audio), sur le blog *Lunettes Rouges*, 12 septembre 2006 <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/lunettesrouges/files/5.%20Corps%20de%20dame%201.swf>.

¹⁹⁸ Voir en particulier le catalogue d'exposition Marie Rakušanová, *Bytosti odnikud*, (Des êtres venus de nulle part), Prague, Academia, 2008 ; exposition sous-titrée 'Métamorphoses des principes académiques de la peinture dans la première moitié du vingtième siècle en Bohême', présentée à la Galerie Morave de Brno (République Tchèque) du 27 mars au 7 juin 2009.

¹⁹⁹ Pour une étude thématique et historique, voir, en particulier Linda Nochlin, *Bathers, Bodies, Beauty, The visceral eye*, Cambridge (Massachusetts) & Londres, Harvard University Press, 2006 (Charles Eliot Norton Lectures 2003/2004) et Jacques Bonnet, *Femmes au bain, du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006.

forment une archive secrète, cachée et dilapidée. Cette transgression sur tous les fronts inscrit ainsi Tichý dans la modernité, aux côtés, par exemple, d'un Man Ray, autre photographe audacieux obsédé par le corps féminin et détaché des représentations classiques. Il est par ailleurs frappant que cette approche, aux antipodes du féminisme politiquement correct, n'ait pourtant guère suscité de réactions négatives une fois exposée; sans doute Tichý est-il perçu comme au-delà de la transgression, trop excessif pour être dénoncé.



Sans titre, tirage argentique et papier, 18 x 12.4 cm (dimensions extérieures 21.5 x 15.5 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Sa vision du corps féminin peut être perçue comme celle d'un voyeur obsédé, maniaque, quasi érotomane. Est-ce simple obsession érotique, voyeurisme pathologique, symptôme visible du refoulement du désir ou « protestation contre l'accomplissement refusé de la pulsion sexuelle »²⁰⁰ ? Mais, comme le remarque Clint

Burnham, ses photographies sont à l'opposé de la 'pornographie numérique', elles sont

« l'antithèse, c'est à dire la réfutation d'auteur, du *digi-porn*. »²⁰¹ Son rapport à la sexualité semble avoir été limité à ce voyeurisme de procuration. Il répond à Buxbaum qui lui demande « Quel genre de relations as-tu eues avec les femmes ? - Les femmes sont le thème principal de mon art. » : un thème artistique, un sujet à capter et à représenter, donc, mais pas une

²⁰⁰ Bezzola, *op.cit.*, p.37.

²⁰¹ Burnham, *Camera Austria*, *op.cit*, traduction depuis l'anglais par moi-même.

opportunité de relations amoureuses ou sexuelles, semble-t-il. Buxbaum persiste et veut savoir s'il a eu des relations érotiques ; Tichý répond : « Des relations érotiques, ça voulait toujours dire police, prison, asile. » A Nataša von Kopp qui lui demande s'il n'a jamais été amoureux, Tichý dit : « Jamais. Je vivais dans une sphère supérieure. »²⁰² D'après Jana Hebnarová²⁰³, Tichý aurait été condamné au début des années 1960 à une peine de prison pour harcèlement sexuel sur une femme de Kyjov, et cet 'échec' pourrait aussi avoir été un déclencheur de sa pulsion photographique. Quoi qu'il en soit, cette obsession impuissante, ce voyeurisme exacerbé sont pour lui à la fois une protection et un matériau artistique. Une protection, car, à l'abri de son appareil photographique, que beaucoup de ses concitoyens croient être un simple jouet prétexte sans pellicule, il est protégé comme par un charme de l'hostilité du monde, du risque de la sexualité (comme un photographe de guerre que son appareil mettrait magiquement à l'abri des balles) ; et un matériau artistique car il transforme cette étrangeté sociale en art. En même temps, Tichý pratique ce que Paul Ardenne a nommé « l'art de la retenue »²⁰⁴ : donner à l'économe, trouver matière à séduire sans racoler, valoriser le fragmentaire, s'en tenir à la discrétion, attitude qu'on retrouve chez d'autres photographes contemporains, comme par exemple Paul-Armand Gette²⁰⁵. Dans un entretien avec Nataša von Kopp, celle-ci lui dit « [Comme sujet de vos photographies] peut-être les femmes étaient-elles plus intéressantes que les hommes. », à quoi Tichý répond « Sans doute, oui, à cause du mouvement. »²⁰⁶

Cette vision de la féminité révèle ainsi chez le regardeur non seulement une fascination admirative, mais aussi une gêne certaine. En effet, elle bouscule la frontière entre le privé, l'intime et le public, le montrable ; l'intrusion de Tichý dans l'espace privé de ses sujets, qu'il

²⁰² DVD *Worldstar*, référencé *supra*.

²⁰³ Entretien du 18 avril 2009.

²⁰⁴ Paul Ardenne, *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Le Regard, 2001, p.293-297.

²⁰⁵ Voir entre autres Paul-Armand Gette, *Les mythologies apprivoisées*, Sète (France) & Paris, Villa Saint-Clair / Archibooks, 2005.

²⁰⁶ DVD *Worldstar*, référencé *supra*.

s'agisse de sa traque dans la rue ou à la piscine, ou, pire, des vues au téléobjectif des élèves infirmières se déshabillant le soir dans leur pensionnat, dérange, gêne, choque. Le spectateur contemporain est, face à ces photographies, aussi perturbé que devant des représentations extrêmes de la mort (comme *Ruan*, composition morbide de l'artiste chinois Xiao Yu qui fut enlevée de l'exposition Mahjong²⁰⁷ après quelques jours d'exposition), de la maladie (ainsi les autoportraits cadavériques du photographe David Nebreda²⁰⁸) ou de l'ambiguïté sexuelle (par exemple les compositions photographiques de Pierre Molinier²⁰⁹, qui choquait même les surréalistes²¹⁰). Regardant Tichý comme un artiste et non pas comme un malade pervers, le spectateur contemporain en vient à s'interroger sur ce que signifie son propre regard, sa propre acceptation de ces images. Le fait de générer une telle interrogation est une preuve d'appartenance de l'œuvre de Tichý à une thématique éminemment contemporaine, celle de la position morale du spectateur face à une œuvre transgressive.

Loin d'être anachronique ou primitiviste, la thématique de Tichý, basée sur ses flâneries visant à assouvir son obsession scopique du corps féminin, est donc, tout comme la démarche analysée plus haut, un facteur le faisant entrer en résonance avec bon nombre de pratiques contemporaines. C'est grâce à ces pertinences que l'ancrage de Tichý dans le système de l'art contemporain a pu réussir ces cinq dernières années. De ce fait, depuis 2004, un grand nombre d'expositions et de textes ont positionné Tichý comme un artiste contemporain, mettant l'accent sur son sujet et sur son processus, comme montré plus haut, fabriquant une figure d'artiste et créant ainsi une valeur symbolique, intellectuelle et marchande.

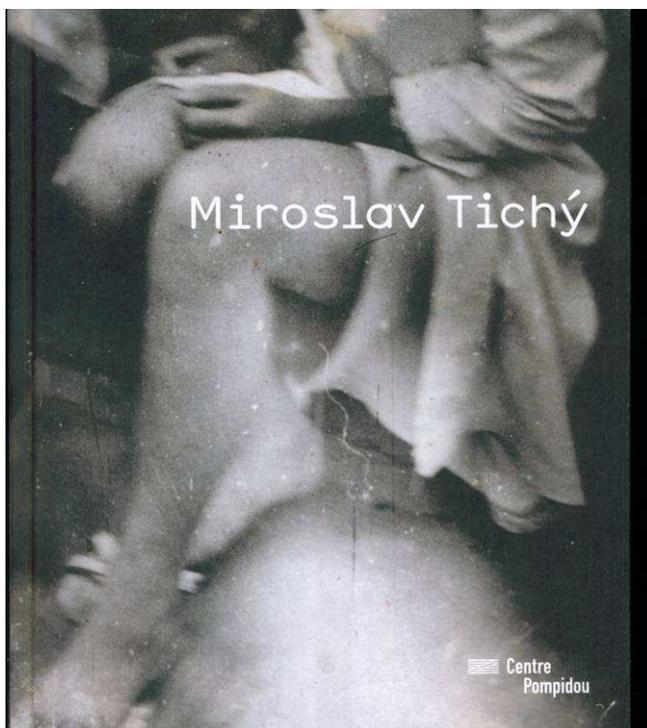
²⁰⁷ Bernhard Fibicher & Matthias Frehner, *Mahjong, Contemporary chinese art from the Sigg Collection*, Ostfildern-Ruit (Allemagne), Hatje Cantz, 2005, p.304-305 (catalogue de l'exposition Mahjong au Musée des Beaux-arts de Berne, 13 juin -16 octobre 2005).

²⁰⁸ David Nebreda, *Autoportraits*, Paris, Léo Scheer, 2000.

²⁰⁹ Voir, entre autres Olivier Le Bihan (ed.), *Pierre Molinier, Jeux de miroirs*, Bordeaux, Musée des Beaux-arts & Le Festin, 2005 (catalogue de l'exposition, 23 septembre – 20 novembre 2005).

²¹⁰ « Tout le monde, dans le petit groupe [des surréalistes] était contre [l'imposition par Breton des compositions de Molinier dans la revue *Le Surréalisme, même* en 1956-1959]. Il y a eu une sorte de traumatisme : ce côté complètement sexuel de la peinture de Molinier, ça les repoussait un petit peu » : entretien de Jean-Jacques Pauvert avec Pierre Petit, dans Pierre Petit, *Molinier, Une vie d'enfer*, Paris, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1992, p.91.

5. La muséification de Tichý



Couverture du catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 2008 (avec MT Inv. 4-3-267).

L'*invention* de Tichý a culminé avec son exposition au Centre Pompidou pendant l'été 2008, du 25 juin au 22 septembre. Pour en mesurer l'importance, il faut d'abord noter que, depuis 1996, il n'y avait eu que huit expositions monographiques de photographes au Centre Pompidou, concernant pour la plupart des artistes déjà très connus (Brassaï, les Becher, Nan Goldin, Gursky, Germaine Krull,

Lartigue, Moholy-Nagy²¹¹). Cette exposition a eu lieu dans la Galerie d'art graphique, au sein du Musée National d'Art Moderne (4^{ème} étage) par la volonté délibérée du commissaire, Quentin Bajac, chef du cabinet de la Photographie, de placer ce travail au sein d'un dialogue entre photographie, arts graphiques et art contemporain. Quentin Bajac dit d'ailleurs qu'un des éléments qui l'ont convaincu d'exposer Tichý a été l'intérêt d'autres artistes pour son œuvre à travers le programme '*Artists for Tichý, Tichý for Artists*' décrit plus haut, et l'adoubement que Tichý en a en quelque sorte reçu. Plus que la réticence de Tichý et l'omniprésence de Buxbaum, une des raisons d'hésitation de Bajac a été la crainte d'une supercherie, d'un montage. Après avoir examiné ces doutes, puis les raisons de cette

²¹¹ Ainsi qu'un photographe moins connu en France, Heinz Hajek-Halke, mais qui n'est pas une *invention* au même titre que Tichý.

exposition, ce chapitre décrira les éléments clés de l'exposition, puis la réception qu'elle a eue et sa contribution à la muséification de l'œuvre de Tichý.



Installation par Q. Bajac (à gauche) et M. Lenot (à droite) des appareils de M. Tichý dans une vitrine de l'exposition au Centre Pompidou, 19 juin 2008.

Le soupçon que Tichý ne soit qu'une illusion, qu'un montage mis sur pied par Buxbaum n'est pas nouveau. Pavel Vančát rapporte que ce fut déjà le cas lors de l'exposition à Zurich en 2005²¹². Tobia Bezzola, le commissaire de l'exposition de Zurich avait alors en effet

souhaité vérifier par lui-même tant l'existence du personnage et son accord pour être exposé, que la vraisemblance de son travail, ce à quoi Tichý ne s'était évidemment guère prêté. L'artiste espagnol Joan Fontcuberta (dont le travail artistique même est souvent fondé sur des canulars) avait d'ailleurs émis l'idée que Tichý soit un de ses pairs²¹³. De la même manière, un des responsables de la photographie chez Christie's, Stuart Alexander, commentant un article du blog '5B4' consacré au catalogue de Zurich, écrivait : « Le travail de Tichý est si bon, si incroyable et tellement contrôlé par Buxbaum que je me suis quelquefois demandé si toute son œuvre photographique n'était pas une 'invention' de Buxbaum. »²¹⁴ L'hypothèse du canular a été aussi émise lors d'une émission de Radio Libertaire le 12 juillet 2008 et reprise sur le blog d'un participant à l'émission²¹⁵.

Mais, si l'existence même de Tichý et de ses photographies peut difficilement être remise en cause, c'est plutôt la validité de la reconnaissance de son travail photographique

²¹² Vančát, *op.cit.*, p.5.

²¹³ Propos rapportés par Clément Chéroux lors de notre entretien du 13 septembre 2008.

²¹⁴ Commentaire posté le 28 juillet 2007 sur <http://5b4.blogspot.com/2007/07/miroslav-tichy-by-dumont-literatur.html> (traduction depuis l'anglais par moi-même).

²¹⁵ <http://espace-holbein.over-blog.org/archive-07-17-2008.html>.

comme une œuvre qui est en question : « Pour les partisans de la photographie conventionnelle, son travail est un non-sens surévalué de manière incompréhensible. »²¹⁶ Le commissaire, historien d'art et photographe tchèque Vladimir Birgus a ainsi refusé d'inclure Tichý dans l'exposition '*Photographes tchèques du XX^e siècle*' qu'il a organisée à Prague en 2006, puis à Bonn en 2009, en déclarant : « Je suis un peu gêné, mais à Arles, j'ai entendu dire que dans son cas, il s'agissait d'une manipulation de commissaires. Les commissaires, à commencer par Harald Szeemann [...], ont donné trop d'importance à cet amateur de Kyjov, qui prend des photos de femmes à la piscine etc. avec ses appareils primitifs. On l'admire comme une découverte spontanée et merveilleuse. Bien sûr qu'il peut y avoir des grandes découvertes qui nous obligent à réécrire l'histoire du siècle dernier, comme Jacques-Henri Lartigue dans les années soixante, ou Atget. Mais je ne suis pas sûr que les photos floues et même pas bien retouchées de Miroslav Tichý changeront l'histoire de la photographie tchèque. »²¹⁷ Certains commissaires et critiques ont aussi réagi avec gêne devant le travail de Tichý exposé au Centre Pompidou : le fait que sa découverte soit tardive et qu'il soit malaisé de l'insérer dans une école, un mouvement, même un réseau, mais surtout leur perception de ce qu'on pourrait appeler l'inconscience du créateur, l'absence de conscience explicite du fait d'être artiste (qui peut être aussi comprise comme le retrait de l'artiste, analysé plus loin) ont généré un questionnement sur l'authenticité artistique du travail de Tichý, sur sa validation en tant qu'œuvre. Cette problématique interroge en effet la définition même de l'œuvre d'art ; elle marque sans doute la différence entre la photographie, « pratique plus phénoménologique où il n'y a pas constamment une réflexion sur ce qu'on fait et pourquoi on le fait. »²¹⁸, et d'autres pratiques artistiques contemporaines plus conceptuelles.

²¹⁶ Vančát, *op.cit.*, p.5 (traduction depuis l'anglais par moi-même).

²¹⁷ Ces propos sont repris dans la notice sur Miroslav Tichý en tchèque sur Wikipedia, sous le titre 'Manipulation des commissaires' http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tichý%C3%BD#Kur.C3.A1torsk.C3.A1_manipulace.3F (traduction depuis le tchèque par Filomena-Elise Borecká) ; Marta Gili les a corroborés lors de notre entretien du 25 mai 2008.

²¹⁸ Entretien avec Quentin Bajac le 16 juillet 2008.

Convaincu malgré ces questionnements de la pertinence d'une exposition Tichý, Quentin Bajac choisit de l'inscrire dans l'histoire de la photographie en regardant son travail en parallèle avec celui de Polke (pratique de l'accident), d'Hans-Peter Feldmann (compulsion, obsession, collection), de William Klein (« Anything goes ! ») de Moryama (vitesse, flou) ou d'Eric Rondepierre (décomposition de la figure), mais aussi de le resituer dans la scène, encore peu connue, d'Europe de l'Est (voir *supra* page 58). Même si l'exposition commençait par une vitrine montrant quelques appareils photographiques de Tichý, elle était davantage centrée sur les images que sur l'homme et se déclinait selon un parcours circulaire allant du plus pictural au moins lisible, de la beauté au chaos. La première salle montrait la présence spectrale de la peinture académique dans le travail de Tichý, en lien avec l'approche suivie par Tobia Bezzola à Zurich ; la seconde se concentrait sur l'art du portrait, et en particulier sur certains modèles de Tichý, montrant que celui-ci n'est pas un ermite asocial, mais qu'il est au contraire accepté par sa communauté et en quelque sorte domestiqué. Après une antichambre avec photographies d'objets quasi vivants (soutiens-gorges métonymiques et statuettes-bustes) et de paysages évoquant le pictorialisme (le film de Buxbaum était projeté à cet endroit), la salle suivante était consacrée à la déstabilisation du regard, avec des photographies du mouvement, de la vitesse, des détails fascinants et des images de voyeur au téléobjectif. L'exposition, qui comptait cent photographies, se terminait par des vues d'écran de téléviseur, avec des jeux visuels sur la figure humaine, sa défiguration et sa disparition, faisant ressortir la matière photographique aux dépens de l'image. Les quelques citations de Tichý aux murs ne prétendaient pas être explicatives, mais restaient dans la suggestion, respectant l'ambiguïté de Tichý.

L'exposition a eu du succès, beaucoup de visiteurs et une bonne réception journalistique, tant dans la presse écrite que sur Internet, avec plus de cinquante recensions dans la revue de presse établie par le Centre Pompidou, y compris des articles de Chine, de

Russie et du Canada²¹⁹. Si la critique inscrit indubitablement l'œuvre de Tichý dans l'histoire de l'art et dans l'art contemporain, bien des opinions journalistiques ou grand public privilégiaient encore le sensationnel et s'en tenaient volontiers à la légende de l'artiste marginal ou au mythe du pervers que le monde de l'art mettrait en avant de manière aberrante. Cet écart entre critique savante et critique populaire traduit bien l'ambiguïté du personnage et de son image.

Cette exposition a donc été l'aboutissement du processus de reconnaissance et de muséification du travail photographique de Miroslav Tichý. Cette muséification s'est traduite de manière symbolique à mes yeux lors du montage de l'exposition, lorsque la restauratrice du cabinet de la photographie du Centre Pompidou a dû contrôler l'état de chacun des tirages tachés et déchirés et des appareils photographiques bricolés et branlants de Miroslav Tichý, portant sur eux un regard muséal qui les faisait en quelque sorte entrer dans l'univers de l'histoire de l'art²²⁰. Sans doute cette exposition a-t-elle en effet été une culmination, puisque, près d'un an après, aucune nouvelle grande exposition n'a eu lieu (voir la liste des expositions en Annexe 2) : aucun autre grand musée ne semble intéressé, comme si tout avait été dit, comme si, une fois l'*invention* accomplie, une fois l'œuvre entrée au musée, le discours s'était épuisé. Ce possible épuisement amène aussi, face à cette *invention*, à cette construction d'un artiste, à s'interroger sur la posture de l'artiste lui-même et sur son refus de se plier à cette construction.

²¹⁹ Direction de la communication du Centre Pompidou, *Dossier de presse Miroslav Tichý*, multigraphié, s.d. (2008), 97 p.

²²⁰ On peut lire la description que je fais de cette scène sur le blog 'L'atelier du LHIVIC' dans un billet titré *Accrochage* le 27 juin 2008 : <http://lhivic.org/atelier/?p=100>.

C. Le retrait de l'artiste

Après avoir donc examiné la manière dont le système artistique a présenté le travail de Miroslav Tichý, d'abord sans succès dans le contexte de l'Art brut, puis de manière réussie comme artiste contemporain, il est nécessaire de s'interroger sur la posture de l'artiste face à ces présentations. En effet, face aux schémas élaborés par critiques et commissaires, persistent une œuvre qui ne se laisse pas réduire à ces modes de présentation, et un artiste qui s'est toujours rebellé, a toujours été en marge, en retrait. Ce fut d'abord le cas pendant toute sa période créatrice, durant laquelle Tichý s'est comporté comme un artiste en marge du monde. Pour mieux comprendre son retrait, il est utile d'examiner d'autres exemples de renoncements d'artistes et de tenter d'en déduire un mode opératoire, sinon une typologie. Mais le cas de Tichý est très singulier, ne s'insérant que difficilement dans ces schémas, car son retrait face au succès doit plutôt se lire comme la construction d'un mythe autonome et cohérent.

Quel terme utiliser pour décrire cette attitude ? Retrait, renoncement, retraite²²¹, refus, distance, repli, dérobade, exil, disparition, démission, suspension, chacun de ces mots offre une nuance distincte, une facette différente. Faute d'une analyse sémiotique plus approfondie, qui reste à faire, j'utilise prioritairement ici le mot le plus générique, le retrait, ainsi que la figure de l'artiste renonçant.

²²¹ Le titre en français du film de Buxbaum est bien 'Tarzan à la retraite', mots prononcés par Tichý pour se décrire dès les premières secondes du film, mais l'expression tchèque qu'il utilise, 'v důchodě', signifie plutôt 'pensionné', 'retraité'.

1. Le créateur en marge

Tichý a été une figure d'antihéros par rapport au système socialiste dans lequel il a vécu pendant la moitié de sa vie. Il a, de plus, toujours eu une relation détachée et indifférente à son œuvre, lui déniait longtemps toute valorisation.

D'abord, son style pictural, son départ des Beaux-arts, son refus de s'intégrer dans les structures officielles ont été les prémisses d'une rébellion tranquille qui s'est ensuite affirmée tant dans sa pratique photographique que dans son aspect physique. Mais cette figure archaïsante ne saurait être réduite à une posture politique militante. Plutôt qu'un discours antisocialiste, qu'il n'a jamais expressément tenu, Tichý a manifesté une position anarchisante contre toutes les règles, contre toutes les contraintes de la société. Certes les contraintes étaient sans doute plus pesantes dans le contexte du socialisme tchèque : face à la dictature communiste, Tichý a choisi de se retirer, de restreindre son exposition à la société et de travailler en secret. On peut mentionner dans la même veine la décision de Hans Bellmer, après l'arrivée au pouvoir de Hitler, de cesser de peindre et de se consacrer en secret, loin de tous, à la conception et à la fabrication des premières ébauches de *'Die Puppe'* : « A titre de refus contre le fascisme allemand et la perspective de la guerre, j'ai décidé de cesser toute activité socialement 'utile'. Début de construction de 'filles artificielles'. »²²² Sans expliciter aussi clairement sa position politique, Tichý a lui aussi trouvé un refuge fantasmagorique dans ses rêves féminins, qui lui ont permis d'échapper à la réalité. La femme a été pour lui avant tout une figure de la liberté, lui permettant de s'affranchir de l'oppression et de se définir un monde onirique, loin du réel. Davantage qu'une contestation, c'est une altérité, une

²²² « Biographie », manuscrit autographe, non daté, (archives Bellmer), traduit par et cité dans Pierre Dourthe, « Transformation et maîtrise du corps », in *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Paris, Gallimard / Centre Pompidou, 2006, p.38.

marginalité que Tichý a ainsi affirmées²²³. Si contestation il y eut de la part de Tichý, elle fut discrète et furtive, comme le furent, à la même époque et dans le même pays, celle de Jiří Kovanda qui effectuait alors à Prague des ‘happenings discrets’, des occupations légères de l’espace public, que nul ne remarquait, dont nul ne pouvait prendre ombrage, mais qui néanmoins définissaient la position de l’artiste, non pas contre, mais hors du système en place²²⁴, ou celle de Július Koller qui parsemait discrètement le paysage slovaque de points d’interrogation énigmatiques dans le cadre de ses ‘anti-happenings’²²⁵.

