Construction et refus de la valeur : l'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý

Construction and denial of any value: the example of Czech photographer

Miroslav Tichý

Marc Lenot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/463>

DOI : 10.4000/marges.463

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 86-98

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Marc Lenot, « Construction et refus de la valeur : l'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/463> ; DOI : 10.4000/marges.463

Construction et refus de la valeur: l'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý

/1 Les mots « outsider » et « brut » sont utilisés indifféremment dans ce texte, sans distinction conceptuelle, pour qualifier les créateurs marginaux, autodidactes, solitaires, œuvrant hors de l'influence du milieu artistique.

2/ Roman Buxbaum, « Ein Außenseiter unter den Außenseitern » [Un outsider parmi les outsiders], *Kunstforum*, n°101, juin 1989, p. 229-231.

/3 « 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.

La première mention du travail photographique d'un inconnu nommé Miroslav Tichý apparaît en juin 1989 dans un numéro de la revue *Kunstforum*, intitulé « Bild und Seele » [Image et âme] et consacré à l'art brut/**1**, avec un article de trois pages titré « Un outsider parmi les outsiders/**2** ». L'auteur, découvreur de Tichý, est Roman Buxbaum, un psychiatre suisse d'origine tchèque intéressé par l'art brut et l'art-thérapie. Revenant au début des années 1980 à Kyjov, la petite ville morave d'où il était parti après l'échec du Printemps de Prague, Buxbaum y découvre le travail photographique de Tichý, dont il va désormais assurer la promotion.

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. Buxbaum monte l'année suivante une importante exposition/**3** à Cologne, présentant plus de trente artistes bruts, parmi lesquels un seul photographe, Tichý, dont quinze tirages sont exposés pour la première fois. Buxbaum rédige la notice du catalogue présentant

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

Miroslav Tichý naît le 20 novembre 1926 à Kyjov, ville de 12 000 habitants dans le sud de la République Tchèque/4. À la fin de la guerre, il part à Prague pour étudier le dessin et la peinture à l'École des Beaux-Arts. L'arrivée des communistes au pouvoir 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 nus en cours de dessin. Tichý se rebelle contre le nouveau pouvoir et est expulsé de l'école. 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. À la veille de la seconde exposition de ses tableaux, 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. 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 pour la peinture. Au début des années 1960, Tichý commence à négliger son allure. Il vit de manière de plus en plus marginale, hirsute, barbu, sale, antithèse de l'idéal socialiste de l'homme nouveau. Sa maison devient un chaos indescriptible ; tableaux, dessins, puis photographies traînent par terre, dans la saleté la plus totale. Excentrique, il est perçu comme un dissident : il est l'objet d'un contrôle étroit de la part des autorités et fait plusieurs séjours en prison et en asile psychiatrique ; la psychiatrie étant bien sûr aussi un moyen de répression dans le système communiste. Vers 1972, expulsé de son atelier, il décide de se consacrer uniquement à la photographie et de faire de la rue son studio.

La démarche photographique de 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 dit être sorti chaque jour dans les rues de Kyjov et avoir utilisé systématiquement trois pellicules quotidiennes (environ 108 photographies). Même si ses affirmations confinent parfois à l'affabulation, il est certain que Tichý

Le titre, en Suisse-Allemand, est une citation de l'artiste brut Wölfli. Catalogue : Roman Buxbaum & Pablo Stähli (sld), *Von einer Weltt zu'r Andern*, Cologne, DuMont, 1990.

/4 Les informations biographiques proviennent principalement des écrits de Roman Buxbaum, les plus récents provenant de « Un Tarzan en retraite – Souvenirs de Miroslav Tichý », dans Quentin Bajac (sld), *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), Jirí Fridrich (17 & 18 avril 2009), Michal Fridrich (20 février 2009), Brian Tjepkema (27 juin 2008), et Natasa von Kopp (auteur du film *Miroslav Tichý, Worldstar* (Miroslav Tichý, une étoile mondiale), DVD, 72 minutes, 2006 (film) / 2008 (DVD), [<http://www.world.sleeping-tiger.com/>] ; entretien du 1^{er} septembre 2008). J'ai par ailleurs rencontré Miroslav Tichý chez lui pendant trois heures les 17 et 19 avril 2009.

