

L'invention de Miroslav Tichý

The Invention of Miroslav Tichý

Marc Lenot



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2658>

ISSN : 1777-5302

Traduction(s) :

The Invention of Miroslav Tichý - URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3430>
[en]

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2009

Pagination : 216-238

ISBN : 9782911961236

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Marc Lenot, « L'invention de Miroslav Tichý », *Études photographiques* [En ligne], 23 | mai 2009, mis en ligne le 19 mai 2009, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2658>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

L'invention de Miroslav Tichý

The Invention of Miroslav Tichý

Marc Lenot

L'auteur remercie chaleureusement André Gunthert et Michel Poivert pour leur soutien sans failles, ainsi que Clément Chéroux et Thierry Gervais pour leurs conseils et leur aide dans la rédaction de cet article. Il tient par ailleurs à exprimer sa gratitude à tous ceux qui l'ont aidé dans ses recherches, et notamment à Roman Buxbaum, Quentin Bajac, Tobia Bezzola et Jana Hebnarová.

- 1 Il est parfois des inconnus qui émergent sur la scène artistique de manière fulgurante. Alors que d'autres ont patiemment construit une carrière au fil des ans, mûrissant lentement au gré d'expositions de plus en plus visibles et obtenant peu à peu une reconnaissance du système et du marché, certains apparaissent soudainement en pleine maturité, alors que nul n'avait entendu parler d'eux auparavant. En quelques mois, quelques années, ces artistes soudain révélés exposent dans les musées les plus prestigieux, sous l'égide des commissaires les plus réputés. Des critiques de premier plan, des journalistes spécialisés écrivent sur eux à profusion. Des collectionneurs acquièrent leurs pièces dont les prix grimpent et des musées s'empressent de les ajouter à leur fonds. Et, parfois, leur travail résiste au temps.
- 2 Quand de telles découvertes concernent des artistes "outsider"¹, restés inconnus du fait de leur isolement ou de leur internement, on ne s'étonne guère de ces apparitions, les mettant sur le compte de la spécificité de l'art brut. Mais les découvertes soudaines ont également concerné des artistes ne relevant pas de l'art brut ou naïf, et ayant pourtant eux aussi construit leur œuvre à l'écart du système artistique. Si l'on peut citer quelques peintres qui ont connu une telle aventure, comme Eugène Leroy, deux des exemples les plus remarquables sont photographes. Eugène Atget n'était qu'un modeste artisan avant sa découverte par les surréalistes et par Berenice Abbott peu avant sa mort. Et l'«invention» 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 1963, à l'âge de soixante-neuf ans². Sa découverte fut le fait du conservateur de la photographie du MoMA, John Szarkowski, qui sut révéler un talent

jusque-là non décelé, le présentant comme un «authentique primitif», un amateur n'ayant «ni tradition, ni formation³», hors des “valeurs sûres” de l'art photographique.

- 3 Fin 2004, l'irruption dans le monde artistique du photographe tchèque Miroslav Tichý, alors âgé de soixante-dix-huit ans, semble encore plus radicale que celles d'Atget ou de Lartigue. Sa révélation soudaine sous les auspices du commissaire indépendant Harald Szeemann, grand découvreur d'artistes durant les quarante et quelques années de sa carrière curatoriale, lui confère aussitôt une légitimité forte dans le monde de l'art. Moins de quatre ans plus tard, Tichý est l'objet d'une exposition monographique au Centre Pompidou⁴. À travers la révélation de Miroslav Tichý au grand public, c'est tout le travail des commissaires dans la reconnaissance artistique du photographe qui est mis à jour, travail qui consiste en l'élaboration d'un schéma de présentation et de légitimation reposant sur des paramètres différents suivant les objectifs. En effet, selon les aspects retenus du personnage et de l'œuvre, Tichý apparaît d'abord sans succès dans le milieu de l'art brut avant d'être plus tard accepté et légitimé dans le cercle de l'art contemporain.