La posture contestataire de Tichý s’apparentait davantage à celle d’un Diogène, elle relevait du cynisme et de l’ironie plus que de l’argumentation et du militantisme. « C’est juste un jeu », dit-il de sa démarche photographique. Même s’il se considère comme un artiste, il aime échapper aux définitions et raconte, au début du film de Buxbaum, : « On me demande : Monsieur Tichý, qu’est-ce que vous êtes ? Un peintre, un sculpteur ou un écrivain ? Et moi je réponds : ni l’un ni l’autre. Je suis un Tarzan à la retraite ! ». Tichý représentait le désordre dans l’espace public, une marginalité qui pouvait passer pour un trouble bénin du comportement, un état limite mélancolique aux yeux des tenants de l’ordre établi. Lui-même dit : « Je n’ai jamais rien fait d’autre que de laisser le temps passer. » Son cynisme²²⁶, son ‘kunisme’ selon Peter Sloterdijk, en firent un original solitaire, un moraliste provocateur et obstiné, un asocial intégré ; comme Diogène, « personne ne l’aime parce qu’il offense tous ceux que frappe son regard, les démasquant brutalement. »²²⁷ Son refus fut plus social que politique, et la fin du communisme ne changea guère sa posture antisociale d’« artiste contre-

²²³ Scott, dans *Street Photography*..., op.cit., p.66 développe l’idée de la ‘street photography’ subreptice comme instrument de l’indocilité, de l’indomptabilité, par opposition à la photographie documentaire, qui, pour être ‘objective’, se devrait de ‘victimiser’ le sujet.

²²⁴ Entretien avec Jiří Kovanda, 17 octobre 2007. Voir aussi Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda*, Zurich, Tranzit / JRP Ringier, 2006.

²²⁵ Voir Roman Ondák (ed.), *Július Koller, Univerzálna Futurologická Operácia*, Cologne, Walther König, 2003.

²²⁶ Voir Jean-Pierre Cometti, « ‘Socrate devenu fou’, le cynisme par les deux bouts », *Artpress 2*, n°3, novembre 2006-janvier 2007 (n° spécial ‘Cynisme et art contemporain’), p.6-15.

²²⁷ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987 (1983, traduction depuis l’allemand par Hans Hildenbrand), p.26.

bourgeois », selon la définition par Roland Barthes²²⁸ du ‘vrai’ amateur (« celui qui fait de la peinture [...] sans esprit de maîtrise ou de compétition »).

Ce créateur de désordre fut-il un artiste maudit, comme van Gogh²²⁹ ou William S. Burroughs²³⁰ ? La figure emblématique de l’artiste maudit se déconstruit chez lui au profit d’une héroïsation de l’artiste singulier et d’une mythologie sacrificielle. Négligeant sa propre personne, produisant des œuvres mal faites et non pérennes, n’accordant aucun soin à leur préservation et abandonnant sa production, Tichý ne vit que dans le présent, il abîme sa postérité future, il se sacrifie lui-même en quelque sorte. La période créative de Tichý peut ainsi être vue comme la manifestation symbolique et silencieuse d’une rébellion tranquille, d’une marginalité résistante et transgressive, refusant l’intégration dans les réseaux établis. Face à la modernité socialiste militante, on peut le décrire comme un antimoderne, au sens d’Antoine Compagnon²³¹, un « moderne en liberté », franc-tireur pessimiste et, d’une certaine façon, dandy.

Mais, de manière assez singulière, cette rébellion féconde ne s’accompagnait pas d’une construction volontariste de son œuvre, d’une affirmation constructive de son opposition, mais au contraire d’une indifférente négligence. Alors que le discours subversif est fréquemment transformé en élément du marché²³², Tichý n’a jamais eu un rapport marchand à son œuvre. Vivant des subsides de ses parents et de sa pension d’invalidité après son internement, il n’a jamais voulu monnayer sa production et a même fermement refusé de la vendre (ce qui est toujours le cas aujourd’hui). Il n’a jamais cherché à faire carrière, à faire

²²⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil (Ecrivains de toujours), 1995 (1975), p.56. Voir une analyse très pertinente de la position de Barthes dans Naqvi, « The Artist as amateur : Miroslav Tichý », in Hoesle (ed.), *op.cit.*, p.41-42.

²²⁹ Nathalie Heinich, *La Gloire de van Gogh. Essai d’anthropologie de l’admiration*, Paris, Minuit, 1991. De la même essayiste, voir également, sur l’institutionnalisation de la transgression et l’excentricité de l’artiste bohème, *L’élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

²³⁰ Pour une analogie (discutable à mes yeux) entre les sujets et les méthodes de Burroughs et de Tichý, voir Burnham, « Miroslav Tichý: Beat pictorialism », in Buxbaum (ed.), *Tichý*, Cologne, *op.cit.*, p.161-181.

²³¹ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, NRF Gallimard, 2005.

²³² Sur ce point, voir Joseph Heath & Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2006.

lui-même connaître son travail (à l'exception de la seule exposition volontaire de ses tableaux en 1956), ni, après cette date, à s'affirmer socialement comme un artiste, maudit ou non. Comme montré plus haut, il n'a pas attaché d'importance au produit fini de son travail, se concentrant sur le seul processus de production et traitant avec un dédain négligent ses photographies une fois terminées. Il a constamment exprimé un refus de toute création de valeur autour de son travail, qu'elle soit financière ou morale jusqu'à ces derniers temps. Il n'a jamais rien vendu, et a donné ses photographies à sa voisine et légataire Jana Hebnarová, à d'autres voisins et amis et, même si les circonstances de ce transfert ne sont pas limpides, à Roman Buxbaum ; son troc avec Arnulf Rainer, raconté *supra* pages 61-62, est symbolique de son refus d'attacher une valeur marchande à son travail, et de son choix pour une insertion dans le monde de l'art hors des circuits monétaires.

Ce refus de la marchandisation ne lui est certes pas spécifique, et, depuis Duchamp, bien des artistes contemporains ont mis l'accent sur la gratuité, mais Tichý a développé cette posture à l'extrême. Il apparaît ainsi comme l'emblème nostalgique d'un éden démonétisé, comme un pur artiste a-capitaliste. Il pourrait dès lors être vu comme un anti-modèle social et économique, comme, selon les termes de Pierre-Michel Menger²³³, un agent de la protestation contre le capitalisme, voire un dissolvant du capitalisme. Après son *invention* en 2004, il y a eu chez lui, un refus ou en tout cas une ambivalence quant à sa reconnaissance en tant qu'artiste par le système, et ce sera le sujet du troisième volet de cette partie. Mais il est d'abord utile de tenter de replacer Tichý dans la lignée des artistes renonçant, d'essayer de définir ses similitudes et ses différences par rapport à la figure de l'artiste en retrait tel qu'on peut la cerner avec quelques exemples.

²³³ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil (La République des Idées), 2002. Menger fait ici référence d'une part à Adorno et à l'École de Francfort, et d'autre part à Daniel Bell (*Contradictions culturelles du capitalisme*).

2. Figures de l'artiste renonçant

La figure de l'artiste en retrait²³⁴, de l'artiste renonçant, ne semble guère avoir été étudiée en histoire de l'art jusqu'à récemment²³⁵. Elle a par contre été l'objet de plusieurs travaux dans le domaine littéraire, dont l'analyse faite par le critique Jean-Yves Jouannais dans son livre *Artistes sans œuvres*²³⁶. Le sous-titre de cet ouvrage est '*I would prefer not to*', référence à la phrase fameuse de *Bartleby*²³⁷, ce caractère emblématique du retrait, du renoncement, un « de ces êtres dont on ne peut rien dire de certain, sinon en remontant aux sources originales or, en l'occurrence, elles sont fort maigres. »²³⁸ Jouannais recense un assez grand nombre d'auteurs chez qui les œuvres sont « présentes partout et visibles nulle part ». Il inclut aussi dans sa liste, sans qu'on puisse toujours les distinguer au premier abord, quelques personnages fictifs, comme le cinéaste Maurice Burnan²³⁹, invention de Georges Sadoul, auteur d'un unique film montré en 1927 à douze spectateurs puis détruit, ou l'écrivain Félicien Marboeuf²⁴⁰, 'le plus grand écrivain n'ayant jamais écrit', ami de Flaubert et de Proust. Beaucoup des créateurs mentionnés par Jouannais sont donc des écrivains (et son préfacier Enrique Vila-Matas, dans son propre livre *Bartleby et compagnie*, développe aussi

²³⁴ On ne s'attachera pas ici à la polysémie du mot retrait, qui, en espagnol (*retrato*) et en italien (*ritratto*), désigne aussi le portrait : faire un portrait, c'est retirer une image à l'extérieur. Voir par exemple Philippe Lacoue-Labarthe & François Martin, *Retrait de l'artiste en deux personnes*, Lyon, mem/Arte Facts, 1985.

²³⁵ Elle doit toutefois faire l'objet d'un colloque intitulé 'L'artiste comme renonçant' le 26 juin 2009, organisé à l'Institut National d'Histoire de l'Art par Sophie Delpoux et Julie Ramos, du Centre Interuniversitaire de recherche en histoire de l'art contemporain (CIRHAC) au sein de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Ce colloque sera consacré à « l'impossibilité de faire œuvre, que le renoncement soit inaboutissement ou retrait choisi de la pratique artistique et créative ». Les deux aires temporelles envisagées seront le romantisme allemand et la performance.

²³⁶ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres ; I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997 (réédité chez Verticales Phase Deux en avril 2009 avec une préface de Enrique Vila-Matas ; les références indiquées ici sont celles de l'édition de 2009).

²³⁷ Herman Melville, *Bartleby*, Paris, GF Flammarion, 1989 (traduction par Michèle Causse, postface de Gilles Deleuze).

²³⁸ *Ibid.*, p.9.

²³⁹ Jouannais, *op.cit.*, p.177-181; voir aussi Georges Sadoul, « Sur les traces de Burnan. Quelques signes de piste », *Positif*, n°14-15, novembre 1955.

²⁴⁰ Jouannais, *op.cit.*, p.93-109 ; Jean-Yves Jouannais présentera une exposition intitulée 'Félicien Marboeuf (1852-1924)' à la Fondation d'Entreprise Ricard du 3 juin au 11 juillet 2009 avec les œuvres d'une vingtaine d'artistes contemporains.

ce thème de « l'écrivain négatif, emplissant de son assourdissant silence l'histoire de l'écriture »²⁴¹), mais l'auteur mentionne aussi quelques artistes plasticiens : Duchamp²⁴² et sa suspension du discours, son indifférence, son retard, Cadere²⁴³ et son humble présence, son activisme de la rétention, Albert M. Fine²⁴⁴ et son vagabondage, son 'inconstruction' délibérée, sa volonté « d'esquiver la promotion de lui-même comme de désertier l'œuvre à faire », ou Rauschenberg effaçant un dessin de De Kooning (geste évoquant le travail de raturage d'Arnulf Rainer mentionné *supra* pages 61-62). Jouannais souligne « Le problème n'est pas, pour ces artistes pondérés, d'accepter ou de refuser la postérité [...] Il y a, d'une part, des artistes, d'autre part des gens qui épuisent leur temps à essayer de donner des preuves qu'ils sont artistes. »²⁴⁵ Certes, les figures tutélaires de l'artiste renonçant sont sans doute Rimbaud, abandonnant toute littérature à l'âge de 21 ans ou Kafka demandant à Max Brod de détruire ses manuscrits après sa mort²⁴⁶. On peut en trouver d'autres exemples dans des domaines comme la musique avec Sibelius, qui cessa de composer en 1924, à 59 ans, dans une sorte d' « abréaction cathartique », de « mort phénoménologique »²⁴⁷ ou dans les sciences avec le mathématicien Grigori Perelman qui, à 40 ans, ayant obtenu – et refusé – la Médaille Fields en 2006 pour avoir résolu la conjecture de Poincaré, se retira du monde et vit reclus en

²⁴¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2002 (traduction depuis l'espagnol par Eric Beaumatin).

²⁴² Jouannais, *op.cit.*, p.82-86 ; voir aussi sur ce sujet Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu : Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967 (Somogy, 1995).

²⁴³ Jouannais, *op.cit.*, p.86-90 ; noter aussi cette citation d'André Cadere dans une lettre à Yvon Lambert du 25 mai 1978 « On pourrait dire qu'un héros est au milieu des gens, parmi la foule, sur le trottoir. Il est exactement un homme comme les autres. Mais il a une conscience, peut-être un regard qui, d'une façon ou d'une autre, permet que les choses viennent presque par une sorte d'innocence. », reprise dans la brochure *André Cadere, Peinture sans Fin*, éditée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pour l'exposition éponyme du 14 février au 11 mai 2008.

²⁴⁴ Jouannais, *op.cit.*, p.134-136. Voir aussi Christian Xatrec (ed.), *Fine Art*, New York, Emily Harvey Gallery, 1991; et cette citation de Christian Xatrec (correspondance électronique le 31 mars 2009) : « Je ne pense pas par contre qu'[Albert Fine] ait jamais déserté l'œuvre à faire...Il a simplement VECU son œuvre qui s'impose en fin de compte comme sa trace indélébile, l'une de ces œuvres atypiques/rares dont la voix résonne "après-coup" .» (orthographe corrigée ; majuscules de Xatrec).

²⁴⁵ Jouannais, *op.cit.*, p.81-82.

²⁴⁶ Lire sur ce sujet Joachim Unseld, *Franz Kafka, une vie d'écrivain*, Paris, Gallimard, 1984 (traduction depuis l'allemand par Eliane Kaufholz).

²⁴⁷ Sophie Stévance, *Le pluralisme interprétatif du silence compositionnel de Jean Sibelius : l'exemple de Francis Bayer*, communication aux Samedis d'Entretiens, 7^{ème} saison, IRCAM, Paris, 23 octobre 2004, consulté à <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Bayer.Stevance.htm>.

ermite sale et hirsute, ayant apparemment arrêté définitivement ses recherches mathématiques²⁴⁸.

Pour ce qui concerne les plasticiens, si les réflexions conceptuelles semblent plus rares, une analyse du retrait de l'artiste peut néanmoins être esquissée ici selon trois dimensions, d'abord son retrait dans l'œuvre, puis son retrait de l'œuvre et enfin son retrait comme artiste.

Tout d'abord, le retrait dans l'œuvre peut être défini comme l'effacement du créateur devant son œuvre. Il est une des caractéristiques importantes de l'art du XX^e siècle, depuis le ready-made où la main de l'artiste n'apparaît plus jusqu'à l'art conceptuel. Il y a là distanciation, non-engagement et, dans certains cas 'désautorisation', au sens où l'artiste en tant qu'auteur de son œuvre n'apparaît plus : c'est par exemple le cas de Philippe Thomas²⁴⁹ qui ne signait plus ses œuvres de son nom, mais du nom du collectionneur qui les achetait. Ce retrait dans l'œuvre, cette disparition de l'œuvre ont été fréquemment étudiés dans l'histoire de l'art minimal et conceptuel²⁵⁰. On peut aussi évoquer ici deux figures romancées de peintre, et d'abord celle de Frenhofer dans le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. A première vue, ce peintre semble confronté à l'échec, incapable de peindre la Belle Noiseuse, sinon un pied, d'une admirable perfection qui est au milieu d'un amas de « couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres » comme un « fragment échappé à une incroyable, une lente et progressive destruction »²⁵¹. Mais on peut aussi voir cette

²⁴⁸ Jean-Jacques Dupas, « L'énigmatique Grigori Perelman », *Tangente*, n°112, septembre/octobre 2006, p.8-10 ; et Alban Traquet, « Le génie des maths retiré du monde », *Le Journal du dimanche*, 10 septembre 2007, consultable à http://www.lejdd.fr/cmc/societe/200737/le-genie-des-maths-retire-du-monde_53239.html#. Je remercie Patrick Pécatte de m'avoir signalé l'existence de Perelman et le cas Sibelius.

²⁴⁹ Voir en particulier Patricia Falguières, « Codicil », dans Corinne Diserens (ed.), *Readymades belong to everyone*, Barcelone, MACBA & Actar, 2000, p.45-52 (catalogue de l'exposition éponyme du 27 septembre au 26 novembre 2000); et Jean-Hubert Martin, « Respect de l'étiquette, intérêt du cartel » (entretien avec Michel Bourel), dans Jean-Louis Froment (ed.), *Feux pâles*, Bordeaux, CAPC, 1990, p.107-116 (catalogue de l'exposition éponyme du 7 décembre 1990 au 3 mars 1991).

²⁵⁰ Par exemple, « J'aimerais montrer que l'art, aujourd'hui, est de plus en plus habité par la disparition de l'œuvre » est la phrase d'ouverture de la conférence de Fabienne Brugère à l'UFR de Philosophie de l'Université de Lille III le 8 mars 2007, intitulée *La disparition de l'œuvre* et consultable à <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20062007/brugere2.html>.

²⁵¹ Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Castelnau-le-Lez (France), Climats, 1990 (1832), p.55-56.

disparition du motif chez Frenhofer comme une invention de l'art moderne²⁵² car « sa démarche, qui l'a conduit dans un premier temps à réaliser une œuvre parfaite selon les canons classiques, pour dans un second temps, se mettre à la déformer, la déconstruire, transformer son ordre en chaos, avant d'en venir finalement à l'anéantir, n'est-elle pas l'anticipation exacte de la dynamique esthétique du vingtième siècle, qui partant d'un réalisme académique proche de la perfection n'a cessé de le "dépasser" et de le subvertir, pour en venir dans certaines formes de minimalisme, d'art conceptuel ou d'anti-art à une esthétique de l'autodestruction interrogative. »²⁵³ Cette annonce prémonitoire du retrait dans l'œuvre se voit aussi chez le peintre Jonas, personnage d'une nouvelle de Camus, qui, lui aussi, se retire du monde, se cloître, s'exile dans une soupenne pour produire enfin, épuisé, une toile ambiguë, incompréhensible, « entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*. »²⁵⁴

À partir de cette disparition de l'œuvre, cette posture d'exil intérieur, d'effacement de soi que l'on voit chez Jonas²⁵⁵ amène au retrait de l'œuvre, à une démarche de l'artiste se distanciant de son travail, voire le niant. C'est bien sûr le cas d'artistes qui, considérant que seule leur œuvre compte, acceptent de l'exposer, mais refusent de se prêter à un quelconque discours sur eux-mêmes et sur leur travail (ainsi Chris Marker²⁵⁶), voire interdisent tout

²⁵² Dans sa « Réponse à un ami américain à propos de l'exposition Fautrier à New York », Malraux, faisant l'éloge de Fautrier, souligne aussi cette modernité de Frenhofer : « Pour certains, [Fautrier] a détruit son talent au bénéfice d'une aberration opiniâtre, à la manière de l'Uccello de la légende ou du peintre du Chef-d'œuvre inconnu. » (in André Malraux, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, vol. IV (Écrits sur l'art I), p.1231.

²⁵³ Roland Quilliot, « L'ambiguïté de l'échec artistique. A propos du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac », in Maryvonne Perrot & Jean-Jacques Wunenburger (eds.), *Une Philosophie cosmopolite. Hommage à Jean Ferrari*, Dijon, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité & Editions universitaires de Dijon, 2001. Le peintre Porbus dit aussi de la toile de Frenhofer : « Là finit notre art sur terre. » (Balzac, *op.cit.*, p.57).

²⁵⁴ Albert Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*, Paris, Folio, 1957, p.61.

²⁵⁵ Caroline Sheaffer-Jones, « The undecipherable painting : Camus' "Jonas ou l'artiste au travail" », *Mots Pluriels* (Perth, University of Western Australia), n°17, avril 2001, consultable à <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701csj.html>.

²⁵⁶ Voir Arnaud Lambert, *Also known as Chris Marker*, Cherbourg (France), Le Point du Jour, 2008 ; et communication d'Arnaud Lambert dans le cadre d'un séminaire de Michel Poivert à l'Institut National d'Histoire de l'Art le 12 janvier 2009.

discours (comme l'artiste conceptuel surinamien Stanley Brouwn²⁵⁷). Mais ce fut surtout le cas d'artistes qui ont, d'une manière ou d'une autre, dénié leur travail. Ce déni a pu sembler venir d'une évolution, d'un souci nouveau de qualité entraînant une volonté de faire disparaître le travail précédent. C'est ainsi que Georges Rouault, qui avait confié huit cent sept toiles à son galeriste Ambroise Vollard et ne put en récupérer six cent quatre-vingt huit qu'après une longue procédure judiciaire en 1947, décida de les détruire, considérant que ses toiles n'étaient pas terminées, imparfaites, et qu'il ne pouvait pas ou ne voulait pas les finir avant sa mort. Il brûla alors, une à une, trois cents quinze toiles devant un huissier qui en établit le procès-verbal²⁵⁸. Il affirmait certes ainsi sa liberté face à son œuvre et le droit de s'en remettre à son seul jugement pour la perpétuation de son œuvre, mais, au-delà de la justification juridique, on peut voir là, davantage qu'une démarche perfectionniste, une véritable négation de son travail passé, un déni caractérisé, renforcé par la violence même de la destruction et son systématisme. Plus radical est le cas de Giorgio De Chirico²⁵⁹, qui, en 1972, dénonça comme faux quatre tableaux exposés sous son nom au Musée des Arts Décoratifs à Paris (dont *Le Revenant*) et demanda leur destruction. Les propriétaires protestèrent et apportèrent des preuves de l'authenticité des tableaux (leur traçabilité était au-dessus de tout soupçon, ils comportaient des repentirs, des dessins préparatoires existaient). De Chirico maintint sa position ; seule sa mort interrompit la procédure, dont sa veuve se désista. S'il est probable que ces toiles étaient bien de la main de De Chirico, la position

²⁵⁷ Stanley Brouwn était un des artistes présentés à l'exposition 'Vides' au Centre Pompidou du 25 février au 23 mars 2009, mais aucun cartel ne décrivait sa pièce, par ailleurs vide (*Un espace vide dans le Centre Pompidou*) et le catalogue, s'il mentionne son nom dans la table des matières, n'indique aucun numéro de page et ne comprend aucun texte sur lui. Brouwn n'est jamais présent à ses vernissages.

²⁵⁸ Anne Montfort, « Ambroise Vollard, marchand de Rouault », dans *Petit journal de l'exposition Rouault, correspondances avec Matisse*, Paris, Editions Paris-Musées, 2007 (exposition au Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 25 mars au 17 juin 2007). Voir aussi la communication de Georges Rouault à la Conférence Internationale des Artistes, Venise 1952, « Exposé préliminaire sur la peinture. Droits du Peintre sur son œuvre », le 11 août 1952, consultable à <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001416/141658fb.pdf>.