a produit une quantité très importante de clichés, dont seuls quelques milliers subsistent. 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 : à défaut de chambre noire, Tichý développe ses épreuves la nuit dans un seau ou dans son lavabo. Ensuite, parfois longtemps après, il décide de tirer une épreuve unique, rarement plus d'une par pellicule. Plus tard encore, il reprend parfois 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. De plus, dans certains cas, il construit et décore un cadre en papier ou en carton ; ces cadres sont ornés par lui de motifs géométriques répétitifs imitant les cadres classiques des photographies traditionnelles. Cette intervention, terminant le processus de production, fait accéder l'épreuve au statut d'œuvre finie, terminée, sacralisée. Mais elle lui fait aussi perdre toute valeur aux yeux de Tichý, qui alors l'abandonne, la laisse dehors, l'utilise comme sous-bock, cale ou combustible ou laisse les rats la ronger. Le processus de production est un accomplissement en soi et sa fin signe le désintérêt de l'artiste pour son produit.

La quasi-totalité des sujets des photographies de Tichý sont des femmes. La plupart des images ont été volées, prises à la dérobée. Arpentant les rues de Kyjov, il suit une femme dans la rue et, sortant son appareil de sous son manteau ou son pull-over, la mitraille sans viser, prenant une dizaine de vues de dos, de côté, de face. Beaucoup de ses photographies ont été prises l'été à la piscine de la ville : le thème de la baigneuse est prépondérant dans son corpus. Comme son accoutrement interdit à Tichý l'entrée dans l'établissement de bains, il prend ces photographies à distance, caché derrière un arbre, à travers le grillage de la clôture de la piscine. La plupart de ces photographies de baigneuses en maillot sont ainsi marquées d'une empreinte géométrique omniprésente, celle du 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, éléments d'un blason du corps féminin. Une autre partie importante du corpus est constitué de photographies de son écran de télévision, avec en particulier des vues d'émissions de charme de la télévision autrichienne. Tichý cesse de photographier vers 1990.

Éléments de construction de la valeur

Différents paramètres d'élaboration du récit et de construction de la valeur ont pu être mis en jeu autour de l'œuvre de Tichý. On en distingue six :

- 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 soit comme découlant directement de ses études aux Beaux-Arts et de sa connaissance de l'histoire de l'art, soit comme issu d'une pratique autonome et spontanée ;
- 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 auxquels il se trouve confronté ;
- Son *apparat*, 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 ;
- Enfin, les *processus* pré- et post-production que Tichý suit — la manière rituelle et construite dont il aborde son travail, la nécessité de la marche en ville, le parti-pris 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.

Chacun de ces six éléments structurants constitue une manière de raconter un récit sur l'artiste et son travail, de lui attribuer de la valeur. En mettant l'accent sur tel paramètre et en minimisant tel autre, en choisissant tel récit aux dépens de tel autre, le commissaire ou le critique construit alors des schémas différents et élabore une valeur critique différente.

/5 « 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. Catalogue : John Turner et Deborah Klochko (sld), *Create and Be Recognized*, San Francisco, Chronicle Books, 2004.

Miroslav Tichý, figure de l'art brut ?

La première exposition du travail de Tichý en 1990 est le fait de Roman Buxbaum, psychiatre intéressé par l'art brut, et correspond aux codes qui lui sont familiers : son expérience et ses intérêts de l'époque font que c'est l'aspect outsider qu'il veut mettre en avant, alors que la photographie n'est pas reconnue à l'époque comme une composante de l'art brut. 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 ». En revanche, il minimise prudemment la formation artistique du photographe de crainte qu'elle ne l'exclue de l'univers de l'art brut. 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, le place d'office dans la catégorie des chiffonniers, des « assembleurs avec les moyens du bord ». De plus, Tichý est présenté comme s'opposant au système social répressif ; ayant fait plusieurs séjours en hôpital psychiatrique et en prison, il est marqué d'un diagnostic psychotique, autant clinique que social. Enfin, le processus est à peine mentionné et le sujet, même s'il va de soi, n'est pas présenté comme un paramètre essentiel. Exposition, catalogue et articles mettent donc en avant le binôme personnage / *apparatus*, reconnaissent le contexte et minimisent processus, apprentissage et sujet : c'est sur cette base que s'opère alors la tentative de création d'une valeur critique « art brut » autour de Tichý. 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 ».