L'échec de l'art brut

- 4 Exilé à Zurich après les événements du Printemps de Prague, le psychiatre Roman Buxbaum, qui va découvrir Tichý, s'intéresse 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 la clinique de Gugging et inspirant le programme similaire de Buxbaum dans la clinique de Königsfelden. Or les familles Buxbaum et Tichý se connaissaient, et l'oncle de Buxbaum, psychiatre lui aussi, a été un ami d'enfance de Tichý. De retour en Tchécoslovaquie à Kyjov au début des années 1980, Buxbaum découvre alors son travail photographique⁵.
- 5 C'est donc un psychiatre intéressé par l'art brut qui, le premier, va exposer Tichý selon les codes qui lui sont familiers. Si Buxbaum n'ignore pas la formation académique de Tichý, son expérience et ses intérêts de l'époque l'amènent à considérer Tichý comme un artiste «outsider». Enseignant l'art brut à l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Zurich, Buxbaum sait sans doute 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 culturel⁶»), se méfiant de l'art de répétition⁷ et des «représentations “objectives”» de la nature⁸. 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 suffisante⁹. À l'époque, on ne connaissait pratiquement pas de “photographes outsiders”. Buxbaum voit là une opportunité non seulement de faire connaître Tichý, mais peut-être aussi d'écrire un nouveau chapitre de l'histoire de l'art brut.
- 6 Afin de classer Tichý comme artiste brut, Buxbaum met d'abord l'accent sur les traits distinctifs du personnage: Tichý doit apparaître comme un marginal, sale, hirsute, vivant comme un clochard. Il est présenté comme s'opposant au système social répressif; ayant fait plusieurs séjours en hôpital psychiatrique et en prison, Tichý est marqué d'un diagnostic psychotique, autant clinique que social. Le second aspect fondamental retenu par Buxbaum est ce que l'on pourrait qualifier d'«appareil»

singulier: 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 bord¹⁰», des magiciens du quotidien qui, avec rien, font des prouesses. C'est donc en mettant l'accent sur le binôme personnage/*apparatus* que va s'opérer la tentative d'insertion de Tichý dans l'art brut.

- 7 Tichý est d'abord réticent à l'idée de Buxbaum d'exposer ses photographies. Après avoir montré quelques rares tirages, prêtés ou acquis, dans de petites expositions, le psychiatre révèle pour la première fois le travail de Mirek Tichý¹¹ dans un article du numéro spécial "Bild und Seele" (Image et âme) de la revue *Kunstforum* consacré à l'art brut en juin 1989. Intitulé "Un outsider parmi les outsiders¹²", le texte retient les facettes de Tichý les plus fortement connotées art brut. Buxbaum ne met délibérément pas l'accent sur la formation artistique du photographe de crainte qu'elle ne l'exclue de l'univers de l'art brut¹³, tout en restant prudent et ambigu sur ce sujet, comme le suggère le titre de l'article. Illustré d'un portrait de l'artiste avec un appareil à la main et de quatre photographies de femmes, l'article décrit en détail l'apparence physique de Tichý, sa maison, ses appareils et raconte ses démêlés avec le pouvoir.
- 8 L'année suivante, Buxbaum monte une importante exposition présentant plus de trente artistes bruts, où Tichý est le seul photographe¹⁴. Le catalogue comprend des contributions sur l'art brut, l'art thérapie et la psychiatrie, dont un texte du commissaire d'exposition Harald Szeemann et une longue introduction de Buxbaum sur l'art et la psychiatrie¹⁵. Buxbaum écrit également la notice présentant Mirek Tichý: dans ce court texte d'une page, il reprend sa formule d'"outsider parmi les outsiders", mettant là encore l'accent sur sa marginalité et sur sa technique photographique, et reliant son travail à l'interdit et au pillage. Un seul portrait féminin par Tichý est reproduit en noir et blanc en regard de sa notice, contrastant avec la prééminence accordée à deux photographies en couleur, un portrait de Tichý tenant un appareil et une vue d'un de ses appareils. À la différence des autres artistes, qui ne sont représentés que par leurs œuvres, c'est le mythe de l'artiste outsider qui prend le pas sur le travail de Tichý, et acte son inclusion dans l'art brut.
- 9 L'article publié dans *Kunstforum* et l'exposition créditent Buxbaum des qualités d'expert en art outsider et positionnent clairement Tichý aux côtés d'artistes reconnus comme Adolf Wölfli, Michel Nedjar, August Walla ou Louis Soutter. À la suite de cette exposition, le magazine grand public *Stern* consacre un reportage de quinze pages à ces artistes bruts, définis comme «malades psychiques¹⁶», avec un grand 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 du photographe: «L'œuvre d'art, c'est moi, pas les photos¹⁷.» Dans 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 Szeemann¹⁸.
- 10 Au début des années 1990, Tichý semble donc à l'aube d'une reconnaissance en tant qu'artiste brut. Comme photographe (et ancien élève des Beaux-Arts), il pourrait bénéficier du positionnement particulier défini par Buxbaum, celui d'"outsider parmi les outsiders". Pourtant, rien ne se passe pendant les quatorze années qui suivent, ni exposition ni article dans la presse.