²⁵⁹ Claude Pommereau, « Chirico II contre Chirico I ; La folle aventure du 'Revenant' », *Beaux-arts Magazine*, n°296, février 2009, p.80-83 ; et Lunettes Rouges [pseudo Marc Lenot], « Vente Bergé YSL : Pompidou a-t-il acheté un faux ? », *blog Lunettes Rouges*, 26 février 2009, consultable à <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/02/26/vente-berge-ysl-pompidou-a-t-il-achete-un-faux/>.

manipulatrice de ce dernier, reniant les peintures métaphysiques de sa jeunesse en les affirmant comme fausses, était une manière tout aussi radicale de se retirer de son œuvre, pour refuser le postulat de l'œuvre unique, originale, et pour récuser la 'chef-d'oeuvreisation' et la valorisation de son travail par le monde de l'art. Cette démarche radicale de retrait peut être éclairée par cette phrase du même Jean-Yves Jouannais, commissaire de l'exposition 'Infamie': « Les œuvres qui nous intéressent sont celles où s'inscrit la volonté de l'artiste de saborder sa propre *auctoritas*, de la conspuer pour ce qu'elle implique d'arbitraire, pour ce qu'elle développe de conventions, pour ce qu'elle empêche de plaisir. »²⁶⁰

Il est enfin des retraits plus radicaux, où l'artiste se retire tout à fait du monde, tel Rimbaud au Harrar. Sans aller jusqu'à l'autodestruction (comme dans le cas, par exemple, de la rechute alcoolique et du déclin final et suicidaire de Jackson Pollock, déclenchés par le second film d'Hans Namuth²⁶¹), certains artistes changent de vie, disparaissent de la scène. Ce fut le cas d'un des grands photographes du XIX^e siècle, Gustave Le Gray²⁶², qui, à quarante ans, fuyant épouse et créanciers, abandonna son statut parisien de portraitiste reconnu et de pionnier de la photographie pour s'installer à Alexandrie, puis au Caire, produisant alors surtout des photographies commerciales assez banales, où son talent passé paraît bien lointain. Si le cas Le Gray peut être expliqué en partie par les contraintes auxquelles il souhaitait échapper, celui de l'artiste américaine Laurie Parsons est exemplaire, car délibéré. Ayant au fil des années 1980 peu à peu dépouillé sa pratique artistique et refusant que son travail soit commercialisé, elle réalisa en 1990 une exposition vide dans une galerie new-yorkaise, puis demanda que toute mention de cette exposition soit ôtée de sa biographie, « comme pour en

²⁶⁰ Jean-Yves Jouannais, *Infamie*, Paris, Hazan, 1995, p.10 (catalogue des expositions à la Biennale de Venise du 7 juin au 31 juillet 1995 et au Château de La Louvière à Montluçon du 7 juillet au 1^{er} octobre 1995).

²⁶¹ Voir Steven Naifeh & Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Auch (France), Tristram, 1999 (1989; traduction par Jean-Paul Mourlon), p.584-590.

²⁶² Sylvie Aubenas (ed.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Gallimard, 2002 (catalogue de l'exposition éponyme à la BNF, du 19 mars au 16 juin 2002). Voir aussi Jean-Louis Hess, « La deuxième vie de Gustave Le Gray », in Michel Deneken (ed.), *Œuvre ultime. Actes des journées d'action culturelle (26-28 avril 2005)*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2005, p.61-66.

parachever l'effacement »²⁶³. A partir de 1994, elle abandonna sa pratique plastique pour travailler dans le domaine social avec des sans-abris et des adolescents en difficulté. Elle ne dit plus à personne avoir été une artiste, mais maintint en même temps que son action consistait désormais à « diffuser l'art dans d'autres domaines, dans la spiritualité et la générosité sociale. »²⁶⁴

Ces différents degrés de retrait de l'artiste, dans son œuvre, de son œuvre ou de sa vie d'artiste, sont les premiers éléments qui pourraient permettre de construire une typologie du retrait, du renoncement des artistes, qui reste à élaborer. Il faut maintenant examiner comment l'attitude de Miroslav Tichý pourrait s'inscrire dans cet univers.

²⁶³ [Anonyme], « Laurie Parsons. Lorence-Monk Gallery, New York, 1990 », dans Mathieu Copeland (ed.) *Vides. Une rétrospective*, Zurich & Paris, JRP Ringier & Editions du Centre Pompidou, 2009 (catalogue de l'exposition 'Vides' au Centre Pompidou du 25 février au 23 mars 2009).

²⁶⁴ Bob Nicka, « Dematerial girl – Whatever happened to – Biography », *Art Forum*, vol. XLI, n°8, Avril 2003, traduction depuis l'anglais par moi-même.

3. Le retrait mythique de Miroslav Tichý

L'attitude de Miroslav Tichý face à la réception de son œuvre depuis son *invention* semble très ambiguë. Il a affirmé à plusieurs reprises²⁶⁵ son refus qu'on expose son travail, tout en ne faisant rien pour empêcher ces expositions, il a exprimé une réticence certaine face à son succès tout en ne le rejetant pas complètement²⁶⁶. On peut d'abord penser que son œuvre elle-même résiste face à l'interprétation qu'on en a faite et que donc l'artiste ne peut pas se laisser réduire à l'image que cette interprétation a ainsi créée de lui. Mais c'est surtout que, ce faisant, Tichý s'efforce de construire, de manière très cohérente, un autre mythe, qui s'inscrit dans l'histoire, comme une énigme non résolue sur le créateur, comme un aboutissement des questions sur l'artiste du XX^e siècle.

Tout d'abord, on ne peut analyser le retrait de Tichý qu'en reconnaissant d'abord son œuvre, cette œuvre qui ne commence à exister qu'après son *invention*, sa réception, sa légitimation par la critique institutionnelle. L'œuvre a été créée dans son entièreté hors du musée, hors du système de l'art, avant d'y être récupérée : Tichý cesse de photographier à peu près à l'époque de sa première exposition à Cologne en 1990, date de la fin du communisme, de la fin de l'histoire, de la fin de la modernité. Il y a alors une complétude de son travail qui peut enfin se laisser appréhender, et donc être désormais montré, ce qui semblait impossible pendant les années de création. À cette période où sa vie change (décès de ses parents en 1990 et 1993) et où son univers change (changement du régime politique), Tichý abandonne le statut de producteur, de créateur, il cesse de photographier, et, peu après, de dessiner. Quel

²⁶⁵ D'après l'article dans Týden Magazine référencé note 87, le philosophe Zdeněk Vašíček, ami de Tichý depuis les années 1950, a très tôt voulu exposer le travail de Tichý, mais a respecté son refus.

²⁶⁶ Dans le DVD *Worldstar* référencé *supra*, Buxbaum, lui montrant un catalogue, dit « Et c'était ta première exposition », à quoi Tichý répond : « C'était TON exposition ! ». A d'autres moments de ce film, Tichý dit : « Je ne veux pas d'exposition de mes photos à Kyjov. », et, en réponse à Matthias Arndt qui lui annonce son exposition à Berlin : « Je ne ferai pas d'exposition. Nulle part. Vous avez compris ? » (traduction depuis les sous-titres anglais et allemands par moi-même, emphase inférée du ton).

nouveau statut peut-il alors habiter ? Son œuvre est désormais en dehors de lui, déconnectée, comme, si j'ose dire, une œuvre posthume avant sa mort. Cette nécessité de s'inventer un nouveau rôle, un statut d'artiste post-crédation, est en partie le ferment du retrait de Tichý qui va alors avoir lieu. En effet, le retrait de l'artiste, étudié plus haut, est assez souvent concomitant avec sa vieillesse²⁶⁷, avec le statut ambigu de l'artiste qui ne crée plus, avec la problématique de l'après 'œuvre ultime'²⁶⁸, et ce sujet mériterait d'être approfondi hors du champ de ce mémoire.

Tichý n'est pas malléable, réductible, docile et il n'est ni fou, ni mort, ni absent : pendant que commissaires et critiques définissent et légitiment son œuvre à leur guise, l'artiste, au lieu de se prêter docilement à ces discours, se rebelle, et leur échappe. Sa figure, si elle est flottante, reste robuste et présente. Tichý n'élabore pas un discours contraire, une théorie opposée à celles de Buxbaum ou de Szeemann, il n'entre pas dans leur rhétorique, il refuse au contraire tout discours, toute interprétation. Sa vision de son œuvre n'est simplement pas réductible aux paramètres qu'on lui superpose. Pleinement conscient de son travail²⁶⁹, il refuse le rapport déterministe qu'on voudrait lui imposer, mais il ne peut ni ne veut le faire sur le terrain de la critique analytique. La solution, pour lui, face à ce dilemme, est de créer son propre mythe, un mythe de l'artiste en retrait. La posture d'artiste rebelle devient ainsi pour lui une figure obligée, dont il ne peut se départir, s'affirmant de manière cohérente contre le système dominant de l'art, contre le modèle de l'artiste professionnel et intégré. En d'autres termes, un Tichý qui se serait prêté au jeu, qui serait allé aux vernissages et aurait donné des interviews à la presse aurait perdu son authenticité, sa cohérence avec son

²⁶⁷ « Dans l'histoire de l'art, les œuvres ultimes sont les catastrophes » écrit Theodor W. Adorno dans *Beethoven. Philosophie der Musik*, Francfort, Suhrkamp, 1993 (1934), p.184.

²⁶⁸ Par référence à l'exposition 'L'œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet', Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 4 juillet au 4 octobre 1989. Voir le catalogue : Jean-Louis Prat (ed.), *L'œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet*, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1989. Voir également sur ce sujet : Michel Deneken (ed.), *Œuvre ultime*, op.cit.

²⁶⁹ Lors de mon entretien avec lui le 17 avril 2009, Miroslav Tichý, très réticent à parler de son travail, me répondit néanmoins, quand je lui faisais remarquer qu'il avait ouvert de nouvelles voies et que personne n'avait jamais photographié comme lui, cette phrase laconique accompagnée d'un sourire narquois : « oui, je sais ».

travail : une telle attitude aurait peut-être renforcé une lecture politique de son travail, marquant plus fortement les changements survenus en 1989/1990, n'autorisant son expression qu'une fois la dictature communiste renversée, mais elle aurait sapé l'essence même de son approche, sa marginalité rebelle indépendamment du système en place.

Qu'attend-on d'un artiste que le monde de l'art²⁷⁰ découvre et va promouvoir ? Quelles sont les règles qu'un artiste sinon ambitieux, en tout cas désireux de reconnaissance, doit suivre ? On peut dégager, me semble-t-il, quatre 'préceptes de savoir-vivre' pour artistes, qui se superposent aux règles de légitimation des œuvres exposées plus haut. L'artiste devrait tout d'abord être visible, se conformer au jeu social des vernissages, des inaugurations, accepter cette socialisation rituelle, s'intégrer à des réseaux, en somme endosser un 'costume d'artiste'. Bien sûr, Tichý (qui refusa même d'aller le 26 mai 2006 au vernissage d'une petite exposition de quelques-unes de ses photographies organisée par sa voisine Jana Hebnarová à cent mètres de chez lui) n'est pas le seul à refuser ce jeu mondain, à paraître asocial et marginal, mais il le fait avec une radicalité que peu ont osée, et en tout cas pas dans les premières années de leur découverte.

La deuxième attente du monde de l'art vis-à-vis d'un artiste serait que celui-ci s'exprime sur son travail de manière plus ou moins élaborée. Arthur Danto²⁷¹ affirme qu'une œuvre d'art n'existe que tant qu'elle est interprétée et que c'est l'interprétation qui constitue l'œuvre d'art ; cette interprétation doit se baser sur les propos de l'artiste. C'est un phénomène que, dans plusieurs de ses ouvrages, la sociologue Nathalie Heinich s'est plu à dénoncer, écrivant par exemple : « pour être authentique, une démarche artistique doit inclure la capacité de l'artiste à faire lui-même le travail de mise en forme théorique, par une sorte de transfert implicite aux artistes, par les critiques eux-mêmes, du travail critique.[...] l'artiste qui ne se

²⁷⁰ Sans développer ici les significations du concept de 'monde de l'art', je fais référence aux définitions d'Arthur Danto, de George Dickie et de Howard Becker, telles que les résume par exemple Jérôme Glicenstein, *op.cit.*, p.154-164.

²⁷¹ Arthur C. Danto, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989 (traduction par C. Hary-Schaeffer ; Harvard University Press, 1981).

fait pas le théoricien de son propre travail n'a guère de chances d'être pris au sérieux. »²⁷² Or Tichý refuse énergiquement de participer à ce travail d'interprétation de son œuvre, il n'accorde pas d'interview (ayant apparemment refusé tout contact avec la presse depuis *Stern* en 1990²⁷³). Dans ses rares entretiens (ou quand il se laisse filmer par Buxbaum ou, dans une optique totalement différente, par la cinéaste germano-tchèque Nataša von Kopp), il s'exprime par aphorismes énigmatiques, sème la confusion, ou, comme ce fut le cas avec moi, préfère conter des anecdotes ou réciter des poèmes plutôt que parler de son travail. Refusant la majorité des contacts, il a néanmoins rencontré quelques commissaires (Tobia Bezzola, Markus Landert, Pavel Vančát, Karel Tutsch) et quelques artistes (des peintres tchèques comme Petr Cmelik ou les frères Vašíček, Arnulf Rainer, Brian Tjepkema²⁷⁴), chassant par contre de chez lui galeristes et curieux. Même si cela semble paradoxal, on peut dire qu'à sa manière, Tichý gère son image avec grand soin. Son précepte sur la célébrité dans le film de Buxbaum, « Si tu veux être célèbre, tu dois faire quelque chose de plus mal que n'importe qui dans le monde entier ! » ne s'applique donc pas uniquement à sa technique photographique, mais aussi à la posture qu'il adopte face au succès. Cette stratégie de rareté des contacts, cette parcimonie de son exposition personnelle sont délibérées et deviennent partie intégrante de son projet. Certes, Tichý n'est pas le seul à refuser de s'exprimer ; j'ai ainsi cité *supra* note 257 le cas de Stanley Broun qui non seulement refuse les interviews mais, plus radical encore, interdit tout discours autre que purement descriptif sur son travail. Pour Tichý, il est

²⁷² Nathalie Heinich, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Paris, Les impressions nouvelles, 2009, p.139.

²⁷³ Le journaliste Adam Soboczynski du journal *Die Zeit* tente de l'interviewer au printemps 2005, lui rendant visite avec Buxbaum, le galeriste Matthias Arndt de Berlin, l'historienne d'art Noemi Smoliková et la marchande d'art et commissaire Maya Lukas, mais Tichý se contente de dire qu'il ne veut pas exposer, que Buxbaum lui a pris ses photos et les éconduit : Adam Soboczynski, « Spätentwickler », *Zeit online*, 25/2006, consultable à l'URL <http://www.zeit.de/2005/26/spaentwickler?page=all> . On peut voir cette scène dans le film *Worldstar*, référencé *supra*.

²⁷⁴ Tjepkema décrit l'attitude de refus de Tichý comme la revanche d'un misanthrope qui a été longtemps méconnu, rejeté et qui, maintenant qu'il est reconnu, se venge en refusant de montrer son travail (entretien du 27 juin 2008). Voir également le site web de Brian Tjepkema : <http://www.cirkusworld.com/alchemy/alchemy.html> et <http://www.cirkusworld.com/tichy/tichy.html> et son livre *Pohádka* (Conte de fées), Prague, Votobia (Edice Světových Autorů), 1998 (traduction partielle en anglais par l'auteur, non publiée). Tichý dit lui-même dans le film *Worldstar* (référencé *supra*) « le monde n'a pas été sympathique avec moi » (traduction depuis l'allemand par moi-même).

clair que ce refus de paraître constitue une première dérobade, significative et déroutante, face à la situation créée par son *invention*.

Par ailleurs, pour reconnaître un artiste, le monde de l'art attend bien évidemment que ses œuvres soient visibles, donc exposées²⁷⁵, et disponibles à l'achat, pour les institutions et les collectionneurs. Il y a peu d'exemples d'artistes refusant définitivement de montrer leur travail et pratiquement aucun exemple, hors Art brut, d'artistes refusant constamment de commercialiser leurs œuvres (excepté peut-être le cas très particulier de Laurie Parsons, mentionnée *supra* pages 109-110). Or, là encore, Tichý refuse, résiste, même si Roman Buxbaum expose et vend à sa place et sans son accord explicite²⁷⁶. Ses rapports avec Buxbaum sont d'une grande ambiguïté²⁷⁷. Buxbaum le connaît depuis quarante ou cinquante ans et l'a revu assez régulièrement à partir des années 1980, et plus fréquemment au début des années 2000. Buxbaum l'a découvert, l'a présenté, a construit un premier discours 'Art brut' autour de son œuvre, puis a accompagné sa légitimation par Szeemann et ses successeurs, et a assuré la promotion de son travail depuis plus de vingt ans. Tichý l'a sans doute considéré avec intérêt et peut-être même affection pendant des années, tout en étant réticent et ambigu face à la volonté de Buxbaum de montrer son travail²⁷⁸ puis il s'est dressé contre lui, refusant

²⁷⁵ Nathalie Heinich, s'attachant à l'entre-deux, à la médiation, énumère de manière plaisante la liste des opérations nécessaires à l'exposition (à propos de Villeglé), mais sans penser à y inclure l'accord de l'artiste, n'envisageant même pas la possibilité de son refus, *op.cit.*, p.8.

²⁷⁶ Buxbaum se justifie ainsi dans une déclaration à la radio tchèque : « Tichý est un grand sceptique. Non seulement il refuse la société et la culture dans leur ensemble, mais il refuse également les expositions. J'ai longtemps hésité à savoir si j'avais le droit ou pas de mettre ses œuvres sous le feu des projecteurs alors que lui-même est si ambivalent et si négatif envers les expositions. J'ai décidé d'essayer malgré tout, je ne pouvais pas endosser le fait qu'il pourrait ne pas profiter un peu de son vivant d'être connu et reconnu comme il le mérite et ce, même s'il ne recherchait pas cette reconnaissance et cette gloire. » Anna Kubišta, « Miroslav Tichý : un Diogène morave voleur d'images », émission du 11 septembre 2005, consultable à l'URL <http://radio.cz/print/fr/70386>.

²⁷⁷ Dans le film *Worldstar* (référéncé *supra*), Buxbaum déclare de manière assez curieuse qu'il a décidé d'exposer Tichý contre son gré, car il voulait que ce dernier ait cette expérience. ('I want him to experience it'). En 2004, Markus Landert dit à Buxbaum : « Tu attends sa mort pour l'exposer ? », ce qui décide Buxbaum (mon entretien avec Buxbaum du 22 mai 2008).

²⁷⁸ Dialogue entre Buxbaum et Tichý dans le film *Tarzan Retired*, référéncé *supra* : « Ça te ferait plaisir si on organisait une exposition de toi à Prague ? – Plaisir est un mot que je rejette complètement ! Comment est-ce qu'un sceptique comme moi pourrait avoir du plaisir ! Je chasse tous les sentiments faciles tels que le plaisir. ».

de le voir, l'accusant d'organiser des expositions sans son accord²⁷⁹ et de lui avoir volé photographies et appareils²⁸⁰, faisant désormais respecter ses droits en matière de copyright²⁸¹ et disant vouloir maintenant attaquer Buxbaum et la Fondation Tichý Oceán en justice²⁸². Buxbaum réplique sur son site²⁸³ que ce ne sont là que calomnies, et une bataille juridique se prépare. La complexité des rapports entre les deux hommes ne saurait être démêlée ici, mais il est clair qu'elle participe aussi de la création du mythe. Adi Hoesle, qui seconde Buxbaum dans la Fondation Tichý Oceán, reconnaît d'ailleurs de manière détournée et à demi-mot « l'existence d'une volonté là-bas à Kyjov, qui voudrait se dénier elle-même et renier son travail, comme un paradoxe sans solution. »²⁸⁴

Donc, par rapport à ces quatre éléments essentiels de la construction d'un artiste aujourd'hui, dont seuls des artistes déjà très confirmés peuvent sans doute s'affranchir partiellement, Tichý refuse sur les quatre fronts : ne pas se montrer, ne pas s'exprimer, ne pas exposer, ne pas vendre sont autant d'éléments de sa posture, de ce qu'il faut considérer comme la construction de son contre-mythe. Il déploie bien sûr un 'rideau de fumée' pour sa propre tranquillité, autrefois vis-à-vis du système communiste, aujourd'hui face au monde

²⁷⁹ Voir le témoignage de Nataša von Kopp, titré « The beginning and the film », daté du 25 mars 2007 à l'URL http://www.worldstar.sleeping-tiger.com/2007_03_01_archive.html ainsi que son film *Worldstar*, référencé *supra*.

²⁸⁰ « Buxbaum m'a volé mes photos. Je ne lui en ai jamais donné. » déclare Tichý dans l'article paru dans *Tyden Magazine* référencé en note 87. Voir aussi le témoignage de l'historienne d'art Noemi Smoliková dans la notice Wikipedia en tchèque sur Tichý, consultable à http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tichý%C3%BD#Vlastnictv.C3.AD_fotografi.C3.AD (traduction Klara Drelon) et cet échange entre Tichý et Buxbaum dans le film *Worldstar* : « D'où a-t-il [le galeriste Matthias Arndt] mes photos ? – [Buxbaum] Celles que tu m'as données. – [Tichý] Je ne t'ai jamais rien donné. » (traduction depuis les sous-titres en anglais par moi-même). Tichý a réitéré les mêmes accusations lors de son entretien avec moi.

²⁸¹ Il est d'ailleurs étonnant que le catalogue de l'exposition des photographies de Miroslav Tichý au Museum für Moderne Kunst de Francfort (du 8 mars au 3 août 2008) à partir d'un achat de 80 tirages fait par le musée auprès de Jana Hebnarová, catalogue sous la direction d'Andreas Bee que devait éditer Hatje Cantz, n'ait toujours pas été publié, apparemment du fait des contestations sur le copyright de ces photographies.

²⁸² Entretiens avec Miroslav Tichý les 17 et 19 avril 2009 et avec l'avocat Zdeněk Buček le 18 avril 2009. Voir également <http://www.tichyfoto.cz/en/miroslavtichy-declaration.html>.

²⁸³ Voir <http://www.tichyoccean.com/problems.html>.

²⁸⁴ Hoesle, « Calibrating the Visual Angle », *op.cit.*, p.17. (traduction depuis l'anglais par moi-même).

occidental²⁸⁵, mais, plutôt qu'une fuite, c'est là de sa part une posture de résistance, ambiguë certes, mais assez caractéristique : dandy d'un nouveau genre, il affirme ainsi son détachement avec élégance et pureté. De la même manière qu'il photographiait à la dérobée mais sans se cacher dans les lieux publics de sa petite ville, il se retire aujourd'hui de l'espace public du monde de l'art mais ne passe pas inaperçu pour autant, toujours là, mais en retrait, et faisant parfois entendre sa voix.

Or la violence de ce refus est proprement insupportable²⁸⁶ : comment accepter que l'artiste ne joue pas le jeu ? Buxbaum ne le supporte pas, et l'expose et le vend sans son accord. La seule réponse qu'on pourrait d'abord penser apporter à une attitude aussi dérangeante serait que Tichý est fou. Face à un comportement aussi déviant, de la même manière que les autorités communistes le considéraient comme fou parce que semi-clochard marginal et sale, la société d'aujourd'hui serait tentée d'accoler un diagnostic psychiatrique à quelqu'un respectant aussi peu les règles en vigueur. On peut certes se demander quels sont les ressorts psychologiques qui sous-tendent la posture de Tichý ; s'agirait-il d'une forme d'anxiété face au monde et à la reconnaissance, ou d'une asthénie liée à son âge et à son psychisme ? Il serait sans doute fructueux de tenter une explication psychanalytique à partir des textes²⁸⁷ de Sigmund Freud sur la création artistique, le principe de plaisir et le principe de réalité, mais une telle analyse sortirait du champ de ce mémoire.

²⁸⁵ Quand on lui demande après 1989 pourquoi il ne change pas son image maintenant que les temps ont changé, il répond « Les temps ont changé, mais les gens n'ont pas changé » (citation consultable à <http://www.tichyfotograf.cz/en/miroslavtichy-life.html>).

²⁸⁶ C'est en particulier totalement incompatible avec le postulat sociologique de Nathalie Heinich qui affirme : « Mais on sait à présent [...] que c'est l'artiste qui confère à l'œuvre son statut, et non pas l'œuvre qui, par sa valeur intrinsèque, sacrerait artiste son auteur. » (*op.cit.*, p.41), selon lequel un tel refus serait inconcevable.

²⁸⁷ En particulier Sigmund Freud, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » (1911), dans Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes I (1890-1920)*, (traduction Jean Laplanche), Paris, P.U.F., 1991, p.135-143 ; et Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908), dans Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, (traduction Bertrand Féron), Paris, Folio Essais, 1985, p.29-46. Voir aussi Sigmund Freud, « Les psychonévroses de défense » (1894) et « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense » (1896) (traduction Jean Laplanche) dans Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F, 1973, p.1-14 & 61-81.