Pourtant, rien ne va se passer pendant les quatorze années suivantes, aucune exposition, aucun article dans la presse. 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 brut. La photographie n'est guère reconnue comme une composante de l'art brut avant 2004, année de la première exposition de photographie brute — sans Tichý — aux États-Unis/5. La consécration muséale espérée ne vient pas, ni la reconnaissance par le marché avec création d'une valeur marchande. La création d'une valeur critique « art brut » — personnage marginal, *apparatus* singulier et résistance au contexte politique répressif — ne prend pas. 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. L'impuissance de ce schéma à créer une valeur tant critique qu'économique est alors patente.

Miroslav Tichý, figure de l'art contemporain ?

Les photographies de Tichý sont exposées à nouveau quatorze ans plus tard, et cette fois dans le contexte de l'art contemporain, lors de la Biennale de Séville 2004 dont le commissaire est Harald Szeemann. Celui-ci est alors considéré comme un des plus grands commissaires d'art contemporain et comme un grand découvreur d'artistes méconnus/6. Il a été en quelque sorte le créateur de la nouvelle profession de *curator*, entendu comme « faiseur d'exposition ». Si on pense « que l'histoire de l'art de la deuxième moitié du 20^e siècle n'est plus une histoire des œuvres, mais bien une histoire des expositions/7 », c'est lui 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. 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/8 ». 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/9. ». Szeemann se penche très tôt sur l'art des marginaux, c'est un grand découvreur d'artistes inconnus. Schmied le souligne : « Harald Szeemann a une sympathie particulière pour les fêlés. Il collectionne les mythologies et les obsessions, les visions multiples que certains ont du paradis sur terre/10. ».

En 1990, Szeemann a contribué au catalogue de l'exposition « Von einer Welt zu'r Andern » à Cologne et a alors découvert le travail de Tichý, même s'il ne le mentionne pas dans son texte. Pendant l'été 2004, préparant la Biennale de Séville, Szeemann dit de Tichý : « 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

/6 Voir notamment Florence Derieux (sld), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurich, jrpringler, 2007 ; Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann, Exhibition Maker*, Ostfildern-Ruit (Allemagne), Hatje Cantz, 2006 ; et Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer (sld), *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Zurich/Vienne, Voldemeer/Springer, 2007.

/7 Florence Derieux, « Introduction », dans Derieux (sld), *op. cit.*, p. 8.

/8 Anaïd Demir, entretien inédit avec Harald Szeemann, septembre 1999, cité dans Derieux (sld), *op. cit.*, p. 10.

/9 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 », dans Bezzola et Kurzmeyer (sld), *op. cit.*, p. 654.

/10 Wieland Schmied, *op. cit.*, p. 653.

/11 R. Buxbaum, *Miroslav Tichý, Tarzan Retired*, Zurich, Fondation Tichý Oceán, DVD, 2004, 35 minutes; c'est moi qui souligne.

/12 Harald Szeemann (sld), *La Alegria de mis sueños / The Joy of my dreams* [La Joie de mes rêves], Séville, Fundación BIACS, 2004.

/13 Hans-Joachim Müller, « Miroslav Tichý », dans Szeemann (sld), *op. cit.*, p. 260. Traduction depuis l'anglais par moi-même.

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/11 ! ». La Biennale de Séville présente soixante-trois artistes, tous déjà connus, à deux exceptions près, Miroslav Tichý et un photographe de village galicien. Le catalogue/12 est un révélateur frappant du passage de Tichý d'un monde à un autre. Sur la page en regard du texte le concernant figurent deux 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 acquiert ainsi une visibilité et une légitimité nouvelles, 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. Le texte sur Tichý se conclut ainsi : « 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/13. ».

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 la Biennale de Séville, comme la plupart des écrits qui suivront, privilégie désormais d'autres éléments constitutifs de la valeur critique de son œuvre et raconte une autre histoire. La création de valeur se construit désormais en privilégiant le *sujet* et le *processus*. Le sujet devient le récit prépondérant : les corps féminins photographiés avec obsession. L'intérêt de Tichý pour le corps des femmes est reconnu, accepté et n'est plus objet de gêne. Son apprentissage n'est plus minimisé et est reconnu comme un élément explicatif important. Son processus de création, basé sur la dérive et sur l'imperfection, commence à être mis en avant et deviendra le facteur principal de la reconnaissance de l'œuvre de Tichý dans l'art contemporain. 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, valoriser 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'ancrer

Tichý dans l'histoire de l'art et d'affirmer sa pertinence par rapport à l'art contemporain.

