

L'Artiste à la Mauvaise Caméra

Carolyn Christov-Bakargiev

Il y a quelques années, Miroslav Tichý est apparu dans le monde de l'art¹ sans carrière, subrepticement, comme par hasard, de la même manière qu'il apparaissait aux alentours de la petite ville de Kyjov en Moravie, dans ce qui était alors la Tchécoslovaquie. Tout les jours, dans les rues, près de la piscine, sur le trottoir, au parc, discrètement, « actionnant » son appareil photo artisanal, prenant des images, marquant le temps. Il y a peut-être tout d'un coup des milliers de photographies de Tichý à cataloguer, archiver, préserver, sélectionner pour des expositions, et « voir ». Prises selon toute probabilité dès les années 60, et plus fréquemment à partir des années 70, ses photographies – y compris les plus récentes – ressemblent à première vue à des expériences photographiques du début du XX^{ème} siècle². Leur grain, les tons gris, leur matérialité et leurs marques, le flou des scènes et leur « mauvais » cadrage, tout glorifie l'imperfection et le ratage, la culture analogique plutôt que digitale, et superpose le temps passé (la technique photographique utilisée) au temps présent (« l'époque » représentée), nous empêchant de les situer clairement dans la tradition historique de la culture visuelle et de ses productions. Car elles fonctionnent au niveau d'un journal intime, comme un album photo d'une vie, les mémoires d'un individu spécifique, et ici d'un individu très singulier, et donc elles fonctionnent comme une métaphore de l'autonomie et de la liberté vis-à-vis des subjectivités collectives que nous suggère la technologie actuelle.

C'est émouvant et presque tragique de voir l'idée du futur apparaître en elles en tant que réalité de notre passé, de regarder ces photographies à la patine ancienne de femmes en bikinis ou en minijupes en cuir, des femmes qui tentent de se tourner vers l'avenir – le rêve d'une petite ville de faire partie de l'avenir, de ses modes et de la modernité. Pourquoi nous aimons ce travail est une question aussi intéressante que pourquoi il prit ces photographies, et ce qu'elles pourraient signifier dans l'histoire de la photographie.

Connaître le travail de Tichý implique un acte de foi. Comme Tichý et tout les sceptiques avec lui le croient, le monde n'existe pas vraiment en dehors de nous. Il n'existe que dans la mesure où nous le percevons. Objectivement, il n'y a rien au dehors. Il n'y a qu'un sujet en action. Déclenché l'obturateur d'une lentille photographique, il n'y a que la lumière qui se réfracte sur des objets, imprégnant d'ombre une surface argentique. Il n'y a que des nombres, comme les pythagoriciens et d'autres présocratiques le pensaient, et Tichý était un *mathematikoi* de notre temps ([Le monde n'est rien qu'une apparence... Je vois des formes et les transfère en mathématiques, pas seulement en vision optique](#)), l'un de ceux qui étudiaient tout. ([Au début, j'usais trois rouleaux de film par jour – ce qui fait trois fois 36 photos par jour. Je ne prédéterminais pas cela. Ça correspondait au temps et à la durée de chaque jour qui passait, à la terre qui tournait... Le monde est fondé sur des chiffres. Quel est le plus grand nombre et quel est le plus petit ? C'est l'infini.](#))

¹ A la *Bienal Internacional de Arte Contemporaneo de Sevilla*, dirigée par Harald Szeeman en 2004, suivie par une exposition solo au *Kunsthau de Zurich* en 2005.

² Et Julia Margaret Cameron (au *Magasin 3 Stockholm Konsthall* à Stockholm en 2008).

Dans le documentaire de Roman Buxbaum *Tarzan retired*, paru en 2004, Tichý mentionne brièvement Arthur Schopenhauer, le philosophe ascétique du 19^{ème} siècle qui critiquait Kant. Sans ce questionnement précoce de l'idée moderne du progrès scientifique et de la méthode positiviste, Nietzsche n'aurait jamais écrit ses *Considérations Inactuelles* (1873-1876), introduisant la possibilité d'une asynchronicité avec la modernité comme une valeur tout en repensant l'éternel retour et la circularité du temps ; et Freud ne se serait peut-être pas tant concentré sur le sujet individuel et le désir (un développement de la notion de « Volonté » chez Schopenhauer). « Le monde est ma représentation » écrivait Schopenhauer. « Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant (...) Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre ; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation, dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même. (...) Tout ce qui existe existe pour la pensée, c'est-à-dire, l'univers entier n'est objet qu'à l'égard d'un sujet, perception que par rapport à un esprit percevant, en un mot, il est pure représentation. (...) c'est uniquement la volonté, qui constitue l'autre côté du monde : à un premier point de vue, en effet, ce monde n'existe absolument que comme représentation ; à un autre point de vue, il n'existe que comme *volonté* ». ³