- 11 Miroslav Tichý a toujours été très ambivalent quant à l'exposition de ses œuvres, et les informations sur ses intentions en la matière sont souvent 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-le¹⁹». Il s'étonne que l'on s'intéresse à lui et à son travail photographique (qu'il juge secondaire par rapport à sa peinture), refuse de se déplacer, mais reçoit aimablement le journaliste et le photographe de *Stern*, et traduit en tchèque les articles écrits sur lui pour les montrer à ses voisins; il sera ensuite largement plus opposé à tout contact de type promotionnel. D'après plusieurs témoignages²⁰, il serait partagé entre la fierté d'être enfin reconnu comme un artiste, lui qui toute sa vie a 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 aimerait être reconnu comme un «grand artiste peintre», se référant souvent à Léonard de Vinci. L'image d'outsider dans laquelle il se trouve alors catégorisé ne lui convient sans doute guère. Peut-être 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.
- 12 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 brut. 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 brut²¹) retarde son projet d'exposition avant de l'annuler. En 2004, une exposition américaine reconnaît pour la première fois l'importance de la photographie dans l'art brut²². Elle met surtout l'accent sur le collage et le photomontage, mais révèle aussi quelques travaux essentiellement photographiques. Tichý n'est pas inclus dans cette exposition, bien que Roger Cardinal, une autorité en matière d'art brut, le mentionne dans le catalogue, le nommant aussi par son prénom diminutif familial «Mirek²³».
- 13 Enfin, si une ou deux galeries tentent de vendre des photographies de Tichý, notamment Susanne Zander à Cologne, spécialisée dans l'art outsider, Tichý refuse toute valorisation financière de son travail. Il donne certains tirages à des voisins ou amis et, en 2000, un grand nombre de photographies, ainsi que ses appareils, sont transférés à Buxbaum et à la Fondation Tichý Oceán que celui-ci crée ensuite²⁴. Ce transfert des photographies vers des voisins plus ou moins bien intentionnés ou compétents et vers Buxbaum dénote aussi 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.
- 14 Avant 2004, le travail de Tichý peine à être reconnu artistiquement. L'accent mis sur son personnage marginal, son *apparatus* inhabituel et sa résistance au contexte politique répressif se révèle inadéquat. La minimisation de son apprentissage ne permet pas de l'inscrire en tant qu'artiste dans l'histoire de l'art, le manque d'attention portée à son processus le dépouille de tout intérêt conceptuel, et la mise au second plan du sujet de ses images fait perdre beaucoup d'intérêt à son travail. 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 impasse²⁵.

La reconnaissance de l'art contemporain

- 15 La première exposition des photographies de Miroslav Tichý dans le contexte de l'art contemporain se fait à l'automne 2004, pendant la Biennale de Séville dont Harald Szeemann est le commissaire. Szeemann est alors considéré comme un des plus grands commissaires d'art contemporain et comme un grand découvreur d'artistes méconnus²⁶. Il a été en quelque sorte le créateur de la nouvelle profession de *curator*, de faiseur d'exposition. Si l'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», 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 passeur²⁷.
- 16 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 et bien d'autres encore. Après avoir longtemps dirigé la Kunsthalle de Berne, Szeemann fut le commissaire de la Documenta V en 1972 et à trois reprises responsable de la Biennale de Venise en 1980, 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 ainsi «ne s'intéresser qu'à la conscience divergente, parce que c'est là seulement que se trouvent les énergies utopiques²⁸». 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 créatrice²⁹.»
- 17 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 pingens*" à partir de la collection Prinzhorn et des travaux des deux artistes bruts Adolf Wölfli 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 contemporain³⁰». Il confie un pan de la Documenta V 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 brut³¹».
- 18 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'art³². Fasciné par la colonie de Monte Verità et en particulier par le rêve monomaniaque et béat du peintre Elisar von Kupffer et son sanctuaire dans le Tessin, il va l'inclure dans la Biennale de Lyon de 1997 sur le thème

de "l'Autre". Rompant avec les normes, il y montre 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, «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 terre³³.»

- 19 Parmi les découvertes de Szeemann, on peut encore citer le clown Dimitri et le policier photographe suisse Arnold Odermatt, qu'il révèle à la Biennale de Venise en 2001, puis dans une exposition à la Maison de Victor Hugo en 2002-2003. Odermatt côtoie dans cette exposition Artaud, Beuys, Boltanski, Duchamp, mais aussi Wölfli et Soutter, témoignant magnifiquement de la capacité de Szeemann à rapprocher des artistes d'horizons divers et à abolir les frontières entre catégories artistiques.
- 20 Szeemann connaît le travail de Tichý depuis 1989 ou 1990, mais il ne décide qu'en 2004 de le présenter. Szeemann s'en explique dans le film de Buxbaum consacré au photographe: «J'ai été fasciné dès le premier moment, mais j'ai attendu la bonne exposition³⁴.» 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" ou "Le Plateau de l'Humanité" à la Biennale de Venise en 2001. Mais c'est à Séville en 2004 que Szeemann choisit de l'exposer, peut-être alors conscient de l'épuisement du discours sur Tichý dans l'art brut. Au cours de l'été 2004, Szeemann rend visite à Buxbaum 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 devient³⁵.» C'est avec ce viatique que Tichý va passer soudainement de l'univers de l'art brut, dans lequel il avait été jusqu'ici confiné, à l'univers de l'art contemporain.
- 21 La Biennale de Séville présente soixante-trois artistes, tous déjà connus, à deux exceptions près, Tichý et un photographe de village galicien. 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.
- 22 Le catalogue 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 exposées³⁶. Dans le corps du catalogue, tous les artistes, classés par âge croissant, sont présentés pour la plupart sur quatre pages : un texte d'une page et trois pages de reproductions de leur travail³⁷. Tous sauf un, Miroslav Tichý: 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 se rendre à la double page suivante pour voir son travail. Si Tichý est ainsi installé au milieu de ses nouveaux pairs, les artistes contemporains, sa légende d'artiste outsider apparaît encore comme le passage obligé vers son travail.
- 23 Alors que les principaux aspects retenus pour positionner Tichý au sein de l'art brut passaient par le personnage et l'apparatus, le catalogue de Séville et la plupart des écrits qui suivront privilégient désormais d'autres éléments constitutifs de son œuvre. Le sujet devient alors le paramètre 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 processus de création est l'autre élément mis en avant à Séville et devient le facteur principal de la reconnaissance de l'œuvre de Tichý dans l'art contemporain.