Mais, plus qu'une explication psychologique, l'important me semble plutôt être ici la réalité de cette construction de soi comme un mythe, la volonté de mythification qui semble animer Tichý. C'est en effet avec une grande cohérence et de manière très systématique qu'il construit le contre-mythe de son retrait. Ayant assisté à son propre 'miracle', à son *invention*, il a parfaitement conscience de sa reconnaissance comme artiste et de la valeur de son travail, mais il se sent dépossédé du processus même de son *invention*. Ne pouvant plus maîtriser le processus réel, il recrée un processus fictionnel, par lequel il dit s'opposer à la tenue d'expositions, mais ne prend aucune action à cette fin, il dit ne pas vouloir être reconnu, mais ne s'oppose pas à cette reconnaissance²⁸⁸, il dit avoir été volé et manipulé par Buxbaum, mais, au moins jusqu'en janvier 2009, n'avait pas agi pour mettre fin à cette spoliation. Tout cela aboutit en fait à la construction d'un mythe d'« artiste renonçant », qui n'est pas aisément réductible à la problématique exposée dans le chapitre précédent, même si elle participe du retrait de l'œuvre, puisqu'il a cessé de photographier, et du retrait de l'artiste, puisqu'il se dérobe. Mais cette dérobade n'est pas une démission, une disparition, comme c'était le cas avec la plupart des artistes cités plus haut, c'est au contraire une forme d'engagement, de présence sur le terrain de son *invention* comme opposant, comme facteur dérangeant. Contrairement à Lartigue qui se prêta de bonne grâce à sa mise en scène par Szarkowski (voir notes 3 à 5), contrairement à Atget qui décéda peu après sa découverte, Tichý est là, et bien là.

La vérité sur et de l'artiste peut apparaître ainsi au terme d'un long parcours, d'un labyrinthe compliqué, elle provient de la source même, de la connaissance directe de son travail, de son immédiateté. A l'arrivée, quand tout est en place, on se dit que c'est génial et mystérieux, que, comme Szeemann par la plume de Müller, c'est « une incroyable histoire, [...] nous n'avons pas de catégories d'explication, de compréhension, ni même de

²⁸⁸ Une affiche de son exposition de 2005 à Zurich décore l'entrée de sa maison, « C'est Jana [Hebárová] qui l'a mise là », dit-il dans le film *Worldstar* ; les catalogues de ses expositions à Zurich et à Beijing sont sur son chevet à portée de sa main et il les feuillette volontiers pour le visiteur, ce qui fut mon cas.

description. »²⁸⁹ C'est une histoire d'*invention* fortuite et de retrait mythifiant et délibéré, de construction et de démontage. Atget a été, *volens nolens*²⁹⁰, un des premiers exemples de ce type de montage, de cette construction d'une œuvre, puis de son démontage. En résonance avec le retrait de Tichý, il est significatif qu'Atget ait d'abord refusé à Man Ray la publication de certaines de ses photographies dans *La Révolution surréaliste*, puis l'ait accepté en stipulant « Mais n'utilisez pas mon nom ! »²⁹¹, protestant aussi auprès de Julien Levy « qu'il n'[était] pas un artiste, seulement *un amateur photographe* »²⁹². Dans le chapitre final de son essai²⁹³, titré éloquentement 'Atget contre Atget', Olivier Lugon montre la revisite du travail d'Atget par Molly Nesbit²⁹⁴, qui rappelle que ses photographies n'ont pas été conçues comme des œuvres autonomes, mais comme des documents, et surtout par Abigail Solomon-Godeau²⁹⁵ qui s'applique à libérer ses photographies de la « camisole de force de l'histoire de l'art » dans un texte intitulé « Chair à canon : faire d'Atget un auteur ». Lugon met l'accent sur cette volonté de retrouver une compréhension authentiquement historique de la production d'Atget qui annulerait les multiples projections dont il a été le lieu de façon posthume²⁹⁶ et conclut en écrivant : « S'il ne peut être question de faire croire plus longtemps que son projet était de créer une œuvre, il est tout aussi important d'examiner la façon dont son travail est,

²⁸⁹ Voir pages 46-47.

²⁹⁰ La dramaturge Michèle Fabien dans sa fiction *Atget et Bérénice* (Paris, Actes Sud Papiers, 1989) fait dire à Atget : « La vie que j'ai passée me donne tous les droits. Je ne suis pas votre modèle, votre livre ne sera qu'un roman. Témoignage vécu, mon cul ! [...] Le vieil homme n'a rien à donner. » (p.12) et, plus loin, « Mon expérience ne peut servir à personne » (p.25).

²⁹¹ Propos rapportés par Berenice Abbott lors d'un Symposium tenu à l'International Center of Photography, New York, le 15 novembre 1979, cités par Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander...*, op.cit., p.105. Man Ray passa outre, comme on sait.

²⁹² Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York, Putnam, 1977, p.91 (mots en italique en français dans le texte original, traduction depuis l'anglais par moi-même).

²⁹³ Olivier Lugon, « L'invention d'un photographe. L'histoire de la photographie selon Eugène Atget », in Sylvie Aubenas et al., *Atget, une rétrospective*, op.cit., p.105-117.

²⁹⁴ Molly Nesbit, *Atget's seven albums*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1992, p.26, 116 et 16, traduite et citée par Lugon, op.cit., p.116-117.

²⁹⁵ Abigail Solomon-Godeau, « Canon fodder. Authoring Eugène Atget » (1986) *Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions and practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p.47 et 29, traduite et citée par Lugon, op.cit., p.117.

²⁹⁶ On notera que l'importance donnée à l'aspect physique d'Atget et à sa biographie dans la présentation qu'en a faite Berenice Abbott, sans équivalent à l'époque, (Lugon, op.cit., p.106) dénote une construction assez similaire à celle du personnage de Tichý dans le cadre de l'Art brut.

malgré lui, devenu une œuvre [...] Atget n'a jamais été un artiste *et* il est un artiste. »²⁹⁷ Cette ambivalence qui a été imposée à et sur Atget, Tichý, lui, l'a assumée et l'a résolue par la construction et l'inscription dans l'histoire de son propre mythe. L'art du XX^e siècle a beaucoup reposé sur ce questionnement et Tichý, d'une certaine manière le dernier vieux maître du siècle, est venu l'accomplir.

En somme, dans le cas de Tichý, cette question de l'art a été posée deux fois au critique, à l'historien et à l'institution artistique : au début, au moment de son invention, peut-on dire que Tichý est un artiste quand on considère son travail, y a-t-il ici création d'une œuvre, même si la créateur n'a pas conscience d'être artiste ? (et la même question fut posée dans les cas d'Atget et de Lartigue) ; mais ensuite (et là son cas est unique), une fois l'œuvre révélée, légitimée, peut-on toujours dire que Tichý est un artiste alors qu'il refuse délibérément d'en endosser l'habit sur tous les plans ? A peine le premier dilemme résolu, la légitimation accomplie, s'en pose un nouveau : est-ce de l'art quand le créateur en récuse les normes de légitimation ? Ou n'est-ce qu'un canular, non point une fabrication de fausses photographies, comme évoqué *supra* page 95, mais la construction d'un faux artiste, l'usurpation du titre d'artiste ? Il n'est plus seulement question ici d'*invention*, mais d'un territoire nouveau, dérangeant au premier chef pour l'institution artistique, mais tout aussi perturbant pour l'historien qui manque d'outils pour appréhender cet 'artiste non identifié', ce refusant, ce renonçant. Comment trouver des réponses à ces questions sur la vérité du créateur, sur l'existence de l'artiste ? A ce stade, la question reste ouverte.

²⁹⁷ Lugon, *op.cit.*, p.117 (italiques de Lugon).

Conclusion

Tous les artistes ne sont pas soudainement découverts, et nombreux sont ceux qui bâtissent patiemment leur carrière au fil des ans, mûrissent lentement au gré d'expositions de plus en plus prestigieuses et obtiennent graduellement la reconnaissance des institutions et du marché. Mais dans le cas d'une découverte fulgurante, comme ce fut le cas pour Miroslav Tichý, la cristallisation des mécanismes de découverte devient plus visible, et est sans doute d'une essence différente. Cette découverte est en fait une *invention*, c'est-à-dire la construction d'une histoire, d'un discours à partir de l'artiste et de son œuvre, et selon des récits qui portent la marque des intérêts et des préoccupations des découvreurs, commissaires ou critiques. La manière dont cette histoire est construite, la pondération donnée aux différents récits possibles, ainsi que l'effet de ce discours sur la réception de l'œuvre et la résultante légitimation de l'artiste ont été le premier sujet de ce travail.

L'élaboration d'un schéma analytique reprenant les différents récits possibles a ainsi permis de démonter les discours qui avaient été tenus sur Tichý, en contrastant deux tentatives différentes de légitimation. La première, s'appuyant sur la singularité du personnage et de son *apparatus* photographique, ainsi que sur le contexte répressif dans lequel il a vécu, s'est efforcée de le faire entrer dans l'univers de l'art brut ; elle s'est soldée par un échec, essentiellement du fait de la non-congruence entre les schémas de l'art brut et la complexité de l'œuvre et de l'artiste. La seconde tentative de légitimation à partir de 2004, inscrivant Tichý dans la lignée de l'histoire de l'art, l'a positionné comme un artiste contemporain, en

mettant surtout l'accent sur son sujet et sur son processus de production, et en reconnaissant son apprentissage et son contexte artistique. Cette légitimation a réussi, portée par des médiateurs prestigieux et ouvrant à Tichý la porte de grandes institutions artistiques ; une des raisons de sa réussite a été la proximité de Tichý avec certaines tendances pertinentes de l'art contemporain, comme l'importance donnée au processus, la flânerie et le *topos* du corps féminin. Prolongeant les travaux déjà menés dans la même veine sur Lartigue et sur Atget, cette analyse a permis de mieux comprendre l'importance du rôle du commissaire dans la construction de l'image de l'artiste et dans la réception de son œuvre, et de mieux définir les outils de construction d'un discours utilisés à cette fin. Ce travail n'est qu'un modeste élément dans l'analyse globale du fonctionnement de l'institution artistique que sociologues et critiques mènent depuis plusieurs décennies ; un travail complémentaire serait nécessaire pour permettre à cette analyse de trouver sa place dans le corpus de la critique institutionnelle.

Mais rares sont les artistes qui, une fois ainsi *inventés*, se dérobent et refusent de participer aux rites et aux mécanismes du système artistique. Or, face au discours sur lui et son œuvre, Tichý s'est mis en position de refus : n'apparaissant pas, ne parlant pas de son travail, refusant (vainement) que ses photographies soient exposées ou vendues, il veut résister à l'institution artistique, comme il a toujours résisté au système social dans lequel il a vécu. La figure de l'artiste en retrait, du renonçant ne semble guère avoir été étudiée en histoire de l'art. Un premier recensement en a été fait ici, avec une tentative préliminaire de typologie : ce travail préliminaire ouvre une piste de recherche intéressante et sans doute riche d'enseignements à en tirer (en liant sans doute aussi cette figure à la problématique de l'œuvre ultime). Dans le cas particulier de Tichý, cette posture de refus correspond à la création, sans doute très consciente de sa part, d'un contre-mythe tout à fait cohérent : l'artiste, dépossédé du discours sur son travail par le schéma de légitimation qui s'est mis en place et qui l'a mythifié, bâtit délibérément un schéma contraire de refus, un contre-mythe de l'artiste

renonçant. Il repose ainsi sur son propre terrain la question de la légitimité de l'artiste, qu'on aurait pu croire résolue par l'intervention de l'institution : quand un créateur récuse la légitimation artistique de son travail, ce travail peut-il néanmoins accéder au statut d'œuvre d'art ? Cette tension entre légitimation externe et authenticité interne est difficilement acceptable par le monde de l'art, pour qui elle est particulièrement dérangeante. Elle pose en effet la problématique de la 'vérité' de l'artiste, problématique qui mériterait d'être approfondie ultérieurement en l'inscrivant dans un champ plus large, ouvert à l'esthétique et à la psychologie (voire à la psychanalyse), ce qui n'a pu être fait ici.

La recherche exposée dans ce mémoire n'est bien sûr qu'une étape. Portant sur un artiste encore inconnu il y a cinq ans, elle a offert une première vision de son travail. Son apport essentiel consiste dans la formulation précise d'un schéma analytique des mécanismes d'*invention* d'un artiste et dans un premier défrichage de ce qui constitue une posture de retrait. Il reste, à partir des leçons tirées du cas Tichý, à explorer les pistes ainsi ouvertes et à élargir ces analyses à d'autres artistes, à les approfondir et à les inscrire dans un champ plus vaste.

ANNEXES

Avertissement

Ce mémoire est partiellement basé sur trois textes que j'ai déjà publiés sur Miroslav Tichý :

- Une contribution au catalogue de l'exposition au Centre Pompidou :

Lenot (Marc), « Une journée dans la vie de Miroslav Tichý, photographe atomiste », in Bajac (Quentin) (ed.), *Miroslav Tichý*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p.148-156.

- Une contribution (en anglais) à un autre ouvrage sur Tichý :

Lenot (Marc), « The wanderer », in Buxbaum (Roman) (ed.), *Tichý*, Cologne, Walther König, 2008, p.183-195.

- Un article (en français, avec traduction en anglais) paru dans la revue *Études Photographiques* :

Lenot (Marc), « L'invention de Miroslav Tichý », *Études Photographiques*, n°23, mai 2009, p.216-238 ; traduction anglaise par James Gussen, « The invention of Miroslav Tichý », p.239-251.

Les illustrations reproduites dans ce mémoire (dont la liste figure en Annexe 7) le sont, sauf mention contraire, en vertu des deux autorisations suivantes :

- lettre en anglais datée du 18 avril 2009 de Jana Hebnarová, appointée comme représentante exclusive de Miroslav Tichý par des actes notariés en date du 6 août 2008 et du 22 janvier 2009, autorisant la reproduction des photographies dont le copyright appartient à Miroslav Tichý dans mes écrits académiques (tels que mémoire et thèse) ;
- lettre en français datée du 22 avril 2008 d'Adi Hoesle au nom de la Fondation Tichý Oceán autorisant la reproduction des photographies dont la Fondation détient les droits aux fins d'illustrer de manière raisonnable mes travaux universitaires (tels que rédaction d'un mémoire et d'une thèse).

Toutes les adresses URL indiquées dans ce document ont été vérifiées en mai 2009.

Annexe 1

Le Corpus

Photographies

Il est très difficile d'estimer le nombre total de photos que Tichý a prises et tirées. Il s'agit dans tous les cas de tirages uniques faits par Tichý lui-même. Du fait de son approche négligente à l'égard de son œuvre, la très grande majorité de ses photos a été détruite. Roman Buxbaum estime qu'il subsiste environ 5500 photographies ; cette estimation n'a pu être vérifiée.

1. La collection de la Fondation Tichý Oceán

La Fondation Tichý Oceán détient environ 4000 photographies de Tichý, parmi lesquelles environ 300 photographies forment le cœur de la collection. Les photographies appartenant au cœur de collection sont assez bien documentées. Elles sont conservées au siège de la Fondation à Zurich dans des conditions correctes mais non muséales. Une base de données les répertorie : image numérisée, données techniques, esthétiques, bibliographie et liste des expositions où elles ont été montrées. Le numéro d'inventaire est, pour toutes les œuvres de la Fondation, du type MT 5-6-247 : le premier chiffre indique l'année et le second le mois au cours duquel la photographie a été inventoriée, le dernier chiffre est un numéro d'ordre, en l'occurrence la 247^{ème} photo inventoriée en Juin 2005. La plupart des expositions ont été faites à partir des photographies de la Fondation.

J'ai eu accès à cette base de données au début de ma recherche, mais Roman Buxbaum a suspendu cet accès en septembre 2008, jugeant apparemment que mes axes de recherche ne correspondaient plus à ses priorités.

2. La collection de Jana Hebnarová et de Jiří Fridrich

Madame Hebnarová, qui est la légataire de Tichý et son frère Jiří Fridrich détiennent plusieurs centaines (voire quelques milliers) de photographies de Tichý, qui sont conservées chez eux à Kyjov dans des conditions médiocres et n'ont pas encore été inventoriées. Madame Hebnarová a cédé 2000 photographies à Roman Buxbaum en 2005 pour 5 millions de couronnes tchèques (environ 200 000 euros) et une centaine au MMK de Francfort ; elle a également offert des photographies à diverses personnes, dont moi-même. Miroslav Tichý a légué son fond à Jana Hebnarová, mais il détient encore lui-même un nombre inconnu de photographies. Certaines des photographies de cette collection ont été montrées dans diverses expositions (en particulier 2006C à Brno, 2006E à Kyjov, 2008C à Francfort et 2009D à Cracovie (voir la liste des expositions en Annexe 2)).

3. Les œuvres dans des collections publiques

Les institutions qui possèdent actuellement des photographies de Tichý sont à ma connaissance (liste peut-être non exhaustive) :

- Centre Pompidou, Paris (cinq œuvres)
- Musée Victoria & Albert, Londres
- Maison de la Photographie Deichtorhallen (collection Gundlach), Hambourg
- Musée d'Art Moderne MMK à Francfort (une centaine d'œuvres, y compris des dessins)
- Magasin 3, Stockholm
- Musée Cantonal, Thurgau, Suisse
- Galerie Klatovy / Klenová, République Tchèque
- Museum of Modern Art, San Francisco
- Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

4. Les œuvres dans des collections privées

D'après les informations très parcellaires disponibles, des photographies de Tichý se trouvent dans les collections privées suivantes :

- Collection Burger
- Collection de Fels
- Antoine de Galbert
- Adi Hoesle
- Thomas Koerfer
- Thomas Lange
- Marc Lenot
- Gina Marcou
- Gail Monaghan
- Andrew et Mary Pilara
- R. Singh
- Brian Tjepkema
- Thea Westreich & Ethan Wagner

Par ailleurs les artistes ayant participé au programme 'Artists for Tichý, Tichý for Artists', listés en Annexe 6, détiennent aussi des photographies de Tichý. Des photographies sont également détenues par des galeries ayant exposé Tichý. Enfin des photographies apparaissent parfois dans une vente publique, et sont éventuellement répertoriées sur le site Art Price

(<http://web.artprice.com/artistdetails.aspx?src=0&idarti=OTkzNzk2OTM3NjMxNzExMy0=&artist=Miroslav+TICHY>) ou sur celui d'Art Value (<http://www.artvalue.com/auction-results--121442---21-----2-Miroslav.htm>).

Pellicules

Tichý prétend qu'il utilisait trois rouleaux de pellicule par jour, soit plus de cent images. Il est impossible de vérifier ses dires, mais on sait qu'il ne tirait qu'un nombre infime de ces images. Quand elle est possible, l'étude de ses pellicules est intéressante car elle montre son cheminement, en ville, sa quête d'un sujet, ses tentatives, ses échecs et ses succès. Mais cette étude est extrêmement difficile. Ces pellicules sont en mauvais état, ont été stockées dans des conditions hasardeuses et leur conservation et numérisation représente un travail extrêmement important.

La Fondation a nettoyé, archivé et numérisé environ 200 pellicules. J'ai pu disposer des fichiers numérisés de ces pellicules. Mais la Fondation détient peut-être encore 2000 pellicules qui n'ont pas encore été inventoriées. Il est possible qu'il y en ait encore un grand nombre en possession de Miroslav Tichý lui-même.

Autres œuvres de Tichý

Les tableaux, dessins et monotypes faits par Tichý sont en partie au siège de la Fondation et en partie chez Tichý à Kyjov. Ils n'ont été inventoriés que de manière sommaire. Ceux encore en possession de Tichý doivent être inventoriés en septembre 2009 par Pavel Vančát.

Annexe 2

Liste des expositions

Cette liste des expositions où le travail de Miroslav Tichý a été présenté jusqu'en juin 2009 est aussi exhaustive que possible ; elle inclut les expositions de ses tableaux dans les années 1950. Outre des erreurs toujours possibles, il y manque les quelques expositions de ses photographies mentionnées par Roman Buxbaum avant 1990 (voir note 10), que je n'ai pu identifier. Cette liste ne comprend toutefois que les deux premières présentations monographiques du travail de Tichý dans des foires commerciales, à savoir la FIAC en 2004 (2004B) et ARCO en 2005 (2005A), qui ont été particulièrement importantes pour l'*invention* de Tichý ; par contre les nombreuses foires où des galeries ont ultérieurement présenté le travail de Tichý (en général avec d'autres artistes, comme, par exemple, en avril 2009 à Art Brussels, les galeries Kewenig de Cologne et Jiri Svetska de Prague) ont été omises. Les expositions monographiques et celles où le travail de Tichý est soit prédominant, soit confronté à celui d'un seul autre artiste ont un numéro d'ordre en gras (par exemple **2005B**). Les expositions que j'ai personnellement visitées ont un numéro d'ordre souligné (par exemple 2004B). Les catalogues éventuellement publiés à ces occasions sont mentionnés ici et repris dans la bibliographie en Annexe 4.1.

- 1956, *Brněnská Pětka* (Les Cinq de Brno), exposition de tableaux au pavillon de chirurgie de l'hôpital de Kyjov (Tchécoslovaquie) avec cinq autres peintres tchécoslovaques (Richard Fremund, Bohumír Matal, Ida Vaculková, Vladislav Vaculka, Vladimír Vašíček) (selon Buxbaum, Janus Kubíček était aussi présent).
- [1957 (décembre), exposition de tableaux des mêmes peintres à la Galerie Mladých U Rečických à Prague (Tchécoslovaquie). Tichý a retiré ses tableaux de l'exposition peu avant l'accrochage].
- 1958, *Umění mladých výtvarníků Československa* (Art de jeunes artistes de Tchécoslovaquie), exposition de tableaux à la Maison des Arts (Dům umění) de Brno (Tchécoslovaquie). Deux tableaux de Tichý ont été exposés contre son gré. Il existe un catalogue en tchèque, dû à Josef Čísařovský, édité en 1958 à Prague par Ústřední výbor ČSM, que je n'ai pas pu consulter.
- 1990 (septembre à novembre 1990), *Von einer Welt zu'r Andern ; Kunst von Außenseitern im Dialog* (D'un monde à l'autre : dialogue avec l'art brut), exposition d'art brut à la Blaue Kunsthalle DuMont de Cologne (Allemagne), commissaires Roman Buxbaum et Pablo Stähli ; 34 artistes présentés. 15 photos de Tichý ont été exposées, une est reproduite dans le catalogue. Le catalogue (en allemand) comprend entre autres le second texte de Buxbaum sur Tichý (après son article dans *Kunstforum* l'année précédente), et un texte plus général d'Harald Szeemann. A la suite de cette exposition, reportage dans *Stern*.
- 1997 (juin à septembre), *Desetkrát žena* (Des femmes, dix fois), galerie Na bidýlku (Sur la perche) à Brno (République Tchèque). Deux photographies de Tichý ont été exposées par son ami, le galeriste Karel Tutsch, avec des tableaux de neuf peintres

tchécoslovaques (Vladimír Boudník, Tomáš Císařovský, Rudolf Fila, Vladimír Kokolia, Jiří Petrbok, Michael Rittstein, Otakar Slavík, Jiří Sopko, Antonín Střížek).

2004

- 2004A (3 octobre au 5 décembre 2004), *La Alegria de mis sueños / The joy of my dreams* (La joie de mes rêves), Première Biennale d'Art Contemporain, Monastère de la Cartuja de Santa Maria de la Cuevas, Séville (Espagne). Le commissaire est Harald Szeemann ; 63 artistes ont été présentés. 27 photographies de Tichý (avec deux de ses appareils photographiques) ont été exposées ; deux d'entre elles sont reproduites dans le catalogue. Le catalogue (en espagnol et en anglais) comprend une introduction de Szeemann (où Tichý est mentionné) et un texte de Hans-Joachim Müller sur Tichý, qui a été prétendument attribué à Szeemann.
- **2004B** (21 au 25 octobre 2004), FIAC, Paris, exposition personnelle sur le stand de la Galerie Judin de Zurich, avec une dizaine de photographies et un ou deux appareils.