Après la légitimation donnée à Tichý par Szeemann, la reconnaissance de l'artiste se déploie rapidement selon trois axes, commercial, « communautaire » et muséal. La valeur marchande des photographies de Tichý se construit grâce aux cessions de la Fondation Tichý Océan/**14** à des galeries, des musées et des collectionneurs. Sa valeur critique est reconnue dans le monde de la photographie : il obtient le Prix Découverte des Rencontres Photographiques d'Arles 2005/**15**, à la suite d'un vote des membres de la profession. Cette valeur critique est confortée par le système artistique puisque, de 2004 à juin 2009, il y a eu vingt-neuf expositions personnelles de son travail (culminant avec le Centre Pompidou en été 2008) et au moins dix-huit expositions collectives. Douze livres et catalogues monographiques et deux vidéos sur Tichý ont été édités en quatre ans et demi — plus de soixante articles significatifs ont été recensés à ce jour.

Sans nous étendre ici sur la manière dont chacune de ces expositions a contribué à la création de la valeur critique Tichý, on peut noter que la première exposition muséale au Kunsthaus de Zurich en 2005/**16** a positionné Tichý dans la lignée de l'art classique et en a fait l'héritier des maîtres, le « dernier des classiques ». L'histoire de la représentation du corps féminin au fil des âges, le *topos* de la baigneuse, le miroir des voyeurismes de l'artiste et du spectateur ont été alors mobilisés pour démontrer que ce « clochard pervers » était bien un artiste et que l'exposition de son travail était légitime dans un musée, permettant ainsi la reconnaissance de sa valeur.

Tichý est ainsi devenu un artiste tout à fait pertinent pour l'art de la fin du 20^e siècle. Sa découverte et sa consécration révèlent des pertinences, des significations qui éclairent l'art d'aujourd'hui. Une preuve tangible de cette appartenance de Tichý à l'univers de l'art contemporain est l'échange de ses photographies contre des œuvres d'artistes contemporains. Ces échanges, d'abord initiés par Tichý avec Arnulf Rainer par refus de conférer une valeur monétaire à son travail, puis développés par Buxbaum avec une soixantaine d'artistes contemporains, sont aussi une reconnaissance de la valeur de son œuvre hors des circuits économiques habituels, comme une forme de don, de *kula*/**17**. Ces échanges contribuent à la création de valeur, tant critique qu'économique, sinon marchande.

Le schéma de valorisation critique de son travail mettant l'accent sur son sujet et son processus ne fonctionne que parce qu'il entre en résonance avec l'art contemporain. Cette résonance s'articule autour de trois axes, sa démarche photographique, sa flânerie et sa thématique féminine, qui ne seront pas développés en détail ici, mais

/14 Voir <http://tichyoccean.com/>

/15 *Rencontres de la Photographie d'Arles 2005*, 36^e édition, Arles, Actes sud, 2005.

/16 Du 15 juillet au 18 septembre 2005. Commissaire Tobia Bezzola. Catalogue : Tobia Bezzola & Roman Buxbaum (sld), *Miroslav Tichý*, Cologne, DuMont, 2005.

/17 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 la contribution de Jacinto Lageira dans ce numéro même.

/18 Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), trad. M. de Gandillac, Paris, Allia, 2003.

/19 Xavier Domino, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, Le Point du Jour, coll. Le champ photographique, 2007, p. 52.

/20 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 26-30.

/21 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.

qui contribuent à sa valorisation aux côtés de ses nouveaux pairs, de Polke à Orozco et de Gette à Rainer. C'est grâce à cette pertinence que l'ancrage de Tichý dans le système de l'art contemporain a pu réussir ces quatre dernières années. De ce fait, depuis 2004, un grand nombre d'expositions et de textes ont ainsi positionné Tichý comme un artiste contemporain, fabriquant une véritable figure d'artiste et créant ainsi une forte valeur symbolique.

Notons aussi au passage que la démarche photographique de Miroslav Tichý peut être vue comme une tentative pour redonner une *aura* à la photographie, *aura* que lui aurait fait perdre son caractère de reproductibilité technique/18. 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 rituel. Comme Polke, Tichý renoue avec la « mythologie de l'œuvre unique/19 ». 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 cultuelle » : 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/20. » 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*/21 et au développement de sa valeur symbolique.