- 24 Au lieu de tenter de fournir une explication psychologique ou politique à son travail, à partir de Szeemann, la critique va s'intéresser à la production de Tichý comme une œuvre d'art à part entière, avec ses zones d'ombre, son mystère et son génie. Cette nouvelle vision permet d'ouvrir le champ, de développer d'autres approches, et en particulier, d'ancrer Tichý dans l'histoire de l'art contemporain. Après Séville, la reconnaissance de Tichý se bâtit rapidement autour de trois axes: sa valorisation par le marché³⁸, un adoubement par ses pairs photographes³⁹ et une légitimation muséale.
- 25 La première exposition muséale au Kunsthaus de Zurich⁴⁰ met l'accent sur le travail de Tichý plus que sur le personnage: la présentation des photographies est très formelle, assez froide et neutre, le film de Buxbaum n'occupe délibérément pas une place proéminente⁴¹. Outre le sujet, omniprésent, l'apprentissage est ici mis en avant, relevant l'importance de la formation artistique de Tichý reçue aux Beaux-Arts de Prague, l'éducation de son goût et les héritages visuels qui resurgissent dans ses photographies. Dans le catalogue, Tobia Bezzola 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 Lartigue⁴². 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 pervers⁴³» est un artiste et que cette exposition est légitime dans un musée. 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; c'est peut-être la raison pour laquelle ce fut la seule exposition à laquelle Tichý donna explicitement son aval⁴⁴.
- 26 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 par l'institution artistique. Au fil des expositions dans des musées, centres et galeries d'art contemporain, les mêmes aspects sont presque toujours mis en avant; de 2004 à fin 2008, il y a eu vingt-quatre expositions personnelles (Haarlem, Brno, Vancouver, Bratislava, Tokyo, Beijing, Stockholm, Francfort, le Centre Pompidou à Paris, Dublin) et au moins treize expositions collectives (La Maison Rouge à Paris, Ekenäs, Salzbourg, Berlin...). Les textes des catalogues, les critiques des journalistes, les réactions du public portent essentiellement sur le sujet, le corps féminin omniprésent, et sur le protocole de création photographique suivi par Tichý. Par cette réflexion critique sur le processus, Tichý est ancré progressivement dans l'art contemporain. On lui reconnaît des parentés, des similitudes, des correspondances, davantage d'ailleurs qu'une "généalogie" ou que des influences⁴⁵. De manière générale, la formation artistique est un aspect peu mis en avant. 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. De même, l'importance du contexte est assez variable dans ce nouveau schéma, et concerne moins l'univers répressif socialiste précédemment décrit que l'environnement artistique et créatif en Tchécoslovaquie: la contribution de Quentin Bajac au catalogue du Centre Pompidou situe ainsi clairement le travail de Tichý dans la scène artistique est-européenne⁴⁶.
- 27 Cette nouvelle présentation de Tichý n'aurait pu se faire sans la pertinence contemporaine de son travail qui s'articule autour de plusieurs thèmes. Le premier est celui du marcheur dans la ville, du flâneur de Baudelaire et de Benjamin, des dérives situationnistes et des artistes contemporains comme Francis Alÿs ou Gabriel Orozco qui

font de la marche urbaine un élément essentiel de leur travail⁴⁷. Ce thème rattache également Tichý à la *Street Photography*, et en particulier à ses représentants les plus spontanés, comme Gary Winogrand ou Joan Colom. Cette esthétique de la marche, l'importance accordée à l'appropriation urbaine inscrivent Tichý dans un courant qui traverse tout l'art contemporain⁴⁸.