2005

- **2005A** (10 au 14 février 2005), ARCO, Madrid, exposition personnelle sur le stand de la Galerie Judin de Zurich. Marta Gili écrit alors un texte sur Tichý dans un livre/catalogue en espagnol publié par ARCO où 35 critiques présentent 35 artistes.
- **2005B** (16 avril au 25 mai 2005), Galerie Nolan / Eckman, New York.
- **2005C** (23 juin au 9 octobre 2005), *Arnulf Rainer et sa collection d'art brut*, exposition à la Maison Rouge à Paris, commissaire Franz-W. Kaiser ; les deux photos de Tichý appartenant à Arnulf Rainer ont été exposées, et une d'elles est reproduite dans le catalogue (en français avec traduction anglaise).
- **2005D** (25 juin au 8 août 2005), Galerie Arndt & Partner, Berlin, exposition personnelle de 48 photographies.
(http://www.arndt-partner.de/exhi/index_past.php?id=33&l=en)
- 2005E (5 juillet au 18 septembre 2005), Rencontres de la Photographie, Arles. Des photographies de Tichý ont été exposées et il obtint le prix Découverte. Trois de ses photographies sont reproduites dans le catalogue (en français), avec un texte (anonyme) de présentation et une brève biographie.
- **2005F** (15 juillet au 18 septembre 2005), Kunsthaus Zurich, 1^{ère} exposition muséale, catalogue (en allemand) avec des textes de Tobia Bezzola et Roman Buxbaum.
- **2005G** (15 octobre au 26 novembre 2005), Galerie Zeno X, Anvers (Belgique) ; exposition personnelle de 33 photos (<http://www.zeno-x.com/galleryprogramme.htm>).

2006

- **2006A** (11 mars au 5 juin 2006), Galerie De Hallen, Haarlem (Pays-Bas).
(<http://www.dehallen haarlem.nl/archief.html?y=2006&t=93>)

- **2006B** (9 mai au 29 juillet 2006), *TLC, Tichý Lartigue Combined* (Tichý Lartigue combinés), Galerie Michael Hoppen, Londres ; exposition conjointe de photos de Tichý et de Lartigue.
(http://www.michaelhoppengallery.com/exhibition.past,1,0,0,0,14,0,0,0,miroslav_tichy_jacques_henry_lartigue.html).
- **2006C** (17 mai au 6 août 2006), Maison des Arts, Brno (République Tchèque) ; exposition personnelle de 70 photographies de Tichý, plus des tableaux et dessins. Les commissaires sont Pavel Vančát et Jana Vránová.
(http://www.dumb.cz/D_dumb/dumb_vystavy_2006/Tichy_TZ.doc)
- 2006D (19 mai au 20 août 2006), *Artists for Tichý, Tichý for Artists* (Des artistes pour Tichý, Tichý pour des artistes), Galerie Morave, Brno (République Tchèque).
- **2006E** (26 mai au 18 juin 2006), Galerie Doma, Kyjov (République Tchèque).
(<http://www.galeriedoma.cz/tichymiroslavvernissage2006.html>)
- 2006F (15 juin au 20 août 2006), *Pictures we have seen before* (Déjà vu), Fondation Artibus, Ekenäs (Finlande) ; exposition collective de 9 photographes. Catalogue (avec cinq photographies de Tichý reproduites) en finlandais, en suédois et en anglais, texte d'Ulrike Ferm sur Tichý.
- 2006G (20 juillet au 10 septembre 2006), *Soleil noir*, Salzburger Kunstverein, Salzbourg (Autriche) ; exposition collective sur la dépression, la société et l'art, avec cinq photographies de Tichý exposées; commissaire Hemma Schmutz.
(<http://www.salzburger-kunstverein.at/av/default.asp?detail=261&typ=ar&archivid=18&lang=2>).
- **2006H** (4 août au 3 septembre 2006), Galerie Šternberk, Šternberk (République Tchèque).
- 2006I (13 septembre au 12 novembre 2006), *Artists for Tichý, Tichý for Artists* (Des artistes pour Tichý, Tichý pour des artistes), Musée de la Bohême de l'Est, Pardubice (République Tchèque) ; catalogue (idem 2006D).
- 2006J (18 octobre au 2 décembre 2006), *25 years* (25 années), Galerie Zeno X, Anvers (Belgique) ; exposition collective avec 3 photographies de Tichý.
- **2006K** (18 novembre au 14 janvier 2007), Galerie Presentation House, Vancouver (Canada) ; exposition personnelle de 120 photographies de Tichý (<http://www.presentationhousegall.com/tichy.html>). Brochure avec un texte de la commissaire Helga Pakasaar et une photographie de Tichý. Photos de l'installation :
 - o <http://www.flickr.com/photos/43517501@N00/302394206/>
 - o <http://www.flickr.com/photos/narimania/359122127/>
 - o <http://www.flickr.com/photos/43517501@N00/302835834/>
 - o <http://www.flickr.com/photos/43517501@N00/302835768/>
- 2006L (9 décembre 2006 au 4 mars 2007), *Artists for Tichý, Tichý for Artists* (Des artistes pour Tichý, Tichý pour des artistes), Musée d'Art Moderne Fondation Wörlen, Passau (Allemagne) (<http://www.mmk-passau.de/index2.htm>); catalogue avec des

textes de Hans-Peter Wipplinger, Roman Buxbaum, Adi Hoesle, Bazon Brock, Fatima Naqvi et Michael Stavaric.

- 2006M (11 décembre 2006 au 10 janvier 2007), 5^{ème} Biennale Internationale de peinture à l'encre de Shenzhen (Chine).

2007

- 2007A (20 janvier au 14 avril 2007), *Kacíř & spol : Zlaté město* (Hérétique et compagnie, la Ville dorée), Galerie Jiri Svetska, Prague (République Tchèque). 35 artistes dont Tichý; commissaires Astrid Sourková et Markus Selg. (<http://www.jirisvestka.com/exhibition.php?id=65>)
- **2007B** (19 avril au 26 mai 2007), Galerie Susanne Zander, Cologne (<http://www.galerie-susanne-zander.com/>).
- 2007C (16 août au 29 septembre 2007), *City of Women* (La ville des femmes), Galerie Fotohof, Salzbourg, Autriche; commissaire Véronique Bourgoïn. Exposition collective de 14 artistes avec 10 photographies de Tichý.
- 2007D (2 septembre au 28 octobre 2007), *Fotografie 70. let v ČSR* (Photographie tchèque des années 1970), Galerie Klatovy / Klenová, Janovice nad Úhlavou (République Tchèque) (<http://www.gkk.cz/en/exhibitions/?v=224>)
- 2007E (15 septembre au 13 octobre 2007), *Like Leaves* (Comme des feuilles), Galerie Tanya Bonakdar, New York, commissaire Caoimhín Mac Giolla Léith (<http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibit.php>); exposition collective de 10 artistes, avec un dessin et cinq photos de Tichý.
- 2007F (28 septembre au 9 décembre 2007), *Der entblößte Körper* (Le corps mis à nu), C/O Berlin, Forum International pour les Dialogues Visuels; exposition collective de 37 photographes (collection Thomas Koerfer).
- **2007G** (6 octobre au 2 novembre 2007), Galerie Taka Ishii, Tokyo; exposition personnelle de 29 photographies; catalogue (en anglais et en japonais) avec des textes de Roman Buxbaum et Shunji Itô (ce dernier en japonais seulement). (http://www.takaishiigallery.com/exhibition/2007/10_Miroslav_Tichy/)
- **2007H** (31 octobre au 2 décembre 2007), *Miroslav Tichý, dreamy images of female beauty by a Moravian photographer* (Miroslav Tichý, images rêveuses de la beauté féminine par un photographe morave), Palais Pálffy (Maison de la Photographie), Bratislava (Slovaquie). Exposition dans le cadre du Mois de la photographie; une photographie de Tichý reproduite dans la brochure collective de la manifestation.
- **2007I** (9 novembre 2007 au 1^{er} janvier 2008), *Miroslav Tichý, One Man History*, Galerie Beijing Art Now (BANG), Beijing. Exposition personnelle de 58 photographies et 49 dessins; catalogue (en anglais et en chinois) avec des textes de Roman Buxbaum et Huang Liaoyuan (<http://www.artnow.cn/artist.asp?classid=4&boardid=40&articleid=995&action=work&action1=Swork>). Voir la vidéo

<http://lady.nv.qianlong.com/Play.aspx?ID=10b1739a-cbcb-403d-a9bd-567d0c61cebf>.

- **2007J** (11 novembre 2007 au 28 février 2008), Galerie Beijing Art Now (BANG), Shanghai (<http://gallery.zhuokearts.com/gallery/ShowExh.asp?keyno=260&id=3296>); exposition personnelle, catalogue (idem).
Photos : <http://www.flickr.com/photos/12326539@N05/2303843112/>

2008

- **2008A** (26 janvier au 23 mars 2008), Magasin 3, Stockholm ; exposition conjointe de Miroslav Tichý (60 photographies) et de Julia Margaret Cameron, catalogue (en suédois et en anglais) avec des textes de David Neuman et Tessa Praun. (http://www.magasin3.com/exhibitions/tichy_cameron.html).
- **2008B** (16 février au 15 mars 2008), Galerie Tanya Bonakdar, New York (http://www.tanyabonakdargallery.com/press_release.php?exhibit_id=194)
- **2008C** (8 mars au 3 août 2008), Musée d'Art Moderne MMK, Francfort. Exposition personnelle de 80 photographies ; commissaires Andreas Bee et Udo Kittelmann, catalogue annoncé mais non publié. (http://www.mmk-frankfurt.de/mmk_e/03_ausstellungen00_ix.html). Voir la vidéo <http://www.youtube.com/watch?v=6HZ9T0-VcXg>.
- **2008D** (23 mars au 1^{er} juin 2008), Kunsthau Bregenz (KUB Billboards), Bregenz (Autriche). (<http://www.kunsthau-bregenz.at/ehtml/ewelcome00.htm>)
- **2008E** (3 juin au 14 septembre 2008), Miroslav Tichý. *Erotisme sous un régime totalitaire. Fuite de l'idéologie à travers le plaisir jusqu'à sa dévastation*, exposition de deux murs de photographies de Tichý dans le cadre de la Triennale Internationale d'Art Contemporain (ITCA), Galerie Nationale de la République Tchèque, Prague (République Tchèque) ; commissaire Tomáš Vlček.
- **2008F** (12 juin au 12 juillet 2008), Galerie Michael Hoppen, Londres. (http://www.michaelhoppengallery.com/artist,show,1,124,0,0,0,0,0,miroslav_tichy.html)
- **2008G** (18 juin au 7 septembre 2008), *Revolutions, forms that turn* (Révolutions, des formes tournantes), Biennale de Sydney (Australie), commissaire Carolyn Christov-Bakargiev (<http://www.bos2008.com/app/biennale/artist/85>) .
- **2008H** (25 juin au 21 septembre 2008), Centre Georges Pompidou, Paris. Exposition monographique avec une centaine de photographies, catalogue avec des textes de Roman Buxbaum, Clément Chéroux, Marc Lenot et Quentin Bajac. (<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/88EBA9B57D22E18AC125740300363253?OpenDocument&sessionM=2.2.2&L=1>). Voir les photographies de l'exposition par André Gunthert : <http://www.flickr.com/photos/gunthert/sets/72157605792798852/detail/> et la vidéo <http://www.youtube.com/watch?v=CAkrXmoTGM8>.

- **2008I** (27 septembre au 8 novembre 2008), Galerie Susanne Zander, Cologne (Allemagne). (<http://www.galerie-susanne-zander.com/>)
- 2008J (20 novembre 2008 au 1^{er} février 2009), *The Linked Ring* (Le cercle de liens), Joseloff Gallery, Hartford Art School, Hartford (Connecticut, États-Unis). (<http://www.joseloffgallery.org/onview.htm>)
- **2008K** (21 novembre 2008 au 22 janvier 2009), Douglas Hyde Gallery, Dublin (Irlande). Sélection des photographies par Annalies Strba et Adi Hoesle. Catalogue (en anglais) avec des textes de John Hutchinson et d'Adi Hoesle. (<http://www.douglashydegallery.com/current/gallery1/>)

2009

- **2009A** (11 février au 15 avril 2009), *Miroslav Tichý – Mirography*, Ivorypress Art+Book, Madrid. Exposition de 150 œuvres de Tichý. (http://www.ivorypress.com/space/exposicion1_en.htm). Voir les vidéos <http://www.youtube.com/watch?v=oGnHYrPjIMI&hl=fr> et <http://vernissage.tv/blog/?s=tichy>.
- **2009B** (20 février au 11 avril 2009), *Miroslav Tichý, Prayers, Dreams and Goddesses* (Prières, rêves et déesses), Galeria Jule Kewenig, Palma de Mallorca (Espagne).
- **2009C** (23 avril au 20 juin 2009), Galerie Kewenig, Cologne (Allemagne). Exposition quasi identique à la précédente (<http://www.kewenig.com/>)
- **2009D** (9 au 31 mai 2009), *Style options – Miroslav Tichý* (options de style), Dominik Art Projekts, Cracovie (Pologne). Exposition de photographies et de dessins et tableaux de Tichý, ainsi que de tableaux de trois des 'Cinq de Brno', Richard Fremund, Vladislav Vaculka et Vladimír Vašíček (voir l'exposition de 1956). Commissaire Pavel Vančát ; brochure en anglais et en polonais, avec une photographie, un dessin sur papier et un dessin mural de Tichý. (http://www.photomonth.com//////////special_guest_czech_republic/miroslav_tichy/)

Soit au total :

	Expositions		
	<u>Personnelles</u>	<u>Collectives</u>	Total
Avant 2004	0	4	4
2004	1	1	2
2005	5	2	7
2006	6	7	13
2007	5	5	10
2008	8	3	11
1 ^{er} semestre 2009	4	0	4
Total	29	18	47

Annexe 3

Documents

1. Traduction du texte présentant Mirek Tichý pour l'exposition de 1990 à Cologne

Référence : Buxbaum (Roman), « Mirek Tichý », in Buxbaum (Roman) & Stähli (Pablo), *Von einer Welt zu'r Andern* (D'un monde à l'autre), Cologne, DuMont, 1990, p.296.

Traduction depuis l'allemand par Cyrielle Prévotiaux et moi-même.

Reproduction de la double page du catalogue en page 13.

À certains égards, le Tchèque Mirek Tichý se révèle être un outsider parmi les « outsiders ». Dans les années 50, après sa formation, il peignait des portraits de femmes aux couleurs intenses dans l'esprit des courants cubiste et expressionniste. Le sujet est resté : alors que Tichý rompait avec son mode de vie, avec la peinture et avec la société, il se mit à réaliser des instantanés de femmes en bikini à la piscine qu'il photographiait à travers le grillage. Il a photographié des femmes en train de faire leurs courses, sur le balcon de la maison d'en face, se déshabillant derrière leur fenêtre, des écolières sur le chemin du retour, des femmes à demi nues vues sur l'écran de son poste de télévision. En une fraction de seconde Tichý sort un appareil photo, accroché par un cordon, de sous sa chemise, appareil qu'il a construit de ses mains, il photographie une passante, et l'appareil a déjà disparu. La « victime » n'a rien remarqué. Cette méthode de travail était aussi due aux risques de poursuites par la police et les services psychiatriques auxquels s'exposait, jusqu'à la chute du régime communiste, ce "photographe de l'âge de pierre" dans sa petite ville morave. Avec une incroyable fantaisie et une incroyable habileté, Tichý a bricolé la majeure partie de son équipement photographique lui-même. A partir de boîtes de conserve et de verres de lunettes, il a fait des téléobjectifs performants, et a transformé des boîtes de bois colmatées avec du goudron en boîtiers d'appareil photographique. Tichý se joue du caractère obsessionnel de la photographie professionnelle, avec un négligent « C'est bien suffisant ! ». Sur la table de sa cuisine repose une montagne de négatifs et de photographies, du caoutchouc, de la colle, du papier au milieu des aliments. L'agrandisseur est fait de planches et de boîtes de fer-blanc. Deux lattes de bois coulissant l'une contre l'autre - à travers une boîte de fer-blanc à laquelle elles sont fixées - permettent de faire varier la distance du foyer. Tichý déchire souvent à la main le papier photographique pour avoir la dimension souhaitée. Ce mépris conscient des règles photographiques visible dans l'œuvre de Tichý ne peut toutefois pas être considéré comme une insuffisance et une grossièreté, il provoque au contraire une intensification de la sensualité. Ses formes de femmes apparaissent dans une lumière douce, impressionniste qui n'est pourtant pas délibérée. Sa violence dans le contact avec les matériaux photographiques correspond au moment de l'interdit, du "pillage". Ainsi apparaissent des images de femmes d'une incroyable poésie qui jamais ne glissent vers le kitsch et le caractère aguicheur d'un magazine masculin.

2. Traduction du texte présentant Miroslav Tichý pour l'exposition de 2004 à Séville

Référence : Müller (Hans-Joachim), « Miroslav Tichý », in Szeemann (Harald) (ed.), *La alegría de mis sueños / the joy of my dreams* (La joie de mes rêves), Séville, Fundación BIACS, 2004, p.260.

Traduction depuis l'anglais par moi-même.

Reproduction de la double page du catalogue en page 45.

Une de ces histoires incroyables. Une histoire de photos floues, sous-exposées et d'appareils bricolés maison. Une histoire de corps féminins, de photos prises par un voyeur avéré, qui jette subrepticement un regard à travers le grillage du bain des hommes pour une vision furtive du corps des femmes, s'accommodant de l'omniprésent motif du grillage que la décence imprime ainsi sur les corps obscurs de ses victimes. Peut-être une des contributions les plus étranges et les plus émouvantes à la pinacothèque des baigneuses, cette sublimation du désir sexuel dans l'histoire de l'art occidental. Cette histoire incroyable a aussi sa faille, la rupture qui survient sans raison. Miroslav Tichý n'est pas un naïf. Il a étudié à l'Académie des Beaux-arts de Prague et il fut un peintre d'avant-garde dans les années 1950, non sans risque dans la Tchécoslovaquie communiste. Il a passé huit ans en prison, mais son entourage le soutenait et l'admirait. Jusqu'à ce que ça arrive : la faille, la rupture, la marginalisation, le fait de ne plus être de nulle part. Pendant quelque temps, Tichý continua de peindre ; puis il construisit son premier appareil photographique, améliorant le prototype autant que les déchets récoltés le lui permettaient. Depuis, il ne cesse de chasser, de photographier ce qu'il peignait autrefois : les femmes. Comment devons-nous nommer cela ici, dans le contexte de l'art ? L'éruption d'une impulsion ? Une obsession ? L'art d'un marginal ? Comment devons-nous qualifier de telles images, dont l'auteur reste un inconnu, caché dans son subconscient ? Cette incroyable histoire résonne profondément, et aussi magnifiquement, dans un espace pour lequel nous n'avons pas de catégorie d'explication, de compréhension, ni même de description.

Annexe 4

Bibliographie spécifique sur Miroslav Tichý

Annexe 4.1

Ouvrages sur Miroslav Tichý

- BAJAC : Bajac (Quentin) (ed.), *Miroslav Tichý*, Paris, Centre Pompidou, 2008. En français, catalogue de l'exposition 2008H. Contributions de Quentin Bajac, Roman Buxbaum (traduction en français par Jean-François Cornu), Clément Chéroux et Marc Lenot ; avant-propos d'Alain Séban et préface d'Alfred Pacquement. 176 pages ; 92 photographies de Tichý. ISBN 978-2-84426-364-3.
- [Bee (Andreas) & Kittelmann (Udo) (eds.), *Miroslav Tichý*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008, 144 pages, avec une interview de Jana Hebnarová par Claudia Dichter (en allemand et en anglais, catalogue de l'exposition 2008C, annoncé mais pas paru à ce jour).]
- BEZZOLA & BUXBAUM : Bezzola (Tobia) & Buxbaum (Roman), *Miroslav Tichý*, Cologne, DuMont, 2005. En allemand, catalogue de l'exposition 2005F. Préface de Christoph Becker. 172 pages ; 107 photographies de Tichý. ISBN 3-821-7593-8.
- BUXBAUM & VANČÁT : Buxbaum (Roman) & Vančát (Pavel), *Miroslav Tichý*, Prague / Zurich, Torst / Fondation Tichý Oceán, 2006. N°23 de la collection FotoTorst. En tchèque et anglais (traduction vers l'anglais par Derek Paton). 142 pages ; 83 photographies, un dessin et un tableau de Tichý. ISBN 80-7215-277-7.
- BUXBAUM 2006 : Buxbaum (Roman), *Miroslav Tichý*, Zurich, Fondation Tichý Oceán, 2006. En anglais (traductions Derek Paton et Rafaël Newman). Préface signée Harald Szeemann, postface de Igor Bauersima. 128 pages ; 81 photographies, quatre gouaches et trois dessins de Tichý. ISBN 3-033-00813-5.
- BUXBAUM 2007 : Buxbaum (Roman) (ed.), *Tichý*, Tokyo / Zurich, Taka Ishii Gallery / Fondation Tichý Oceán, 2007. En anglais et japonais, catalogue de l'exposition 2007G (le texte de Shunji Itô n'a pas été traduit, traduction de l'allemand en anglais par Rachel Marks, traduction de l'anglais en japonais par Lynette Hins, Shizu Yuasa et Kaori Otake). Contributions de Roman Buxbaum et Shunji Itô, préface signée Harald Szeemann. 188 pages ; 78 photographies, trois dessins et un tableau de Tichý. ISBN 978-3-9523332-0-4.
- BUXBAUM 2008 : Buxbaum (Roman) (ed.), *Miroslav Tichý*, Cologne, Walther König, 2008. En anglais. Contributions de Clint Burnham, Roman Buxbaum, Carolyn Christov-Bakargiev et Marc Lenot ; préface signée Harald Szeemann. 204 pages ; 78

photographies, trois dessins et un tableau de Tichý, identiques à BUXBAUM 2007. ISBN 978-3-86560-459-0.

- CENTRE POMPIDOU : Centre Pompidou. Direction de la Communication. *Revue de presse de l'exposition Miroslav Tichý*, Paris, Centre Pompidou, non daté [2008]. Multigraphié (articles en langues étrangères non traduits) ; y compris le communiqué de presse (en français et en anglais). 97 pages.
- HOESLE & BUXBAUM : Hoesle (Adi) & Buxbaum (Roman) (ed.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists* (Des artistes pour Tichý, Tichý pour des artistes), Prague, Kant, 2006. En tchèque et en anglais (traduction par Irma Charvátová, Tony Long, Andrew Oakland et Jiří Strážnický), catalogue des expositions 2006D et 2006I. Contributions de Bazon Brock, Roman Buxbaum, Adi Hoesle, Jiří Pátek et Marek Pokorný. Non paginé (112 pages) ; 13 photographies de Tichý. ISBN 80-86970-06-X et 80-7027-154-X.
- HOESLE 2006 : Hoesle (Adi) (ed.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists* (Des artistes pour Tichý, Tichý pour des artistes), Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2006. En allemand et en anglais (traduction de Jennifer Taylor-Gada), catalogue de l'exposition 2006L. Contributions de Bazon Brock, Roman Buxbaum, Adi Hoesle, Fatima Naqvi et Michael Stavaric ; prologue de Hans-Peter Wipplinger. 112 pages ; 31 photographies de Tichý. ISBN 978-3-939738-16-9.
- HOESLE 2008 : Hoesle (Adi), *Miroslav Tichý*, Dublin, Douglas Hyde Gallery, 2008. En anglais (traduction Hans-Christian Oeser), catalogue de l'exposition 2008K. préface de John Hutchinson. Non paginé (30 pages) ; 38 photographies de Tichý. ISBN 978-1-905397-16-7.
- HUANG LIAOYUAN : Huang Liaoyuan (ed.), *Miroslav Tichý, One man history* (L'histoire d'un homme), Beijing / Zurich, Beijing Art Now Gallery / Fondation Tichý Oceán, 2007. En chinois et en anglais (traductions par Zhang Xia et Fiona He), catalogue des expositions 2007I et 2007J. Contributions de Roman Buxbaum et Huang Liaoyuan ; préface signée Harald Szeemann. 168 pages ; 58 photographies et 54 dessins. Pas de numéro ISBN.
- PRAUN : Praun (Tessa), *Long Moments* [De longs moments], Stockholm, Magasin 3 Stockholm Konsthall, 2008. En suédois et en anglais (traduction Nordén & Berggren, et Bettina Schultz), catalogue de l'exposition 2008A. Prologue de David Neuman. 64 pages ; 28 photographies de Tichý. ISBN 978-91-976646-1-5.