Construction d'un « contre-mythe » par l'artiste

Après avoir examiné la manière dont le système artistique a créé la valeur Tichý — valeur critique, économique, voire cultuelle — d'abord sans succès dans le contexte de l'art brut, puis de manière réussie dans l'art contemporain, il faut s'interroger sur la posture de l'artiste face à cette valorisation. Face aux schémas élaborés par des critiques et des commissaires, persistent en effet une œuvre qui ne se laisse pas aisément réduire et un artiste qui s'est toujours rebellé, s'est toujours maintenu en retrait. Ce fut le cas pendant toute sa période créatrice, durant laquelle Tichý se comporte comme un artiste en marge, antihéros face au système socialiste. 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 sacrifie lui-même sa propre valeur en quelque sorte.

De manière assez singulière, cette rébellion féconde ne s'est pas accompagnée d'une construction volontariste de la valeur de son œuvre, d'une affirmation constructive de son opposition, mais au contraire d'une indifférente négligence. Tichý a toujours eu une

relation détachée et indifférente à son œuvre, lui déniait toute valorisation. Alors que le discours subversif est fréquemment transformé en élément du marché/**22**, Tichý n'a jamais eu une vision marchande de son travail. Il n'a jamais voulu monnayer sa production et a même fermement refusé de la vendre. Il n'a jamais cherché à faire carrière, à faire connaître son travail, ni à s'affirmer socialement comme artiste. Il n'a pas attaché de valeur 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 n'a jamais rien vendu, a donné ses photographies à sa voisine et légataire Jana Hebnarová/**23**, 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 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. Il a ainsi constamment exprimé un refus de toute création de valeur autour de son travail, qu'elle soit financière ou morale, apparaissant comme l'emblème nostalgique d'un éden démonétisé, comme un pur artiste a-capitaliste.

L'attitude de Tichý face à la valorisation de son œuvre depuis son *invention* semble de prime abord très ambiguë. Il a affirmé à plusieurs reprises refuser 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 complètement. On peut penser que son œuvre elle-même résiste à l'interprétation qu'on en fait et que l'artiste ne veut 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 contre-mythe de refus, de retrait, en somme une antivaleur.

Pour analyser le retrait de Tichý, il faut d'abord comprendre que son œuvre n'a été valorisée qu'après son *invention*, sa légitimation par la critique instituée. L'œuvre a été créée dans son entièreté hors du musée, hors du système de l'art, avant d'y être récupérée : Tichý a cessé de photographier à peu près à l'époque de sa première exposition à Cologne en 1990, date de la fin du communisme, fin de l'histoire, fin de la modernité. Il y a alors une complétude de son travail qui peut enfin se laisser appréhender et être désormais montré, ce qui semblait impossible pendant les années de création. À cette période où sa vie et son univers changent, Tichý abandonne le statut de producteur, de créateur, il cesse de photographier et, peu après, de dessiner. Quel 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

/22 Sur ce point, voir Joseph Heath & Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2006.

/23 Voir <http://www.tichyfotograf.cz/en/miroslavtichy-home.html>

/24 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 ».

/25 À la différence, par exemple d'un Yves Klein, lui aussi en posture de « refusant » mais en mesure de construire son propre système critique et économique : voir la contribution de Sophie Cras dans ce numéro même.

/26 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 Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 154-164.

/27 Arthur C. Danto, *La Transfiguration du banal* (1981), trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.

/28 Nathalie Heinich, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Paris, Les impressions nouvelles, 2009, p.139.

un nouveau rôle, un statut d'artiste post-crétation, est en partie le ferment du retrait de Tichý qui va alors avoir lieu.

Tichý n'est pas malléable, réductible, docile et il n'est ni fou, ni mort, ni absent : pendant que commissaires et critiques définissent, légitiment et valorisent son œuvre à leur guise, l'artiste, au lieu de se prêter docilement à leurs discours, se rebelle et leur échappe. Il n'élabore pas un discours contraire à ceux de Buxbaum ou de Szeemann, il n'entre pas dans leur rhétorique, il refuse au contraire tout discours, toute interprétation. Pour lui, son œuvre n'est simplement pas réductible aux paramètres qu'on lui superpose. Pleinement conscient de son travail/**24**, il refuse le rapport déterministe qu'on voudrait lui imposer mais il ne peut ni ne veut le faire sur le terrain critique/**25**. Sa solution face à ce dilemme est de créer son propre mythe, un mythe de l'artiste en retrait, s'affirmant de manière cohérente contre le système dominant de l'art, contre le modèle de l'artiste professionnel et intégré, contre la création de valeur critique et *a fortiori* marchande. Un Tichý qui se serait prêté au jeu, serait allé aux vernissages, aurait donné des interviews à la presse et aurait accepté la valorisation de son œuvre, aurait perdu son authenticité, sa cohérence : une telle attitude aurait sapé l'essence même de son approche, sa marginalité rebelle quel que soit le système en place.