- 28 Le deuxième point important est l'attention portée par Tichý au processus de fabrication, couplée à un dédain radical pour le "produit fini". Tichý suit un véritable rituel de production, depuis la préparation des appareils et des pellicules, l'obligation quotidienne de prise de vue, le développement et le tirage, ou encore ses interventions manuelles sur les photographies. Par ses dessins au crayon ou au stylo sur les tirages, ces "améliorations" qu'il apporte ainsi à son travail, et par l'encadrement très travaillé qu'il donne à certaines photographies, Tichý témoigne d'un protocole complexe, étalé dans le temps et conjuguant la "reproduction mécanisée" avec l'intervention de la "main de l'artiste". Ce processus est un accomplissement en soi, une performance sans spectateur. Quand il est terminé, son produit, la photographie elle-même, ne présente plus guère d'intérêt aux yeux de l'artiste, elle est abandonnée dans la poussière ou sous la pluie, les rats la rongent ou elle sert de combustible. Ce primat du processus sur le résultat inscrit très clairement Tichý dans l'univers de l'art contemporain.
- 29 Enfin, le goût du travail mal fait, de la photographie imparfaite, hors des canons habituels de l'esthétique, se révèle également un critère essentiel. Tichý n'affirme-t-il pas que «les défauts font partie intégrante du travail», ou qu'il veut «[...] faire quelque chose plus mal que n'importe qui dans le monde entier», se réclamant ainsi d'un mode de travail fréquemment mis en avant dans l'art contemporain⁴⁹. Un des exemples les plus proches est la production photographique de Sigmar Polke, et en particulier ses manipulations physico-chimiques de l'image dans ses séries sur l'Afghanistan ou sur São Paulo, qui, par bien des aspects, entrent en résonance avec les photographies de Miroslav Tichý⁵⁰.
- 30 On peut finalement mentionner la proximité de Tichý avec l'esthétique amateur. Cela se traduit dans son processus, sa technique et ses malfaçons, mais également dans son rapport obsessionnel à son sujet, 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 photographies⁵¹.
- 31 Outre ces pertinences critiques, l'inscription de l'œuvre de Tichý dans l'univers de l'art contemporain se manifeste aussi par l'échange de ses photographies contre des œuvres d'autres artistes. Ce troc démarre par hasard en 1992, quand l'artiste autrichien Arnulf Rainer, intéressé par les passerelles entre art brut et art contemporain, rend visite à Tichý. Celui-ci refuse de vendre des tirages, mais lui donne deux épreuves contre un dessin, plus précisément une page de catalogue que Rainer redessine et peint sous ses yeux⁵². Plus tard, un véritable programme d'échanges d'œuvres est mis sur pied par la Fondation Tichý Oceán et son directeur Adi Hoesle, mais avec peu ou pas d'implication de Tichý: plus de quarante artistes y ont participé, dont certains de tout premier plan⁵³. Le travail de Tichý se trouve ainsi mis sur un pied d'égalité avec celui d'artistes contemporains reconnus, ce qui renforce d'autant sa légitimité, son insertion dans l'art contemporain et donc l'intérêt des commissaires⁵⁴.
- 32 On assiste donc depuis 2004 à une institutionnalisation de Tichý, soutenue activement par Roman Buxbaum et sa fondation Tichý Oceán. Elle se traduit par une muséification et par l'acceptation du statut d'œuvre d'art contemporain, comme en témoignent les

expositions et les catalogues récents⁵⁵. Un deuxième volet, concomitant, est le développement d'un travail critique sur l'œuvre de Tichý, avec des articles de journaux principalement lors de ses expositions, quelques travaux universitaires et un certain intérêt (de qualité très variable) de critiques amateurs, notamment dans la blogosphère. Enfin, le marché commence à s'intéresser à lui, plusieurs institutions et collectionneurs ont acquis des œuvres⁵⁶, plusieurs galeries de qualité proposent ses photographies et quelques pièces passent en vente aux enchères⁵⁷.