Annexe 4.2

Bibliographie détaillée sur Miroslav Tichý

Les textes indiqués dans cette bibliographie sont uniquement ceux qui apportent un regard critique sur le travail de Miroslav Tichý. Les simples articles de recension de ses expositions sans dimension critique n'ont pas été inclus ; de même, seuls ont été retenus les articles de blogs les plus pertinents. Par ailleurs, certains articles en tchèque n'ont pu être traduits pour ce mémoire (ils sont référencés en particulier dans la bibliographie de Rusňáková, *infra*) et ne sont donc pas inclus. Certains articles sont mis en ligne par la Fondation Tichý Oceán : <http://www.tichyocEAN.ch/Documentations/Texts>. Les références en majuscules concernent les livres listés *supra* dans l'Annexe 4.1. Quand la langue n'est pas spécifiée, les textes sont en français.

- [Anonyme], « Miroslav Tichý, proposé par Marta Gili pour le Prix Découverte », in *Rencontres de la Photographie Arles 2005*, 36^{ème} édition, Arles, Actes Sud, 2005, p.32.
- [Anonyme], « Miroslav Tichý », in *Rencontres de la Photographie Arles 2005*, 36^{ème} édition, Arles, Actes Sud, 2005, p.314-315.
- [Anonyme], « Miroslav Tichý », *European Photography Art Magazine*, n°82, Automne / hiver 2007, p.92 (en anglais).
- [Anonyme], « Miroslav Tichý », site Wikipedia en tchèque, http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tich%C3%BD.
- Anderson (Michael J.), *Miroslav Tichý*, blog Tativille, 31 juillet 2005 <http://tativille.blogspot.com/2005/07/miroslav-tich.html> (en anglais).
- Appeau Vert (pseud.), *Pourquoi faire tant de Tichý ?*, blog Appeau Vert, 30 et 31 juillet 2008 <http://ap.over-blog.org/over-blog.org/article-21570594.html> et <http://ap.over-blog.org/over-blog.org/article-21581750-6.html#anchorComment>.
- Bailey (David), «The Man who spied on women » (L'Homme qui espionnait les femmes) [entretien avec Kathy Brewis], *The Sunday Times Magazine*, 16 avril 2006, p.36-42 (en anglais).
- Bajac (Quentin), « Découvertes de Miroslav Tichý, 1989-2008 », in BAJAC, 2008, p.158-170.
- Bauersima (Igor), « Dear Tom » (Cher Tom ; lettre à Tom Jarmush du 12 août 2005), in BUXBAUM 2006, p.118-121 (en anglais).
- Becker (Christoph), « Vorwort » (Préface), in BEZZOLA & BUXBAUM, 2005, p.7 (en allemand).

- Bengtsson (Kristian), Giunta (Amy) et Lilja (Martin), *Loyal and his band* (Loyal et sa bande), Stockholm / New York, Loyal & Galleri Loyal, 2005 (huit photographies de Tichý).
- Beuvelet (Olivier), *Tichý, taches, toucher...*, blog Punctum, 22 septembre 2008 <http://punctum.blog.lemonde.fr/2008/09/22/tichy-taches-toucher/>.
- Bezzola (Tobia), « Der Meister der weiblichen Halbfigur » (Le maître du portrait féminin), in BEZZOLA & BUXBAUM, 2005, p.36-45 (en allemand, traduction particulière Cyrielle Prévotiaux).
- [Bretton (Barnaby), *Tichý*, site <http://www.neverhappened.org> , 27 juin 2006 ; ce site n'est plus accessible, copie papier disponible, en anglais.]
- Brock (Bazon), « A potlatch of art » (Un 'Potlatch' d'art), in HOESLE & BUXBAUM, 2006, non paginé (deux pages en anglais et deux pages en tchèque) ; repris à l'identique in HOESLE 2006, p.27-29 (en anglais et en tchèque).
- Brudna (Denis), « Miroslav Tichý : Gefährlich wie Absinth » (Miroslav Tichý : dangereux comme l'absinthe), *Photonews : Zeitung für Photographie*, Hambourg, Octobre 2005 (en allemand).
- Burnham (Clint), « Miroslav Tichý's photographs » (Photographies de Miroslav Tichý), *Camera Austria*, n°98, 2007, p.90-91 (en anglais).
- Burnham (Clint), « Miroslav Tichý : Beat pictorialism » (Miroslav Tichý : le pictorialisme beatnik), in BUXBAUM 2008, p.161-181 (en anglais).
- Buxbaum (Roman), « Ein Außenseiter unter den Außenseitern » (Un outsider parmi les outsiders), *Kunstforum*, n°101, juin 1989, p.229-231 (en allemand, traduction particulière par Cyrielle Prévotiaux).
- Buxbaum (Roman), « Kunst von Außenseitern – ein Paradigma im Wandel » (L'art brut – changement de paradigme), in Buxbaum (Roman) & Stähli (Pablo), *Von einer Welt zu'r Andern* (D'un monde à l'autre), Cologne, DuMont, 1990, p.41-57 (en allemand ; traduction particulière par Cyrielle Prévotiaux) (avec une photographie de Tichý).
- Buxbaum (Roman), « Mirek Tichý » in Buxbaum (Roman) & Stähli (Pablo), *Von einer Welt zu'r Andern* (D'un monde à l'autre), Cologne, DuMont, 1990, p.296 (en allemand ; traduction particulière par Cyrielle Prévotiaux).
- Buxbaum (Roman), *Un marginal chez les marginaux. Sur Miroslav Tichý*, n.d. [2005], [texte de trois pages publié à l'occasion de l'exposition 2005D chez Arndt & Partner (ce texte existe également en anglais : *An outsider among the outsiders. On Miroslav Tichý* ; deux pages)].
- Buxbaum (Roman), « The shock of the old » (Le choc de l'ancien), *Modern Painters*, juillet/août 2005, p.80-83 (en anglais).

- Buxbaum (Roman), « Tichý, Buxbaum and the Tichý Oceán Foundation. A brief history of the Buxbaum collection » (Tichý, Buxbaum et la Fondation Tichý Oceán. Une brève histoire de la collection Buxbaum), in HOESLE & BUXBAUM, 2006, non paginé (une page en anglais et une page en tchèque) ; repris à l'identique in HOESLE 2006, p.10-11 (en anglais et en tchèque).
- Buxbaum (Roman), « Miroslav Tichý, Tarzan in Pension », in BEZZOLA & BUXBAUM, 2005, p.90-116 (en allemand ; traduction particulière par Cyrielle Prévotiaux).
Ce texte biographique de Roman Buxbaum a été repris six fois comme indiqué infra. Toutefois, chaque version est légèrement différente, les informations sur la vie de Tichý étant mises à jour dans chaque édition.
- Buxbaum (Roman), « Tarzan Retired », in BUXBAUM & VANČÁT, 2006, p.14-30 (en anglais; texte en tchèque p.38-51)
- Buxbaum (Roman), « Tarzan Retired », in BUXBAUM 2006, p.7-31 (en anglais).
- Buxbaum (Roman), « Miroslav Tichý: Tarzan Retired », in BUXBAUM 2007, p.27-52 (en anglais ; traduction en japonais p.155-178).
- Buxbaum (Roman), « Miroslav Tichý: Tarzan Retired », in HUANG LIAOYUAN, 2007, p.24-39 (en anglais; traduction en chinois p.8-19).
- Buxbaum (Roman), « Un Tarzan à la Retraite – Souvenirs de Miroslav Tichý », in BAJAC, 2008, p.126-136.
- Buxbaum (Roman), « Miroslav Tichý: Tarzan Retired », in BUXBAUM 2008, p.27-52 (en anglais).
- Cardinal (Roger), « Arnulf Rainer et l'*Outsider Art* », in Kaiser (Franz-W.) (ed.), Arnulf Rainer et sa collection d'art brut, Paris, Fage Éditions & La Maison Rouge, 2005, p.33-44 (traduction en anglais p.245-253) (avec une photographie de Tichý).
- Centre Pompidou, *Miroslav Tichý*, brochure de présentation de l'exposition 2008H, quatre pages (existe aussi en anglais) (avec cinq photographies de Tichý, plus la couverture du catalogue BAJAC, 2008).
- Chapis (Frédérique), « Miroslav Tichý, c'est flou ! », *Télérama*, 6 août 2008, p.4-5.
- Chéroux (Clément), « 'Le modèle chéri... on n'en a jamais que des photographies manquées' : l'esthétique amateur de Miroslav Tichý », in BAJAC, 2008, p.138-147.
- Christov-Bakargiev (Carolyn), « The artist with the bad camera » (L'artiste avec le mauvais appareil photo), in BUXBAUM 2008, p.149-158 (en anglais).
- Clarke (Peter) (pseud.) [Tjepkema (Brian)], *Forward to the Book*, site Cirkus World, mars 2006, <http://www.cirkusworld.com/alchemy/forward.html>.
- Desbenoit (Luc), « C'est une histoire de flou », *Télérama*, 10 septembre 2008, p.62.

- Dyer (Geoff), « Girls, girls, girls », *The Guardian*, 2 août 2008 (en anglais).
- Espace Holbein (pseud.) [Jalabert (Philippe)], *Miroslav Tichý, une fabrication ?*, blog Espace Holbein, 16 et 17 juillet 2008 <http://espace-holbein.over-blog.org/article-21233133.html> et <http://espace-holbein.over-blog.org/article-21271691.html>.
- Ferm (Ulrika), « Miroslav Tichý », in Ferm (Ulrika) et Lundström (Jan-Erik), *Déjà Vu*, Ekenäs (Finlande), ProArtibus, 2006, p.88-89 (catalogue de l'exposition 2006F) (en anglais ; en suédois p.50 ; en finlandais p.72).
- Folledart (Marie) (pseud.), *Miroslav Tichý ou la photographie nécessaire*, blog Marie folle d'art, 14 août 2008, <http://mariefolledart.blogspot.com/2008/08/miroslav-tichy-ou-la-photographie.html>.
- Foster (John), *The private obsession of Miroslav Tichý* (L'obsession privée de Miroslav Tichý), blog Accidental Mysteries, 17 janvier 2009, <http://accidentalmysteries.blogspot.com/2009/01/voyeuristic-art-of-miroslav-tichy.html> (en anglais).
- Gili (Marta), « Amar, ni más, ni menos » (Aimer, ni plus, ni moins), in Martín Expósito (Alberto) (ed.), *Afinidades electivas / Elective Affinities*, Madrid, ARCO, 2005, p.150-153 (en espagnol et en anglais).
- Gochmann (Claudia), « Miroslav Tichý », *Photography Now*, Mars 2005 (en anglais).
- Goldberg (Vicki), « Miroslav Tichý », *Aperture Magazine*, n°195, été 2009, p.16-17 (en anglais).
- Heidböhmer (Carsten), « Der späte Ruhm eines verrückten Huhns » (La gloire tardive d'une poule folle), *Stern*, 29 juin 2005, <http://www.stern.de/unterhaltung/fotografie/:Miroslav-Tich%FD-Der-Ruhm-Huhns/542389.html> (en allemand)
- Hoesle (Adi), « Artists for Tichý – Tichý for artists. Calibrating the visual angle » (Des artistes pour Tichý – Tichý pour des artistes. Calibrer l'angle de vue), in HOESLE & BUXBAUM, 2006, non paginé (quatre pages en anglais, quatre pages en tchèque) ; repris à l'identique in HOESLE 2006, p.12-17 (en anglais et en tchèque).
- Hoesle (Adi), « Eliza ! or courting mystery » (Eliza ! ou faire la cour au mystère), in HOESLE 2008, non paginé (quatre pages) (en anglais).
- Huang Liaoyuan, « One man history » (L'histoire d'un homme), in HUANG LIAOYUAN, 2007, p.41 (en anglais; texte en chinois p.21)
- Hutchinson (John), « Foreword » (Préface), in HOESLE 2008, non paginé (deux pages) (en anglais).

- Itô, Shunji, « [Le rêve sexuel trouble – l'image du désir de Miroslav Tichý] », in BUXBAUM 2007, p.149-153 (en japonais, non traduit dans le livre ; traduction particulière Tomo Imai & Claude Estèbe).
- Kappes (Julia), *Miroslav Tichý*, multigraphié, Ecole Supérieure des Beaux-arts de Marseille, janvier 2009.
- Kooiker (Paul), Zoetendaal (Willem van) & Viskil (Erik), *Miroslav Tichý Portfolio*, Amsterdam, Archivo, s.d. (2009), 16 pages.
- Kopp (Nataša von), *The beginning and the film*, site Worldstar, 25 mars 2007 <http://www.worldstar.sleeping-tiger.com/2007/03/beginning-and-film> (en anglais).
- Krug (Christian), « Kunst von psychisch Kranken. Bilder aus dem Kuckusnest” (L’art des malades mentaux. Images d’un nid de coucou), *Stern*, n°90/39, 20 septembre 1990, p.50-70 (en allemand).
- Kubišta (Anna), *Miroslav Tichý : Diogène morave et photographe caché*, site Radio Prague, 30 août 2005, <http://radio.cz/print/fr/70146> .
- Kubišta (Anna), *Miroslav Tichý : un Diogène morave voleur d’images*, site Radio Prague, 11 septembre 2005, <http://radio.cz/print/fr/70386> .
- Kubišta (Anna), *Brno expose l’œuvre photographique unique de Miroslav Tichý : une première en République tchèque*, site Radio Prague, 11 septembre 2005, <http://radio.cz/print/fr/78975> .
- La Torre (Anibal de), *Miroslav Tichý : la construcción de un genio* (Miroslav Tichý : la construction d’un génie), site Bitácora, 22 avril 2006, http://www.adelat.org/index.php?title=miroslav_tichy_la_construccion_de_un_gen&more=1&c=1&tb=1&pb=1 (en espagnol).
- Laurence (Robin), *Tichý*, site Straight.com, 4 janvier 2007, <http://www.straight.com/node/62127> (en anglais).
- Lenot (Marc), « Une journée dans la vie de Miroslav Tichý, photographe atomiste », in BAJAC, 2008, p.148-156.
- Lenot (Marc), « The wanderer » (Le flâneur), in BUXBAUM 2008, p.183-195 (en anglais).
- Lenot (Marc), *Accrochage*, site L’Atelier du Lhivic, 27 juin 2008, <http://lhivic.org/atelier/?p=100>.
- Lenot (Marc), « L’invention de Miroslav Tichý », *Études Photographiques*, n°23, mai 2009, p.216-238 (traduction en anglais p.239-251).
- Liron (Jérémy), *Miroslav Tichý*, blog Les pas perdus, 9 juillet 2008 <http://lespasperdus.blogspot.com/2008/07/miroslav-tichy.html>.

- Lunettes Rouges (pseud.) [Lenot (Marc)], *Miroslav Tichý*, blog Lunettes Rouges, 15 août 2005, http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2005/08/15/2005_08_miroslav_tichy/
- Lunettes Rouges (pseud.) [Lenot (Marc)], *Miroslav Tichý à Pompidou*, blog Lunettes Rouges, 25 & 26 juin 2008, <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/06/25/miroslav-tichy-a-pompidou-1/> et <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2008/06/26/miroslav-tichy-a-pompidou-2/>.
- Montpied (Bruno), *Miroslav Tichý, océan pacifique*, blog Le Poignard Subtil, 2 août 2008 <http://lepoignardsubtil.hautetfort.com/archive/2008/07/29/miroslav-tichy-ocean-pacifique.html> .
- Mr. Whiskets (pseud.), *Miroslav Tichý by DuMont Literatur*, blog 5B4, 28 juillet 2007, <http://5b4.blogspot.com/2007/07/miroslav-tichy-by-dumont-literatur.html> (en anglais).
- Mr. Whiskets (pseud.), *A new book and documentary on Miroslav Tichý*, blog 5B4, 26 avril 2008, <http://5b4.blogspot.com/2008/04/new-book-and-documentary-on-miroslav.html> (en anglais).
- Müller (Hans-Joachim), « Miroslav Tichý », in Szeemann (Harald) (ed.), *La alegría de mis sueños / the joy of my dreams* (La joie de mes rêves), Séville, Fundación BIACS, 2004, p.260 (en espagnol et en anglais; avec liste des œuvres exposées et biographie de Tichý p.276-277).
- Naqvi (Fatima), « The artist as amateur : Miroslav Tichý » (L'artiste en amateur : Miroslav Tichý), in HOESLE 2006, p.39-46 (en anglais et en tchèque).
- Neuman (David), « Prolog » (Prologue), in PRAUN, 2008, p.6-7 (en anglais ; texte suédois p.4-5).
- Ollier (Brigitte), « Miroslav Tichý, un charme flou », *Libération*, 17 juillet 2008.
- Ozuna (Tony), « Portrait of a man » (Portrait d'un homme), *The Prague Post*, 31 mai 2006 (en anglais).
- Pacquement (Alfred), « Préface », in BAJAC, 2008, p.13.
- Pakasaar (Helga), *Tichý*, brochure de 3 pages à l'occasion de l'exposition 2006K à Presentation House, sans mention d'éditeur (en anglais) (avec une photographie de Tichý).
- Pátek (Jiří), « Out of the ordinary and out the other side » (Extra-ordinaire et de l'autre côté), in HOESLE & BUXBAUM, 2006, non paginé (deux pages en anglais, une page en tchèque).
- Pitman (Joanna), « The ladies and the tramp » (Les dames et le clochard), *The Times*, 3 mai 2006 (en anglais).

- Pokorný (Marek), sans titre, in HOESLE & BUXBAUM, 2006, non paginé (une page en anglais et une en tchèque)
- Praun (Tessa), « Long Moments » (De longs moments), in PRAUN, 2008, p.22-29 (en anglais ; texte en suédois p.8-15).
- Probst (Ursula Maria), « Soleil Noir : Depression und Gesellschaft » (Soleil noir : dépression et société), *Kunstforum International*, n°182, octobre 2006, p.364-366 (en allemand).
- Rizzi (Andrea), « Las modelos de Tichý » (Les modèles de Tichý), in *El País Semanal*, n°1523, 4 décembre 2005, p.72-80 (en espagnol).
- Rusňáková (Kateřina), *Miroslav Tichý, malíř a fotograf* (Miroslav Tichý, peintre et photographe), mémoire de licence sous la direction du professeur Aleš Filip, Faculté de Philosophie, Université Masaryk, Brno (République Tchèque), soutenu le 18 juin 2007, 31 pages, en tchèque, consultable à http://is.muni.cz/th/109925/ff_b/Miroslav_Tichy_mali_r_a_fotograf_-_Katerina_Rusn_a_kova.txt.
- Schwabsky (Barry), « Miroslav Tichý », *Artforum*, n°10, 2005, p.270-271 (en anglais).
- Seban (Alain), « Avant-propos », in BAJAC, 2008, p.11.
- Soboczynski (Adam), « Spätentwickler », *Die Zeit*, n°26, 2005, consultable à <http://www.zeit.de/2005/26/spaetentwickler> (en allemand).
- Stavaric (Michael), « Miroslav Tichý (fictional diary) » (Miroslav Tichý (journal imaginaire)), in HOESLE 2006, p.82-87 (en anglais et en tchèque).
- Szeemann (Harald), « La alegria de mis sueños / the joy of my dreams » (La joie de mes rêves), in Szeemann (Harald) (ed.), *La alegria de mis sueños / the joy of my dreams* (La joie de mes rêves), Séville, Fundación BIACS, 2004, p.18-25 (en espagnol et en anglais).
- [Szeemann (Harald)] (sans titre) in BUXBAUM 2006, p.5 (en anglais); in BUXBAUM 2007, p.25 (en anglais ; traduction en japonais p.24) ; in HUANG LIAOYUAN 2007 p.23 (en anglais ; traduction en chinois p.7) ; in BUXBAUM 2008, p.25 (en anglais).
Ce court texte, présenté sous la signature d'Harald Szeemann dans les publications émanant de la Fondation Tichý Oceán, est en fait de Hans-Joachim Müller (voir supra et note 66).
- Tjepkema (Brian), *Pohádka* (Un conte de fées), Prague, Votobia, 1998, 171 pages (en tchèque ; traduction partielle en anglais faite par Tjepkema pour moi).
- Tjepkema (Brian), *God and his apprentice* (Dieu et son apprenti), site Cirkus world, s.d., <http://www.cirkusworld.com/alchemy/alchemy.html> (en anglais).

- Tjepkema (Brian), *Miroslav Tichý*, site Cirkus world, s.d.,
<http://www.cirkusworld.com/tichy/tichy.html> (en anglais).
- Tsuzuki (Kyoichi), « A passion played out on photographic paper » (une passion qui s'exprime sur du papier photographique), in *ARTiT*, n°4, Automne/Hiver 2005, p.98-103 (en japonais et en anglais).
- Vančát (Pavel), « Miroslav Tichý : Lyrical conceptualism » (Miroslav Tichý : conceptualisme lyrique), in BUXBAUM & VANČÁT, 2006, p.5-13 (texte en tchèque p.31-37).
- Vančát (Pavel), *Style options- Miroslav Tichý* (Options de style – Miroslav Tichý), brochure de présentation de l'exposition éponyme 2009D (en anglais et en polonais) (avec une photographie, un dessin sur papier et un dessin mural de Tichý).
- Waid (pseud.), *Émois*, blog Waidandsee, 12 septembre 2008
<http://waidandsee.hautetfort.com/tag/miroslav%20tichy>.
- Wanatowicz (Kristýna), « Jak zpeněžit podivína » (Comment gagner de l'argent sur le dos d'un marginal), *Týden*, 8 novembre 2005, n°45/2005
<http://enchanteura.sblog.cz/2005/11/08/250> (en tchèque).
- Wipplinger (Hans-Peter), « Prologue », in HOESLE 2006, p.5-9 (en anglais et en tchèque).

Annexe 4.3

Filmographie, sitographie et divers

1. Films

- Buxbaum (Roman), *Miroslav Tichý, Tarzan retired* (Miroslav Tichý, Tarzan à la retraite), Zurich, Fondation Tichý Oceán, DVD, 35 minutes, 2004. Bande-son en tchèque et en allemand, sous-titres en allemand, anglais, espagnol, français, néerlandais et tchèque.
- Kopp (Nataša von), *Miroslav Tichý, Worldstar* (Miroslav Tichý, une étoile mondiale), DVD, 72 minutes, 2006(film) / 2008(DVD). Bande-son en tchèque et en allemand ; sous-titres en allemand, anglais et tchèque. Le DVD comprend aussi des interviews de Matthias Arndt, Tobia Bezzola, Roman Buxbaum et Jana Hebnarová (32 minutes) et, pour un total de 7 minutes, une bande annonce, un montage de photographies familiales de Tichý, et un reportage à la piscine de Kyjov. Voir le site <http://www.worldstar.sleeping-tiger.com/>.
- Strba (Annelies), *Tichý*, DVD non diffusé commercialement. L'artiste suisse Annelies Strba a réalisé ce film de 28 minutes après sa rencontre avec Tichý dans le cadre du programme *Artists for Tichý, Tichý for Artists* ; c'est un montage de photographies de Tichý.