Qu'attend-on d'un artiste que le monde de l'art/**26** découvre et promet ? Quelles sont les règles, les « préceptes de savoir-vivre » que la création de valeur impose à un artiste désireux de reconnaissance ? L'artiste doit d'abord être visible, se conformer au jeu social des vernissages, accepter une socialisation rituelle, en somme endosser un « costume d'artiste ». Bien sûr, Tichý 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.

La deuxième attente du monde de l'art vis-à-vis d'un artiste est que celui-ci s'exprime sur son travail de manière plus ou moins élaborée. Arthur Danto/**27** affirme qu'une œuvre d'art n'existe que tant qu'elle est interprétée et que c'est l'interprétation, basée sur les propos de l'artiste, qui crée la valeur de l'œuvre d'art. La sociologue Nathalie Heinich s'est plu à démonter ce mécanisme : « 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 fait pas le théoricien de son propre travail n'a guère de chances d'être pris au sérieux/**28** ». Or Tichý refuse absolument de participer à ce travail d'interprétation de son œuvre. Dans ses très rares entretiens, il s'exprime par aphorismes énigmatiques, sème la confusion ou préfère conter des anecdotes ou réciter des

poèmes plutôt que parler de son travail. Même si cela semble paradoxal, on peut dire qu'à sa manière, Tichý gère son image avec grand soin. Son précepte — « 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 délibérée de rareté des contacts, cette parcimonie de son exposition personnelle sont une partie intégrante de son projet. Pour Tichý, ce refus de paraître est une 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 exposées/29 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. Or, là encore, Tichý refuse, résiste, même si Buxbaum expose et vend à sa place et sans son accord explicite.

Donc, 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 la construction de son contre-mythe. Il déploie un « rideau de fumée » pour sa propre tranquillité, autrefois vis-à-vis du système communiste, aujourd'hui face au monde occidental. Plutôt qu'une fuite, c'est 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 ce refus, s'il renforce le désir, est insupportable : comment accepter que l'artiste ne joue pas le jeu ? Buxbaum ne le supporte pas, 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, et de la même manière que les autorités communistes le considéraient comme fou parce que 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. Plutôt que se demander quels sont les ressorts psychologiques qui sous-tendent la posture de Tichý, l'important me semble 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

/29 Nathalie Heinrich, 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.

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. Cependant il se sent dépossédé du processus même de son *invention*. Ne pouvant pas le maîtriser, 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 reconnaissance ; il dit avoir été volé et manipulé par Buxbaum mais, au moins jusqu'en janvier 2009, il n'avait pas agi pour mettre fin à cette spoliation. Tout cela aboutit en fait à la construction d'un mythe d'« artiste renonçant ». Cette dérobade n'est pas une démission, une disparition, 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, contrairement à Atget qui décéda peu après sa découverte par Man Ray et Berenice Abbott, Tichý est là et bien là.

En somme, dans le cas de Tichý, la question de la valeur de l'art a été posée deux fois au critique, à l'historien et à l'institution artistique. D'abord, au moment de son invention : à considérer son travail, peut-on dire que Tichý est un artiste, y a-t-il ici création de valeur artistique ? La même question fut posée dans les cas d'Atget et de Lartigue. Ensuite, 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 ? À peine le premier dilemme résolu, la légitimation accomplie, s'en pose un nouveau : est-ce de l'art quand le créateur en récusé les normes de légitimation et quand il refuse la création de valeur ? Ou n'est-ce qu'un canular, non point une fabrication de fausses photographies, 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 et tout aussi perturbant pour l'historien qui manque d'outils pour appréhender cet « artiste non identifié », ce refusant, ce renonçant. Comment gérer ce conflit entre le créateur de valeur originelle et le commissaire médiateur de cette valeur, l'un en position de renonçant, l'autre en exposant ? Comment identifier et valider l'existence de l'artiste, sur la légitimité de sa valeur ? À ce stade, la question reste ouverte.

Marc Lenot