- 33 C'est ainsi qu'en peu de temps, l'œuvre de Tichý est passée de l'univers de l'art brut à celui de l'art contemporain, et y a gagné une visibilité qu'elle ne pouvait espérer auparavant. Ce passage a été le résultat de la mise en place d'un schéma de présentation et de légitimation s'appuyant sur des aspects de l'œuvre et du personnage, comme le processus de création ou les sujets représentés, jusqu'alors minimisés dans le cadre de l'art brut. Si la critique inscrit indubitablement l'œuvre de Tichý dans l'histoire de l'art, bien des opinions journalistiques ou grand public privilégient encore le sensationnel et s'en tiennent 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. Il est en particulier révélateur de relever les opinions émises par des blogueurs sur l'exposition Tichý au Centre Pompidou pendant l'été 2008. L'hypothèse du canular a été émise lors d'une émission de Radio Libertaire le 12 juillet 2008 et reprise sur le blog d'un participant à l'émission⁵⁸. Mais cette possibilité avait aussi effleuré l'esprit de plusieurs commissaires (dont Quentin Bajac) et d'artistes familiers de cette pratique, comme Joan Fontcuberta. Cet écart entre critique savante et critique populaire traduit bien l'ambiguïté du personnage et de son image.
- 34 La découverte de l'œuvre photographique de Miroslav Tichý n'a pu s'accomplir que grâce à la conjonction de plusieurs facteurs. La qualité de son travail était évidemment une condition *sine qua non*. Mais son émergence n'a pu avoir lieu que lorsque des commissaires ont retenu des aspects de son travail conformes aux attentes du système artistique, construisant ainsi l'environnement nécessaire à l'invention d'un nouvel artiste. Tant que Tichý a été positionné au sein de l'univers de l'art brut, dans un schéma privilégiant les aspects du personnage et de son *apparatus*, il n'a guère éveillé d'intérêt. La persévérance louable de Roman Buxbaum dans sa promotion de l'artiste n'a pu aboutir que lorsque Harald Szeemann a redéfini son travail en le sortant de la vision trop étroite de l'art brut et en le positionnant dans le cadre élargi de l'art contemporain. Privilégiant dès lors le sujet et le processus de création, critiques et conservateurs ont bâti un mécanisme de légitimation qui a permis d'affirmer la pertinence contemporaine du travail de Tichý. Cependant, aussi efficace soit-elle, cette invention d'un artiste se heurte au retrait du photographe, qui n'est ni mort comme Atget ni malléable comme Lartigue, ni absent comme les artistes bruts. En somme, Tichý résiste toujours aux commissaires et refuse de se plier aux schémas d'interprétation de son œuvre.

NOTES

1. Les mots “outsider” et “brut” seront utilisés indifféremment ici, pour qualifier les créateurs marginaux, autodidactes, solitaires, œuvrant hors de l’influence du milieu artistique.
2. Kevin MOORE, *Jacques Henri Lartigue, the Invention of an Artist*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2004.
3. John SZARKOWSKI, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, New York, The Museum of Modern Art, 1963, n. p., cité par Kevin MOORE, “Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie”, *Études photographiques*, n° 13, juil. 2003, p. 6-34.
4. “Miroslav Tichý”, Paris, galerie d’art graphique du musée national d’Art moderne, 25 juin-22 septembre 2008.
5. Pour des éléments biographiques, voir Roman BUXBAUM, “Un Tarzan en retraite – Souvenirs de Miroslav Tichý”, in Quentin BAJAC (dir.), *Miroslav Tichý*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2008, p. 126-136. L’auteur a eu plusieurs entretiens avec Buxbaum en 2007 (27 sept.) et 2008 (22 mai, 23 juin et 17 oct.), ainsi qu’avec d’autres familiers de Tichý : Brian Tjepkema (27 juin 2008), Nataša von Kopp (auteur du film et DVD *Miroslav Tichý, Worldstar*, 52 mns, 2006/2008, 1^{er} sept. 2008) et Jana Hebnarová (17 au 19 avril 2009). Il a également rencontré Miroslav Tichý les 17 et 19 avril 2009.
6. Jean DUBUFFET, “Honneur aux valeurs sauvages”, conférence à la faculté des lettres de Lille (10 janvier 1951), in J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1967, p. 217.
7. J. DUBUFFET, “Salingardes l’Aubergiste”, *inibid.*, p. 280.
8. J. DUBUFFET, *Fascicule 4 des Publications de la Compagnie de l’Art Brut*, 1965 ; repris dans *ibid.*, p. 530.
9. J. DUBUFFET, “Plus inventif que le Kodak”, notule des “Notes pour les fins lettrés” (1945), *inibid.*, p. 75, et la notule 27 de “Bâtons rompus” (1986), *inibid.*, vol. 3, 1995, p. 110.
10. L’analogie entre bricolage et pensée sauvage développée par Claude Lévi-Strauss peut s’appliquer à Tichý, Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.
11. Mirek est un diminutif familier de Miroslav. Il n’est utilisé que dans les textes présentant Tichý comme un artiste brut ; en revanche, dans les textes ancrant Tichý dans l’art contemporain, celui-ci est toujours désigné par son prénom officiel, Miroslav.
12. R. BUXBAUM, “Ein Außenseiter unter den Außenseitern” (Un outsider parmi les outsiders), *Kunstforum*, n° 101, juin 1989, p. 229-231.
13. 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.
14. “Von einer Weltt zu’r Andern” (D’un monde à l’autre), 28 septembre – 25 novembre 1990, Cologne, DuMont Kunsthalle de Cologne ; quinze tirages de Tichý y sont exposés.
15. R. BUXBAUM et Pablo STÄHLI (dir.), *Von einer Weltt zu’r Andern* (D’un monde à l’autre), Cologne, DuMont, 1990 ; voir Harald SZEEMANN, “Und siegt der Wahn, so muß die Kunst : mehr inhalieren” (Si la folie vainc, l’art vaincra : inhaler davantage), p. 68-73.
16. Christian KRUG, “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.
17. *Ibid.*, p. 56-57.
18. *Ibid.*, p. 70.
19. Entretien avec Roman Buxbaum le 22 mai 2008.
20. Voir note 5.
21. Entretien avec Markus Landert le 16 octobre 2008.