2. Émissions de télévision

Je n'ai pas pu recenser toutes les émissions télévisées sur Tichý, mais j'ai pu en identifier six :

- Arte (dans l'émission Metropolis), diffusée les 13 et 14 août 2005
<http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/metropolis/navigation/949070,CmC=949110.html>.
- Arte dans la même émission Metropolis, diffusée les 8 et 9 mars 2008
<http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/metropolis/Cette-semaine/1956094,CmC=1955208.html>. Un extrait est visible ici : Weber (Nico), *Miroslav Tichý*, 7 minutes 10 secondes, mai 2008, http://www.dailymotion.com/video/x5ia30_miroslav-tichy_creation, en français.
- TV Nova, télévision tchèque ; émission *Tichého dny v Kyjově* (Les journées de Tichý à Kyjov) de David Ondráček en 2006. Un extrait est visible ici : *M.Tichý - starý mládenec* (Le vieil adolescent), 1 minute 48 secondes, <http://www.youtube.com/watch?v=bf-bqWBdchI>, en tchèque.
- That's TV, télévision internet allemande, reportage à propos de l'exposition à Francfort 2008C. Un extrait est visible ici : Lücke (Janina), *Tarzan in pension*, 5

minutes 27 secondes, mise en ligne le 26 juin 2008, <http://www.youtube.com/watch?v=6HZ9T0-VcXg>, en allemand.

- Une télévision chinoise que je n'ai pu identifier, a diffusé un reportage sur l'exposition 2007I ou 2007J (à Beijing ou à Shanghai). Un extrait, d'une durée de 1 minute 42 secondes, est visible à <http://lady.nv.qianlong.com/Play.aspx?ID=10b1739a-cbcb-403d-a9bd-567d0c61cebf>.
- La télévision internet Vernissage TV a diffusé un reportage sur l'exposition 2009A à Ivorypress à Madrid. Un extrait, d'une durée de 6 minutes 2 secondes, filmé le 10 mars 2009, est visible à <http://vernissage.tv/blog/?s=tichy>, en anglais et espagnol.

3. Vidéos

Les vidéos ne montrant que des photographies de Tichý (même avec de beaux accompagnements musicaux) n'ont pas été incluses ici.

- Kopp (Nataša von), *Worldstar Trailer*, 1 minute 58 seconde, 20 juin 2008, visible à <http://www.youtube.com/watch?v=Pg9rTIGtENs>, bande annonce du film *Worldstar*.
- Insomniarts (pseud.), *Pompidou : Tichý*, 2 minutes 25 secondes, 24 juin 2008, visible à <http://www.youtube.com/watch?v=CAkrXmoTGM8>, visite de l'exposition au Centre Pompidou (2008H).
- Nieto Espinoza (Gustavo), *Hommage à Miroslav Tichý*, 2 minutes 45 secondes, été 2008, visible à http://www.dailymotion.com/video/x8zwuc_hommage-a-tichy-vo2-2008_creation, visite détournée de l'exposition au Centre Pompidou (2008H).
- Ivory Press, *Miroslav Tichý*, 3 minutes 32 secondes, 7 mars 2009, visible à <http://www.youtube.com/watch?v=oGnHYrPjIMI&hl=fr>, reportage sur l'exposition à Madrid (2009A).
- [Archivo], *Miroslav Tichý*, 1 minute 8 seconde, 14 mai 2009, visible à <http://www.youtube.com/watch?v=REDKISMscTU&hl=fr>, présentation du portfolio de la revue Archivo sur Tichý.

4. Documents sonores et musicaux

- Gille (Vincent), *Corps de dame : Les yeux du désir*, texte et musique, 10 minutes, <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/lunettesrouges/files/5.%20Corps%20de%20dame%201.swf>.
- Nyman (Michael), *In Memorial Miroslav Tichý*, concerto joué à Brno le 19 mai 2006, à l'occasion de l'exposition 2006C. La partition est reproduite page 62 de HOESLE 2006.

Je n'ai pu trouver la référence de la chanson que Nick Cave a composée sur Tichý.

5. Sites Internet

Les deux sites Internet sur Miroslav Tichý sont :

- <http://www.tichyocean.com/>, géré par Roman Buxbaum et la Fondation Tichý Oceán
- <http://www.tichyfotograf.cz/en/>, créé au début de 2009 par Jana Hebnarová.

Une requête « Miroslav Tichý » sur Google fournit environ 140 000 résultats et 25 000 images.

6. Divers

Un jeu de 21 cartes postales reproduisant des photographies de Tichý (plus deux portraits de Tichý et une vue d'un de ses appareils photographiques) a été édité à l'occasion de l'exposition à Zurich en 2005 (2005F).

Annexe 5

Bibliographie sélective

Annexe 5.1

Ouvrages Généraux et Introduction

Barthes (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil (Ecrivains de toujours), 1995 (1975), 162p.

Barthes (Roland), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980, 194p.

Benjamin (Walter), *Petite histoire de la photographie*, traduction par André Gunthert, [tirage à part du n°1, novembre 1996 (1931), Etudes Photographiques], Paris, Société Française de Photographie, 38p.

Benjamin (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003 (1935-1939), 80p.

Bourdieu (Pierre) (ed.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, 362p.

Bourdieu (Pierre), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998 (1992), 572p.

Burgin (Victor) (ed.), *Thinking Photography*, Londres, Macmillan, 1982, 235p.

Cartier-Bresson (Anne) (ed.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, 496p.

Cotton (Charlotte), *The photography as contemporary art (La photographie comme art contemporain)*, Londres, Thames & Hudson, 2004, 224p.

Damisch (Hubert), *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, 220p.

Didi-Huberman (Georges), *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, 236p.

Dubois (Philippe), *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 310p.

Durand (Régis), *La part de l'ombre*, Paris, La Différence, 2006, 238p.

Dyer (Geoff), *The ongoing moment (Le moment qui dure)*, Londres, Little Brown, 2005, 285p.

- Farge (Arlette), *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000, 158p.
- Flusser (Vilèm), *Pour une philosophie de la photographie*, traduction par Jean Mouchard, Belval (France), Circé, 2004 (1993), 90p.
- Fried (Michael), *Why photography matters as art as never before* (Pourquoi, plus que jamais, la photographie est un art important), New Haven (Connecticut) et Londres, Yale University Press, 2008, 410p.
- Frizot (Michel) (ed.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, 776p.
- Gervais (Thierry) et Morel (Gaëlle), *La photographie. Histoire, technique, art, presse*, Paris, Larousse, 2008, 238p.
- Glicenstein (Jérôme), *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 258p.
- Goldberg (Vicki), *Light matters: writings on photography* (La lumière a de l'importance : écrits sur la photographie), New York, Aperture, 2005, 248p.
- Gunthert (André) et Poivert (Michel) (eds.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles Mazenod, 2007, 619p.
- Janus (Elizabeth) (ed.), *Veronica's revenge. Contemporary perspectives on photography* (La revanche de Véronique. Perspectives contemporaines sur la photographie), Zurich, LAC / Scalo, 1998, 254p.
- Krauss (Rosalind E.), *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes), Cambridge (Massachusetts) et Londres, M.I.T. Press, 1986, 308p.
- Krauss (Rosalind), *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, traduction par Marc Bloch et Jean Kempf, préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990, 232p.
- Krauss (Rosalind E.), *The optical unconscious* (L'inconscient optique), Cambridge (Massachusetts) et Londres, M.I.T. Press, 1994, 354p.
- Langford (Martha), *Scissors, paper, stone. Expressions of memory in contemporary photographic art* (Ciseaux, papier, caillou. Expressions de la mémoire dans l'art photographique contemporain), Montréal / Kingston (Ontario), McGill – Queen's University Press, 2007, 342p.
- Malraux (André), *Écrits sur l'art I (Œuvres complètes IV)*, Paris, Pléiade, 2004, 1588p.
- Malraux (André), *Écrits sur l'art II (Œuvres complètes V)*, Paris, Pléiade, 2004, 1774p.
- Mora (Gilles) (ed.), *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Contrejour (Les Cahiers de la Photographie n°25), 1990, 88p.

Poivert (Michel), *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, 192p.

Prosser (Jay), *Light in the dark room, photography and loss* (De la lumière dans la chambre noire, photographie et perte), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, 226p.

Société Française de Photographie, *Études Photographiques*, Paris.

Sontag (Susan), *Sur la photographie*, traduction par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008 (1973-1977), 284p.

Tamisier (Marc), *Sur la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, 210p.

Wells (Liz) (ed.), *The photography reader* (recueil de textes sur la photographie), New York, Routledge, 2003, 466p.

École des Hautes Études en Sciences Sociales, *Le tapuscrit, recommandations pour la présentation de travaux de recherche en sciences humaines*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999.

INTRODUCTION

Aubenas (Sylvie), Le Gall (Guillaume), Beaumont-Maillet (Laure), Chéroux (Clément), Lugon (Olivier), *Atget, une rétrospective*, Paris, BNF/Hazan, 2007, 288p.

Moore (Kevin), *Jacques Henri Lartigue, the invention of an artist* (Jacques Henri Lartigue, l'invention d'un artiste), Princeton (New Jersey) et Oxford (Grande-Bretagne), Princeton University Press, 2004, 272p.

Moore (Kevin), « La nostalgie du moderne », in André Gunthert et Michel Poivert (eds.), *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles Mazenod, 2007, p.506-527.

Moore (Kevin), « Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », *Études photographiques*, Paris, n° 13, Juillet 2003, p.6-34.

Szarkowski (John), *The photographs of Jacques Henri Lartigue* (Les photographies de Jacques Henri Lartigue), New York, The Museum of Modern Art, 1963, n.p.

Szarkowski (John), *The photographer and the American landscape* (Le photographe et le paysage américain), New York, The Museum of Modern Art, 1963, 48p.

Annexe 5.2

Sur la Partie A : Miroslav Tichý, première lecture comme artiste brut

Buxbaum (Roman) et Stähli (Pablo) (eds.), *Von einer Weltt zu'r Andern* (D'un monde à l'autre), Cologne, DuMont, 1990, 330p. [avec, entre autres, des contributions d'Harald Szeemann et de Leo Navratil].

Cardinal (Roger), *Outsider art*, Londres, Studio Vista, 1972, 194p.

Dubuffet (Jean), *Prospectus et tous écrits suivants*, textes réunis et commentés par Hubert Damisch, Paris, Gallimard, 4 volumes, 1967 (volumes 1 et 2) et 1995 (volumes 3 et 4), 542p., 558p., 555p., 691p.

Ferrier (Jean-Louis), *Les primitifs du XX^e siècle. Art brut et art des malades mentaux*, Paris, Terrail, 197, 208p.

Kaiser (Franz-W.) (ed.), *Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut*, Paris, Fage Editions / La Maison Rouge, 2005, 272p. [avec, entre autres, une contribution de Roger Cardinal].

Lévi-Strauss (Claude), *La pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1985 (1962), 347p.

Lommel (Madeleine), *L'Aracine et l'Art brut*, s.l., Z'éditions, 1999, 282p.

MacGregor (John M.), *The discovery of the art of the insane* (La découverte de l'art des fous), Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1989, 390p.

Maizels (John), *Raw creation. Outsider art and beyond* (La création crue. Art brut et au-delà), introduction par Roger Cardinal, Londres, Phaidon, 1996, 240p.

Martínez Azumendi (Oscar), « Fotografía y psiquiatría » (Photographie et psychiatrie), *Cuadernos de Psiquiatría Comunitaria*, Asociación Asturiana de Neuropsiquiatría y Salud Mental, Oviedo (Espagne), vol.8, n°1, 2008, p.63-75.

Peiry (Lucienne), *L'Art brut*, Paris, Flammarion, 1997, 318p.

Prince (Dan), *Passing in the outsider lane. Art from the heart* (Doubler dans la file des marginaux. Art depuis le cœur), Boston et Tokyo, Journey, 1995, 272p.

Ragon (Michel), *Du côté de l'Art brut*, Paris, Albin Michel, 1996, 160p.

Rexer (Lyle), « The question of outsider photography », *art on paper*, volume 9, n°3, janvier-février 2005, p.52-57.

Rexer (Lyle), *How to look at outsider art* (Comment regarder l'art brut), New York, Harry N. Abrams, 2005, 176p.

Thévoz (Michel), *L'Art brut*, Genève, Skira, 1975, 228p.

Turner (John) et Klochko (Deborah) (eds.), *Create and be recognized*, San Francisco, Chronicle Books, 2004, 156p. [avec une contribution de Roger Cardinal].

Annexe 5.3

Sur la Partie B : La construction de Tichý comme artiste contemporain

INVENTION ET DÉMARCHE

Agamben (Giorgio), *Profanations*, traduction Martin Rueff, Paris, Rivages Poche (Petite Bibliothèque Payot), 2006, 126p.

Assouline (Pierre), *Cartier-Bresson, L'œil du siècle*, Paris, Folio, 2001, 428p.

Baldner (Jean-Marie) et Vigouroux (Yannick), *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Paris, Isthme, 2005, 88p.

Bernard (Denis) et Gunthert (André), « Oublier la technique », *La Recherche Photographique. Histoire – Esthétique*, n°8 ('La Famille'), janvier 1990, p.17-19.

Bernard (Denis) et Gunthert (André), *L'instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes / Laval, Jacqueline Chambon / Trois, 1993, 270p.

Bezzola (Tobia) et Kurzmeyer (Roman) (eds.), *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Zurich / Vienne, Voldemeer / Springer, 2007, 760p.

Bianchi (Paolo) (ed.), *L.K.W., Lebenskunstwerke, Dinge zwischen Leben, Kunst & Werk* (Des choses entre la vie, l'art et le travail), Linz (Autriche), OK. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, 1999, 400p.

Chéroux (Clément), *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Cresnée (Belgique), Yellow Now, 2003, 188p.

D'Agata (Antoine), *Le désir du monde (Entretiens avec Christine Delory-Momberger)*, Paris, Téraèdre, 2008, 122p.

Derieux (Florence) (ed.), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP Ringier, 2007, 248p.

Domino (Xavier), *Le photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, Le Point du Jour (Le champ photographique), 2007, 144p.

Dourthe (Pierre), *Bellmer, le principe de perversion*, JP Faur, 1999, 301p.

Émile-Zola (François) et Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, 192p.

Feldmann (Hans-Peter), *Voyeur*, Cologne, Walther König, 2006, n.p.

Ferrari (Federico) et Nancy (Jean-Luc), *Nus sommes, La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2006, 168p.

Harrison (Martin), *In Camera. Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting* (In Camera. Francis Bacon. La photographie, le film et la pratique de la peinture), Londres, Thames & Hudson, 2005, 256p.

Herrigel (Eugen), *Zen in the art of archery* (Le Zen dans l'art du tir à l'arc), introduction par Daisetz T. Suzuki, traduction de l'allemand en anglais par R.F.C. Hull, New York, Vintage Spiritual Classics (Random House), 1981(1953), 84p.

Kosinski (Dorothy), *The artist and the camera. Degas to Picasso* (L'artiste et l'appareil photographique. Degas à Picasso), Dallas, Dallas Museum of Art, 2000, 336p.

Kris (Ernst) et Kurz (Otto), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* (Légende, mythe et magie dans l'image de l'artiste, une expérimentation historique), préface d'E.H. Gombrich, traduction de l'allemand en anglais par Alastair Laing, révisée par Lottie M. Newman, texte revu et augmenté par Otto Kurz, New Haven (Connecticut) et Londres, Yale University Press, 1979 (1934), 160p.

Kustoscz (Isabelle), « Je suis aimé car je ne suis pas compétitif », *Les Nouvelles d'Archimède*, N°34, octobre – décembre 2003, p.20-21.

Lugon (Olivier), *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2001, 400p.

Mauss (Marcel), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, préface de Florence Weber, Quadrige (Presses Universitaires de France), 2007 (1925), 248p.

Michaud (Yves), *L'artiste et les commissaires*, Paris, Hachette, 1989, 235p.

Morris Hambourg (Maria), « Polke's recipes for arousing the soul » (Les recettes de Polke pour stimuler l'âme), in *Sigmar Polke, Photoworks: When pictures vanish* (Sigmar Polke, Travaux photographiques : quand les photos s'évanouissent), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995, p.37-57.

Muir (Robin), *John Deakin: Photographs* (John Deakin : Photographies), Londres, Rizzoli, 1997, 164p.

Muir (Robin), *A maverick eye: The street photography of John Deakin* (L'œil non-conformiste : La photographie de rue de John Deakin), Londres, Thames & Hudson, 2002, 208p.

Müller (Hans-Joachim), *Harald Szeemann, Exhibition maker* (Harald Szeemann, faiseur d'expositions), Ostfildern-Ruit (Allemagne), Hatje Cantz, 2006, 168p.

Nitsch (Hermann), *Das Orgien Mysterien Theater, 80. Aktien* (Le Théâtre des orgies-mystères, 80^e action), Munich, Fred Jahn, 1988, 200p.

O'Doherty (Brian), *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, traduction depuis l'anglais et adaptation par Patricia Falguières et Catherine Vasseur, Paris / Zurich, Association des Amis de la Maison Rouge / JRP Ringier, 2008 (1976), 206p.

Richter (Gerhard), *Atlas*, Cologne, Walther König, 2006, 864p.

Roque (Georges) (ed.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 320p.

Schaaf (Larry J.), *Out of the shadows: Herschel, Talbot, and the invention of photography* (Hors de l'ombre : Herschel, Talbot et l'invention de la photographie), New Haven (Connecticut) et Londres, Yale University Press, 1992, 264p.

Szeemann (Harald), "Ver-rücktes Weltbild. Können Geisteskranke Künstler sein ?" (Une folle cosmologie. Les aliénés peuvent-ils être des artistes ?), *Sie + Er*, n° 41, 10 octobre 1963, p 6 & 82.

Vacheron (Joël), *'blank traces' in photography* (des traces blanches sur les photographies), blog Popcornroom, 24 août 2005, consultable à l'URL <http://popcornroom.blogspot.com/>

SUR LA MARCHE ET LA FLÂNERIE

Alÿs (Francis), *Seven walks* (Sept marches), Londres, Artangel, 2005, 144p.

Aragon (Louis), *Le paysan de Paris*, Paris, Folio, 1972 (1926), 249p.

Augé (Marc), *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Rivages Poches, 1997, 189p.

Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 2004 (1957), 214p.

Bailey (Colin B.), Beaumont (Kim de), Lériabault (Christophe) et Rosenberg (Pierre), *Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780*, Paris, Musée du Louvre / Somogy, 2008, 320p.

Baudelaire (Charles), *Constantin Guys, Le Peintre de la Vie Moderne*, Genève, La Palatine, 1943 (1863), 70p.

Bell (Deborah), Herzig (Susan) et Hertzmann (Paul), *Gerard Petrus Fieret*, New York / San Francisco, Deborah Bell Photographs / Paul M. Hertzmann Inc., 2007, 24p.

Benjamin (Walter), *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982 (1938/1939), 284p.

Calle (Sophie), *A suivre... (livre IV)*, Arles, Actes Sud, 1998, 150p.

Careri (Francesco), « Walking Whith » [sic], *Spam*, Santiago de Chili, vol. 1, 2006, p.8-17, consultable à http://francescocareri.wordpress.com/2008/03/26/walking-with-%E2%80%9Cspam_arq%E2%80%9D-vol-1-santiago-de-chile-2006-pp8-17/.

- Certeau (Michel de, S.J.), *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990, 350p.
- Davila (Thierry), *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002, 192p.
- Debord (Guy), *Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2006, 1904p.
- Didi-Huberman (Georges), « L'être qui papillonne », *Revue Cinémathèque*, n°15, printemps 1999, p.6-14.
- Eskildsen (Ute) (ed.), *Street & Studio, an urban history of photography* (La rue et le studio, une histoire urbaine de la photographie), Londres, Tate Publishing, 2008, 224p.
- Fargue (Léon-Paul), *Le piéton de Paris*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1993 (1932/1939), 308p.
- Fleischer (Alain), *Obscures cérémonies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, 23p.
- Formis (Barbara), « Ca marche ! Pratique déambulatoire et expérience ordinaire », in *Performances Contemporaines, artpress2* (Paris), n°7, novembre/décembre 2007 /janvier 2008, p.38-47.
- Fréchuret (Maurice (ed.) *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, Paris / Antibes, RMN / Musée Picasso d'Antibes, 2000, 336p. [Ce catalogue comprend des contributions, entre autres, de Daniel Arasse, Gilles A. Tiberghien et Thierry Davila, et une bibliographie très importante sur l'artiste et la marche, p.315-319].
- Hollevoet (Christel), « Déambulations dans la ville, de la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Revue Parachute*, Montréal, n°68, octobre-décembre 1992, p.21-25.
- Lefebvre (Henri), *La production de l'espace*, Paris, Economica, 2000 (1974), 512p.
- Lugon (Olivier), "Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes", *Études Photographiques*, n°8, novembre 2000, p.68-91.
- Plant (Sadie), *The most radical gesture: The Situationist International and after* (Le geste le plus radical : L'Internationale Situationniste et après), New York, Routledge, 1992, 240p.
- Poe (Edgar Allan), *Le chat noir et autres nouvelles*, traduction de Charles Baudelaire (1887). Paris, Librio, 1998, 93p.
- Rosenberg (Pierre), *Le livre des Saint-Aubin*, Paris, Musée du Louvre, 2002, 144p.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Folio, 1968 (1776-1178), 277p.

Ruiz de Samaniego (Alberto) (ed.), *Paraiso Fragmentado / Paradiso Spezzato* (Paradis fragmenté), s.l., sans éditeur [Pavillon espagnol de la 52^{ème} Biennale de Venise], 2007, 267p. (avec un portefeuille de photographies de José Luis Guerín, p.115-139)

Scott (Clive), *Street photography, from Atget to Cartier-Bresson* (La photographie dans la rue, d'Atget à Cartier-Bresson), Londres et New York, I.B. Taurus, 2007, 233p.

Simpson (Bennett), *Philip-Lorca DiCorcia*, Boston / Göttingen (Allemagne), Institute of Contemporary Art / Steidl, 2007, 120p.

Sire (Agnès) (ed.), *Joan Colom, Les gens du Raval*, Göttingen (Allemagne), Steidl, 2006, 136p. [avec, entre autres, une contribution de Marta Gili].

Solnit (Rebecca), *L'art de marcher*, traduction d'Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud (Babel), 2002, 398p.

Szarkowski (John) (ed.), *Winogrand. Figments from the real world* (Winogrand. Inventions du monde réel), New York, The Museum of Modern Art, 1988, 260p.

Tiberghien (Gilles A.), *Land Art*, Paris, Carré, 1995, 311p.

Thomas (Rachel), « La marche en ville. Une histoire de sens », *Espace Géographique*, tome 36-1, 2007, p.15-26.

Van Der Elsken (Ed), *Love on the Left Bank* (L'amour rive gauche), Rotterdam (Pays-Bas), Nederlandsfotomuseum, 1956, réédition en fac-similé, Londres, Dewi Lewis, 1999, 120p .

Van Senderen (Wim), *Foto en Copyright by G.P. Fieret*, La Haye, Fotomuseum Den Haag, 2004, 160p.

Walser (Robert), *La promenade*, traduction de Bernard Lortholary, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1987 (1967), 117p.

Westerbeck (Colin) et Meyerowitz (Joel), *Bystander: A history of street photography* (Le badaud : une histoire de la photographie dans la rue), Boston, Bulfinch Press (Little Brown & Co), 1994, 430p.

Winogrand (Gary), *Women are beautiful* (Les femmes sont belles), New York, Light Gallery Books, 1975, 94p.

Yoshiyuki (Kohei), *The Park* (Le Parc), Ostfildern (Allemagne), Hatje Cantz, 2007, 128p.

SUR LA THÉMATIQUE FÉMININE

Ardenne (Paul), *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Le Regard, 2001, 509p.

Bonnet (Jacques), *Femmes au bain, du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006, 192p.

Clark (Sir Kenneth), *The nude (Le nu)*, New York, Doubleday Anchor Books, 1956, 575p.

Comar (Philippe), *Les images du corps*, Paris, Découvertes Gallimard, 1993, 160p.

Couanet (Catherine), Soulages (François) et Tamisier (Marc), *Politiques de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck (L'image & les images), 2007, 212p [en particulier les contributions de Catherine Couanet et de Rachida Triki].

Elderfield (John) (ed.), *Body Language (Langage du corps)*, New York, Museum of Modern Art, 1999, 144p.

Ewing (William A.), *Le corps. Œuvres photographiques sur la figure humaine*, Paris, Assouline, 1994, 432p.

Ewing (William A.), *The century of the body (Le siècle du corps)*, Londres, Thames & Hudson, 2000, 232p.

Gette (Paul-Armand), *Les mythologies apprivoisées*, Sète (France) / Paris, Villa Saint-Clair / Archibooks, 2005, 480p.

Greer (Germaine), *The boy (Le garçon)*, Londres, Thames & Hudson, 2003, 256p.

Le Bihan (Olivier) (ed.), *Pierre Molinier, Jeux de miroirs*, Bordeaux, Musée des Beaux-arts / Le Festin, 2005, 176p.

Nebreda (David), *Autoportraits*, Paris, Léo Scheer, 2000, 187p.

Nochlin (Linda), *Bathers, Bodies, Beauty, The visceral eye (Baigneuses, Corps, beauté, l'œil viscéral)*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 2006, 342p. [Charles Eliot Norton Lectures 2003/2004].

Panofsky (Erwin), *Le Titien. Questions d'iconographie*, traduction Eric Hazan, Paris, Hazan, 2004, 308p.

Pearl (Lydie), *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 232p.

Petit (Pierre), *Molinier, Une vie d'enfer*, Paris, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1992, 267p.

Rakušanová (Marie), *Bytosti odnikud (Des êtres venus de nulle part, Métamorphoses des principes académiques de la peinture dans la première moitié du vingtième siècle en Bohême)*, Prague, Academia, 2008, 509p.

Annexe 5.4

Sur la Partie C : Le retrait de l'artiste

- Adorno (Theodor W.), *Beethoven. Philosophie der Musik* (Beethoven. Philosophie de la musique), Francfort, Suhrkamp, 1993 (1934), 388p.
- Aubenas (Sylvie) (ed.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Gallimard, 2002, 400p.
- Aubenas (Sylvie), Le Gall (Guillaume), Beaumont-Maillet (Laure), Chéroux (Clément), Lugon (Olivier), *Atget, une rétrospective*, Paris, Bibliothèque Nationale de France / Hazan, 2007, 288p.
- Balzac (Honoré de), *Le Chef d'œuvre inconnu*, Castelnau-le-Lez (France), Climats, 1990 (1832), 82p.
- Barberie (Peter), *Looking at Atget* (En regardant Atget), Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2005, 126p.
- Bayer (Francis), *Instantanés, douze regards sur la musique*, Notre-Dame-de-Bliquetuit (France), Millénaire III, 2003, 305p.
- Cabanne (Pierre), *Ingénieur du temps perdu : Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Somogy, 1995 (1967), 154p.
- Camus (Albert), *Jonas ou l'artiste au travail*, Paris, Folio, 2002 (1957), 121p.
- Cometti (Jean-Pierre), « 'Socrate devenu fou', le cynisme par les deux bouts », *Artpress* 2, n°3, novembre 2006-janvier 2007 ('Cynisme et art contemporain'), p.6-15.
- Compagnon (Antoine), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 192p.
- Compagnon (Antoine), *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, NRF Gallimard, 2005, 467p.
- Copeland (Mathieu) (ed.) *Vides. Une rétrospective*, Zurich / Paris, JRP Ringier / Centre Pompidou, 2009, 544p.
- Danto (Arthur C.), *La transfiguration du banal*, traduction par C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 (1981), 327p.
- Deneken (Michel) (ed.), *Œuvre ultime. Actes des journées d'action culturelle (26-28 avril 2005)*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2005, 341p.
- Didi-Huberman (Georges), *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, 286p.

Diserens (Corinne) (ed.), *Readymades belong to everyone* (Les readymades appartiennent à tout le monde), Barcelone, MACBA & Actar, 2000, 287p.

Dourthe (Pierre), « Transformation et maîtrise du corps », in de la Beaumelle (Agnès) (ed.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Paris, Gallimard / Centre Pompidou, 2006, p.37-45.

Dupas (Jean-Jacques), « L'énigmatique Grigori Perelman », *Tangente*, n°112, septembre/octobre 2006, p.8-10.

Fabien (Michèle), *Atget et Bérénice*, Paris, Actes Sud Papiers, 1989, 40p.

Freud (Sigmund), *Résultats, idées, problèmes I (1890-1920)*, traduction par Jean Laplanche, Paris, P.U.F., 1991, 272p.

Freud (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction par Bertrand Féron, Paris, Folio Essais, 1985 (1906-1927), 343p.

Freud (Sigmund), *Névrose, psychose et perversion*, introduction de Jean Laplanche, Paris, P.U.F., 1973 (1894-1924), 306p.

Froment (Jean-Louis) (ed.), *Feux pâles*, Bordeaux, CAPC, 1990, 176p.

Gombrich (E.H.), *The preference for the primitive* (La préférence pour le primitif), Londres et New York, Phaidon, 2002, 324p.

Havránek (Vít) (ed.), *Jiří Kovanda*, Zurich, Transit / JRP Ringier, 2006, n.p. (140p.).

Heath (Joseph) et Potter (Andrew), *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2006, 432p.

Heinich (Nathalie), *La gloire de van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991, 257p.

Heinich (Nathalie), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 270p.

Heinich (Nathalie), *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009, 224p.

Hess (Jean-Louis), « La deuxième vie de Gustave Le Gray », in Deneken (Michel) (ed.), *Œuvre ultime. Actes des journées d'action culturelle (26-28 avril 2005)*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2005, p.61-66.

Jouannais (Jean-Yves), *Infamie*, Paris, Hazan, 1995, 112p.

Jouannais (Jean-Yves), *Artistes sans œuvres ; I would prefer not to*, préface de Enrique Vila-Matas, Paris, Verticales Phase Deux, 2009 (1997), 211p.

Lacoue-Labarthe (Philippe) et Martin (François), *Retrait de l'artiste en deux personnes*, Lyon, mem /Arte Facts, 1985, 86p.

Lambert (Arnaud), *Also known as Chris Marker*, Cherbourg (France), Le Point du Jour, 2008, 296p.

Levy (Julien), *Memoir of an Art Gallery* (Mémoires d'une galerie d'art), New York, G.P. Putnam's Sons, 1977, 320p.

Lunettes Rouges (pseudo) [Lenot (Marc)], « Vente Bergé YSL : Pompidou a-t-il acheté un faux ? », blog *Lunettes Rouges*, 26 février 2009, consultable à <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/02/26/vente-berge-ysl-pompidou-a-t-il-achete-un-faux/>.

Melville (Herman), *Bartleby*, traduction par Michèle Causse, postface de Gilles Deleuze, Paris, GF Flammarion, 1989 (1856), 219p.

Menger (Pierre-Michel), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil (La République des Idées), 2002, 96p.

Moulin (Raymonde), *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, 286p.

Moulin (Raymonde), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs Flammarion, 1997 (1992), 437p.

Naifeh (Steven) et White Smith (Gregory), *Jackson Pollock*, traduction par Jean-Paul Mourlon, Auch (France), Tristram, 1999 (1989), 735p.

Nesbit (Molly), *Atget's seven albums* (Les sept albums d'Atget), New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1992, 428p.

Nicka (Bob), « Dematerial girl – Whatever happened to – Biography » (La fille dématérielle – Qu'est-il donc arrivé à – Biographie), *Art Forum*, vol. XLI, n°8, Avril 2003.

Ondák (Roman) (ed.), *Július Koller, Univerzálna Futurologické Operácie* (Július Koller, Opérations futurologiques universelles), Cologne, Walther König, 2003, 247p.

Pommereau (Claude), « Chirico II contre Chirico I ; La folle aventure du 'Revenant' », *Beaux-arts Magazine*, n°296, février 2009, p.80-83.

Prat (Jean-Louis) (ed.), *L'œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet*, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1989, 271p.

Quilliot (Roland), « L'ambiguïté de l'échec artistique. À propos du Chef d'œuvre inconnu de Balzac », in Perrot (Maryvonne) et Wunenburger (Jean-Jacques) (eds.), *Une Philosophie cosmopolite. Hommage à Jean Ferrari*, Dijon, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité / Éditions universitaires de Dijon, 2001, p.223-234.

Sadoul (Georges), « Sur les traces de Burnan. Quelques signes de piste », *Positif*, n°14-15, novembre 1955, p.96-100.

Salomon-Godeau (Abigail), *Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions and practices* (Photographie sur le quai. Essais sur l'histoire, les institutions et la pratique de la photographie), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, 322p.

Sheaffer-Jones (Caroline), « The undecipherable painting : Camus' "Jonas ou l'artiste au travail" » (La peinture indéchiffrable : « Jonas ou l'artiste au travail », de Camus), *Mots Pluriels* (Perth, University of Western Australia), n°17, avril 2001, consultable à <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701csj.html> .

Sloterdijk (Peter), *Critique de la raison cynique*, traduction depuis l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, 1987 (1983), 670p.

Stévance (Sophie), *Le pluralisme interprétatif du silence compositionnel de Jean Sibelius : l'exemple de Francis Bayer*, communication aux Samedis d'Entretemps, 7^{ème} saison, IRCAM, Paris, 23 octobre 2004, consultable à <http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Bayer.Stevance.htm> .

Traquet (Alban), « Le génie des maths retiré du monde », *Le Journal du dimanche*, 10 septembre 2007, consultable à http://www.lejdd.fr/cmc/societe/200737/le-genie-des-maths-retire-du-monde_53239.html#

Unsel (Joachim), *Franz Kafka, une vie d'écrivain*, traduction depuis l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1984, 342p.

Vila-Matas (Enrique), *Bartleby et compagnie*, traduction depuis l'espagnol par Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2002, 219p.

Xatrec Christian (ed.), *Fine Art* (L'art d'Albert Fine), New York, Emily Harvey Gallery, 1991, n.p. (94 cartes recto-verso).

Annexe 6

Liste des artistes du programme Artists for Tichý, Tichý for Artists

	<u>Expos 2006D/I¹</u>	<u>Expo 2006L²</u>	<u>Online³</u>
Nobuyoshi Araki			X
Zbyněk Baladrán		X	X
Peter Beard		X	X
Anna & Bernhard Blume	X	X	X
Polly Borland		X	X
Bazon Brock	X	X	X
Werner Brunner ♠			X
Daniele Buetti	X	X	X
Stephan Burger			X
Sophie Calle			
Nick Cave			
Martin Dammann			X
Kerstin Drechsel			X
Christoph Draeger ♠			X
Margret Eicher			X
Rabea Eipperle		X	X
Eva & Adele	X	X	X
Hans-Peter Feldmann			X
Peter Fischli & David Weiss	X	X	X
Günther Förg		X	X
Thomas Galler			X
Gelitin			X
Florian Germann			X
Katharina Grosse	X	X	X
F.C. Grundlach			X
Beate Güchow ♠			X
Jitka Hanzlova			X
Philipp Hennevogel			X
Georg Herold		X	X
Noritoshi Hirakawa			X
Thomas Hirschhorn			X
Paul Kooiken			X

	<u>Expos 2006D/I¹</u>	<u>Expo 2006L²</u>	<u>Online³</u>
Erik van Lieshout			X
Peter Lundstrom ♠			X
Fabian Martin			X
Jonathan Meese	X	X	X
Klaus Mettig	X	X	X
Josef Felix Müller ♠			X
Ernesto Neto		X	X
Caro Niederer			X
Walter Niedermayr		X	X
Arno Nollen		X	X
Michael Nyman ●	X	X	X
Ralf Peters	X	X	X
Peter Piller	X	X	X
Marc Quinn			X
Arnulf Rainer ●	X	X	X
Daniel Richter			X
Pamela Rosenkranz		X	X
Thomas Ruff	X	X	X
Karin Sander		X	X
Adrian Schiess		X	X
Stefanie Schneider	X	X	X
Bernhard Schobinger		X	X
Jenny Scobel			X
Katharina Sieverding	X	X	X
Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger	X	X	X
Václav Stratil		X	X
Annalies Strba ●	X	X	X
Beat Streuli			X
Rosemarie Trockel			X
Else Twin Gabriel			X
Keith Tyson		X	X
Peter Weibel		X	X
Lawrence Weiner			X
Andro Wekua	X	X	X
Georg Winter	X	X	X
Erwin Wurm		X	X
Angelika Zeller		X	X
TOTAL : 69 artistes	19	37	67

¹ Artistes présentés dans les expositions 2006D à Brno et 2006I à Pardubice, et inclus dans le catalogue 'Hoesle & Buxbaum' (référéncé en Annexe 4.1).

² Artistes présentés dans l'exposition 2006L à Passau, et inclus dans le catalogue 'Hoesle 2006' (référéncé en Annexe 4.1).

³ Artistes présentés sur le site http://www.tichyocan.com/work/aft_pic.html consulté le 23 mai 2009. Les noms marqués ♠ apparaissent de manière incomplète sur le site et l'identité de ces artistes a dû être déduite à partir d'autres informations.

- Artistes ayant effectivement rencontré Miroslav Tichý.

Annexe 7

Liste des illustrations

Toutes les photographies faites par Miroslav Tichý sont sans titre, sans date et © Miroslav Tichý avec l'autorisation de Jana Hebnarová.

La collection Jana Hebnarová n'ayant pas encore été inventoriée, les dimensions des photographies n'ont pu être relevées par moi lors de ma visite et sont donc indiquées comme inconnues. Les dimensions extérieures (avec cadre) ne sont connues que pour la collection du MMK à Francfort.

Page 6 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, crayon gras, dimensions inconnues, sans date, coll. Jana Hebnarová, © Miroslav Tichý avec l'autorisation de Jana Hebnarová.

Page 10 : *Sans titre*, tirage argentique, 15 x 11.5 cm, sans date, coll. M. Lenot, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 11 : Portrait de Miroslav Tichý, années 1990, coll. et © Brian Tjepkema.

Page 13, en haut à gauche : Couverture du catalogue *Von einer Welt zu'r Andern* (Cologne 1990).

Page 13, en haut à droite : Page 172 du catalogue *Von einer Welt zu'r Andern* (Cologne 1990).

Page 13, en bas : Notice sur Mirek Tichý, pages 296-297 du catalogue *Von einer Welt zu'r Andern* (Cologne 1990).

Page 14 : Portrait (inversé droite-gauche) de Miroslav Tichý, *Stern*, 30 septembre 1990, © Picture Press/ Stern / Hans Jörg Anders.

Page 15 : *Sans titre*, tirage argentique, 12.9 x 16.9 cm, sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 16 : Portrait d'identité de Miroslav Tichý vers 1946, coll. Fondation Tichý Oceán.

Page 17 : *Le photographe*, huile sur toile, 40 x 30 cm, sans date, coll. de l'artiste, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 18 : Portrait de Miroslav Tichý, vers 1970, coll. Jana Hebnarová, © P. Cejp.

Page 20 : Appareil photographique, 1987, © Roman Buxbaum.

Page 21 : Valise de pellicules, 2007, © R. Buxbaum.

Page 22 : *Sans titre* (MT Inv. 5-7-81), tirage argentique et crayon, 18 x 10 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 23 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, 7.8 x 13.7 cm (dimensions extérieures 12.5 x 17.3 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 25 : Miroslav Tichý photographiant, 1987, © R. Buxbaum.

Page 26 : *Sans titre* (Lenka Kovendová ; MT Inv. n° 4-21), tirage argentique et carton, 32.1 x 25.6 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 27 : *Sans titre* (MT Inv. n° 3-8-151), tirage argentique, 19.3 x 10 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 28 : Portrait de Miroslav Tichý, 16 août 2003, © Markus Landert.

Page 31 : *Sans titre* (MT Inv. 5-12-27), tirage argentique et carton, 14.5 x 25 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 32 : Portrait de Miroslav Tichý, 1987, © R. Buxbaum.

Page 33 : *Sans titre*, tirage argentique, crayon, 7.8 x 17.6 cm, sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 34 : *Sans titre* (MT Inv. 4-12-4), tirage argentique, carton et matière plastique, 40.5 x 24.5 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 35 : *Sans titre* (Jana Hebnarová enfant, MT Inv. 5-7-112), tirage argentique et carton, 14.5 x 20 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 36 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, 17.8 x 11.6 cm (dimensions extérieures 23.7 x 15.6 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 38 : Portrait de Miroslav Tichý fabriquant un agrandisseur, vers 1970, coll. J. Hebnarová, © P. Cejp.

Page 39 : Maison de Miroslav Tichý à Kyjov et, à droite, maison de Jana Hebnarová, 17 avril 2009, © M. Lenot.

Page 41 : Harald Szeemann, vers 1990, couverture du livre de H.-J. Müller, © Ingeborg Lüscher.

Page 44 : Couverture du catalogue *The joy of my dreams* de la Biennale de Séville 2004.

Page 45, en haut : Pages 260-261 du catalogue *The joy of my dreams* de la Biennale de Séville 2004.

Page 45, au centre : Pages 262-263 du catalogue *The joy of my dreams* de la Biennale de Séville 2004.

Page 45, en bas : Annexe avec biographies et liste des œuvres dans le catalogue *The joy of my dreams* de la Biennale de Séville 2004). Le portrait de Tichý est en bas à gauche.

Page 47 : *Sans titre* (MT Inv. 1-35), tirage argentique et carton, crayon gras, 20.9 x 24.8 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 48 : *Sans titre*, tirage argentique, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 49 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, montée au dos d'un autre tirage plus grand, 12.9 x 9 cm (dimensions extérieures 17.9 x 12.9 cm), sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 51 : *Sans titre* (MT Inv. 4-31), tirage argentique et carton (morsures de rats), 21.2 x 15.9 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 52 : Couverture du catalogue de l'exposition Zurich 2005 (avec MT Inv. 2-243).

Page 53 : *Sans titre* (MT Inv. 4-95), tirage argentique et carton, 12 x 18 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 55 : *Sans titre* (MT Inv. 1-24), tirage argentique et carton, crayon gras, 24.5 x 22 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 56 : *Sans titre* (MT Inv. 4-6-96), tirage argentique et carton, crayon gras et stylobille, 18.5 x 15.8 cm, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 57 : Portrait de Miroslav Tichý, vers 1990, coll. Fondation Tichý Oceán, © R. Buxbaum.

Page 59 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, crayon, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 61, à gauche : Miroslav Tichý, *Sans titre* (MT Inv. 1-52), tirage argentique et carton, crayon et stylobille, 21.2 x 16.7 cm, sans date, coll. Arnulf Rainer, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 61, à droite : Arnulf Rainer, *Stiller Seufzer*, page imprimée et dessin, 27 x 20 cm, 1992, coll. Fondation Tichý Oceán, © Arnulf Rainer.

Page 63 : Eva & Adele, vers 2006, D.R.

Page 65 : Appareil photographique de Miroslav Tichý, 1987, coll. Fondation Tichý Oceán, © R. Buxbaum.

Page 66 : *Sans titre*, tirage argentique, 23.8 x 11.3 cm, sans date, coll. M. Lenot, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 67 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, stylobille, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 70 : *Sans titre*, tirage argentique et carton, dimensions inconnues, sans date, coll. J. Hebnarová, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 74 : *Sans titre* (MT Inv. 4-6-55), tirage argentique et carton, crayon gras, 24 x 23 cm, sans date, coll. privée (Neuilly-sur-Seine), © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 76 : *Sans titre* (MT Inv. 5-8-35), tirage argentique et carton, 30 x 21 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 85 : Extraits d'un film non tiré de M. Tichý, détails inversés numériquement, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 88 : *Sans titre* (MT Inv. 2-205), tirage argentique, 15.6 x 26.6 cm, coll. Fondation Tichý Oceán, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 89 : *Sans titre* (MT Inv. 3-8-11), tirage argentique et carton, crayon et stylobille, 19 x 14 cm, sans date, coll. MNAM Centre Pompidou, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 91 : *Sans titre*, tirage argentique et papier, 18 x 12.4 cm (dimensions extérieures 21.5 x 15.5 cm, sans date, coll. MMK Francfort, © M. Tichý avec l'autorisation de J. Hebnarová.

Page 94 : Couverture du catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 2008 (avec MT Inv. 4-3-267).

Page 95 : Installation par Q. Bajac (à gauche) et M. Lenot (à droite) des appareils de M. Tichý dans une vitrine de l'exposition au Centre Pompidou, 19 juin 2008.

4^{ème} de couverture : Miroslav Tichý et Marc Lenot, Kyjov, 17 avril 2009 (photo Jana Hebnarová).

Pour des raisons pratiques, les reproductions ont été concentrées sur les cent premières pages.

RÉSUMÉ

Ce mémoire adresse d'abord la question de l'*invention* d'un artiste, de son passage de l'obscurité à la gloire en quelques années. Il s'appuie sur l'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý (1926) et des récits construits autour de lui et de son œuvre par des commissaires d'exposition. Il met à jour le travail des commissaires dans l'échec, puis le succès de cette reconnaissance artistique.

D'abord montré sans succès sous l'étiquette 'art brut', Tichý a accédé à la notoriété quand le curateur Harald Szeemann l'a présenté en 2004 sous l'égide de l'art contemporain. Il fut ensuite primé aux Rencontres d'Arles, exposé au Kunsthaus Zurich puis au Centre Pompidou, et acquis par de nombreuses collections.

Ce mémoire analyse donc l'élaboration par les commissaires de schémas de présentation et de légitimation reposant sur des récits différents selon le cadre de présentation, art brut ou art contemporain, et leurs facteurs d'échec ou de succès.

De plus, face à ce mythe construit par les commissaires, l'artiste résiste, refuse de se prêter au jeu de l'institution artistique et construit ainsi un contre-mythe d'artiste renonçant. Ce mémoire s'efforce donc aussi d'analyser et, dans la mesure du possible, de conceptualiser cette posture de refus de l'artiste.

Pour contacter l'auteur : marc.lenot@wanadoo.fr.



Miroslav Tichý et Marc Lenot, Kyjov, 17 avril 2009 (photo Jana Hebnarová)

SUMMARY

This dissertation addresses first the question of the *invention* of an artist, of its passage from obscurity to fame in a few short years. It is based upon the example of the Czech photographer Miroslav Tichý (1926) and upon the narratives about him and his work as told by the curators. It uncovers the work of curators in the failure, and then in the success of this artistic recognition.

Initially exhibited unsuccessfully under the label of 'outsider art', Tichý achieved renown in 2004 when the curator Harald Szeemann presented him under the aegis of contemporary art. He was subsequently honoured with an award at the Rencontres d'Arles and exhibited at Kunsthaus Zurich, then at the Centre Pompidou, and his works were acquired by numerous collections.

This dissertation thus analyses the erection by curators of presenting and legitimating schemas based upon different narratives in different contexts – outsider art or contemporary art – and the factors determining their failure or success.

Furthermore, in the case of Tichý, when confronted to this curator-built myth, the artist resists, refuses to play the game of the artistic institution, and thus builds the counter-myth of the withdrawing artist. This dissertation also attempts to analyse, and, as far as possible, to conceptualise this posture of refusal by the artist.

The author can be contacted at marc.lenot@wanadoo.fr.