22. "Create and be Recognized. Photography on the Edge", San Francisco, Yerba Buena Center for the Arts, 23 octobre 2004 – 9 janvier 2005.
23. R. CARDINAL, "Outsider Photography", in John TURNER et Deborah KLOCHKO (dir.), *Create and Be Recognized*, San Francisco, Chronicle Books, 2004, p. 14.
24. Tichý signifie « pacifique » en tchèque, d'où le jeu de mot dans le nom de la fondation.
25. Entretien du 22 mai 2008. Landert dit alors à Buxbaum : « Tu attends sa mort pour l'exposer ? »
26. Voir Florence DERIEUX (dir.), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP Ringier, 2007 ; Hans-Joachim MÜLLER, *Harald Szeemann, Exhibition Maker*, Ostfildern-Ruit (Allemagne), Hatje Cantz, 2006 ; et Tobia BEZZOLA et Roman KURZMEYER (dir.), *Harald Szeemann with by through because towards despite*, Zurich/Vienne, Voldemeer/Springer, 2007.
27. F. DERIEUX, "Introduction", in F. DERIEUX (dir.), *op. cit.*, p. 8.
28. Anaïd DEMIR, entretien avec H. Szeemann, septembre 1999, cité dans F. DERIEUX (dir.), *ibid.*, p. 10.
29. Discours prononcé à Francfort le 12 fév. 2000 (traduction en anglais par David Stone, traduction depuis l'anglais par l'auteur) par Wieland SCHMIED, "Creative Obsession, a Tribute to Harald Szeemann on receiving the Max Beckmann Prize", in T. BEZZOLA et R. KURZMEYER (dir.), *op. cit.*, p. 654.
30. H. SZEEMANN, "Ver-rücktes Weltbild. Können Geistesranke Künstler sein ?" (Une folle cosmologie. Les aliénés peuvent-ils être des artistes ?), *Sie + Er*, n° 41, 10 octobre 1963, p. 6 et 82. Fac-similé in T. BEZZOLA et R. KURZMEYER (dir.), *op. cit.*, p. 90-91.
31. Jean-François CHOUGNET, Thierry PRAT et Thierry RASPAIL, *À propos de la Biennale d'art contemporain de Lyon, 1997. Entretien avec Harald Szeemann*, Lyon, La Conscience du vilebrequin, 1997, p. 14, cité par F. DERIEUX (dir.), *op. cit.*, p. 156.
32. François AUBART et Fabien PINAROLI, "Entretien avec Tobia Bezzola, 14 avril 2007", in F. DERIEUX (dir.), *ibid.*, p. 30-31.
33. W. SCHMIED, *op. cit.*, p. 653.
34. Citation d'Harald Szeemann dans le film de R. Buxbaum, *Miroslav Tichý, Tarzan retired*, Zurich, Fondation Tichý Océan, DVD, 35 mns, 2004.
35. *Ibid.*
36. H. SZEEMANN (dir.), *La alegría de mis sueños / The Joy of My Dreams*, Séville, Fundación BIACS, 2004.
37. 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 (*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. Ce dernier, identifié dans le colophon du catalogue de Séville, est le critique Hans-Joachim Müller. Cette information (fournie à l'auteur par Tobia Bezzola dans un entretien le 17 oct. 2008) est confirmée par Müller dans son livre *Harald Szeemann Exhibition Maker*, *op. cit.*, p. 150 et 153.
38. La galerie zurichoise Judin le présente à la FIAC en 2004, puis à ARCO Madrid en 2005 ; d'autres galeries, à New York, Berlin, Londres, Anvers prennent le relais.
39. Présenté par Marta Gili, Tichý obtient le Prix Découverte aux Rencontres de la photographie à Arles en 2005, prix décerné à la suite d'un vote des photographes professionnels assistant aux Rencontres.
40. "Tichý", Zurich, Kunsthau, 15 juillet – 18 septembre 2005.
41. Entretien avec Tobia Bezzola, commissaire de l'exposition, le 17 octobre 2008.
42. T. BEZZOLA, "Der Meister der weiblichen Halbfigur" (Le maître du portrait féminin), p. 36-45, in T. Bezzola et R. Buxbaum (dir.), *Miroslav Tichý*, Cologne, DuMont, 2005. 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". Lire à ce sujet l'entretien du photographe David Bailey, "The Man who Spied on Women", *The Sunday Times Magazine*, 16 avril 2006.

43. « 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.

44. Entretiens avec Tobia Bezzola le 17 octobre 2008 et avec Brian Tjepkema le 27 juin 2008.

45. Seuls Pavel VANČÁT, "Miroslav Tichý : Lyrical Conceptualism", in R. Buxbaum et P. VANČÁT (dir.), *Miroslav Tichý*, Prague, Torst, 2006, p. 5-13, et, dans une certaine mesure, Q. BAJAC, "Découvertes de Miroslav Tichý, 1989-2008", in Q. BAJAC (dir.), *op. cit.*, p. 158-170, tentent d'analyser plus profondément ces influences possibles.

46. Q. BAJAC, *ibid.*

47. Voir Thierry DAVILA, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2007.

48. Voir Marc LENOT, "The Wanderer", in R. BUXBAUM (dir.), *Tichý*, Cologne, Walther König, 2008, p. 183-195.

49. Voir le film précédemment cité de R. Buxbaum, *Miroslav Tichý, Tarzan retired*.

50. Xavier DOMINO, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2007.

51. Fatima NAQVI, "The Artist as Amateur : Miroslav Tichý", in Adi HOESLE et R. BUXBAUM (dir.), *Artists for Tichý, Tichý for Artists*, Prague, Kant, 2006, p. 39-46 ; Clément CHÉROUX, "Le modèle chéri... on n'en a jamais que des photographies manquées' - L'esthétique amateur de Miroslav Tichý", in Q. BAJAC (dir.), *op. cit.*, p. 138-147.

52. Entretien avec Arnulf Rainer le 25 juin 2008.

53. Comme Fischli & Weiss, Ernesto Neto, Thomas Ruff, Erwin Wurm, et, plus récemment, Sophie Calle et Christian Boltanski.

54. Entretien avec Quentin Bajac le 16 juillet 2008.

55. Douze livres et catalogues ont été publiés sur Tichý en quatre ans, et plus de soixante articles ont été recensés à ce jour par l'auteur.

56. Dont une dizaine de musées parmi lesquels le Centre Pompidou (Paris), le Victoria and Albert Museum (Londres), le Museum für Moderne Kunst (Francfort), le San Francisco Museum of Modern Art, ou le Museum of Fine Arts (Houston).

57. Comme les galeries Tanya Bonakdar à New York, Taka Ischii à Tokyo ou Michael Hoppen à Londres. Artcurial a vendu des tirages de Tichý lors de la vente du 28 octobre 2008 à Paris.

58. <http://espace-holbein.over-blog.org/archive-07-17-2008.html>, consulté le 9 février 2009

RÉSUMÉS

Comment se fait l'*invention* d'un artiste ? Comment un photographe est-il propulsé de l'obscurité à la gloire en quelques années ? Comment des commissaires d'exposition construisent-ils un récit autour d'un photographe et de son œuvre ? Quels sont les facteurs de succès ou d'échec d'un tel récit ? D'abord montré sans succès sous l'étiquette "art brut", Miroslav Tichý a accédé à la notoriété quand le commissaire Harald Szeemann l'a présenté en 2004 au monde de l'art contemporain. Il fut ensuite primé aux Rencontres d'Arles, exposé à la Kunsthhaus de Zurich puis au Centre Pompidou et acquis par de nombreuses collections. L'analyse critique des schémas de présentation et de légitimation reposant sur des paramètres différents selon le cadre de présentation, art brut ou art contemporain, révèle le travail des commissaires dans la

reconnaissance artistique du photographe tchèque, travail qui se heurte toutefois à la résistance de l'artiste.

How is an artist *invented*? How is a photographer propelled from obscurity to fame in a few short years? How do exhibition curators construct a narrative around a photographer and his work? What factors determine the success or failure of such a narrative? This article highlights the curators' work in attaining artistic recognition for the Czech photographer Miroslav Tichý. 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 honored with an award at the Rencontres d'Arles and exhibited at Kunsthau Zurich, then at the Centre Pompidou, and his works were acquired by numerous collections. The critical analysis of schemas of presentation and legitimation that vary according to the context in which the works are being presented – outsider art or contemporary art – highlights the role played by curators in the artistic recognition of the Czech photographer; their work, however, runs up against the resistance of the artist himself.

AUTEUR

MARC LENOT

MARC LENOT est polytechnicien et ancien élève du M.I.T. Il prépare un mémoire sur Miroslav Tichý sous la direction d'André Gunthert dans le cadre du master 2 "Théorie et pratique du langage et des arts" à l'école des hautes études en sciences sociales. Il est par ailleurs l'auteur du blog Lunettes Rouges <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/> Marc Lenot is a graduate of École Polytechnique and former student of the Massachusetts Institute of Technology. He is currently writing a dissertation on Miroslav Tichý under the direction of André Gunthert to earn a Master 2 degree in 'Théorie et Pratique du Langage et des Arts' (theory and practice of language and the arts) at the École des Hautes Études en Sciences Sociales. In 2008, he worked on the catalogue for the exhibition *Miroslav Tichý* at the Musée National d'Art Moderne. He is also the author of the blog *Lunettes Rouges* <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/>