Par bien des aspects, les appareils de Tichý sont devenus des prothèses de son corps se mouvant dans l'espace (il les portait souvent à hauteur de taille, sous son pull), pas seulement de ses yeux pour améliorer ses perceptions visuelles mais plutôt de ses mouvements corporels involontaires, de ses perceptions et déplacements dans l'espace. A la question de savoir comment il décidait de tirer ou de ne pas tirer les nombreux négatifs qu'il développait la nuit (les images apparaissent dans le royaume nocturne, comme les rêves), il répondait qu'il tirait tout ceux qui étaient « reconnaissables », ce qui indique que beaucoup d'autres étaient indistincts et abstraits, dénués d'éléments figuratifs reconnaissables. C'est que dans ses dérives diurnes dans la ville, son corps prenait des photographies : photographies organiques, biologiques, à chaque fois une rencontre et un réflexe vers la vie, un moment marquant le flux du temps comme le sable d'un sablier, chaque « prise » lui prouvant qu'il est en vie. Il s'impliquait rarement directement ou visuellement avec les sujets de ses photographies, et les visages sont cadrés directement lorsqu'il lui arrivait de pointer son appareil vers la télévision, rarement en ville. A première vue ses photos sont autant de synecdoques. Plus précisément pourtant, les parties de corps de Tichý tendent à se répéter et pointent vers le point de vue fragmenté de la femme d'un nourrisson – les seins, les hanches, une jambe, un pied – formes hallucinées de la fétichisation aussi bien que les plaisirs de ne pas créer d'objets cohérents au delà de nous-mêmes.

L'art de Tichý est d'actualité car il suggère la valeur de la singularité comme opposée à « l'identité ». La « politique de l'identité » de la culture postmoderniste des années 80 et 90 désignait souvent les sujets tels qu'appartenant à tel ou tel groupe spécifique, pour finalement homogénéiser les individualités. En procédant ainsi, apprécier l'art de Tichý consiste en redéfinir la pertinence d'une marginalité qui n'est pas caractérisée par une identité de groupe, qui est radicalement soustraite à un monde de l'art marchandisé. Donc l'art de Tichý est un art de la futilité et de l'échec. En photographiant sans but productif, sans « bonne raison » et en résistant au succès, valeur primaire d'une société productive, l'absence de direction de Tichý transforme ses figures en fantômes, rarement reconnaissables, photo-

³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Traduit de l'allemand par Auguste Burdeau.

graphiés encore et encore. Dans le monde actuel qui n'est plus seulement une société du spectacle telle que Guy Debord la décrivait dans les années 60, mais est devenu une société de *communication* pénétrée de partout par des systèmes de communication et où la communication en elle-même est le produit ultime de la consommation, les photographies de Tichý ne communiquent rien, restent suspendues dans un état de potentialité, fantômes de la photographie, toujours sur le point de nous raconter quelque chose, à la limite extrême de la communication.

Le personnage de Zeno dans *La Coscienza di Zeno* (La conscience de Zeno) d'Italo Svevo ne peut pas s'arrêter de fumer. A Trieste, à la périphérie de l'Europe durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, dans un monde prêt à basculer vers la première guerre mondiale et se ruant follement vers le futur, le progrès, la productivité et la richesse, Zeno était un raté, un anti-héros, ainsi qu'un participant et un témoin involontaire aux événements historiques tragiques qui se déroulaient.

Depuis les années 50, à un autre « bord » de l'Europe, dans un pays du bloc de l'Est coincé entre le miracle post-industriel ouest européen et le « bond en avant » compétitif de l'Union Soviétique, Tichý ne pouvait pas arrêter de prendre des instantanés du monde, des passants, surtout des femmes, dans les rues et les parcs qui l'entouraient. Tichý était peintre et dessinateur à l'origine, en 1945 il était parti à Prague pour étudier à l'académie d'art. Suite à la prise de contrôle communiste, il fut renvoyé de l'école en 1948 ; il retourna au foyer parental au cœur de la vieille Europe après son service militaire en 1950, et n'en partit plus. Rebelle et anticonformiste, il se retira même de ce qui sera connu plus tard comme l'exposition phare « moderniste » du groupe des Cinq de Brno en 1957, contre le « réalisme social » dominant. Il séjourna plusieurs années en prison et en hôpital psychiatrique, cheminement typique pour un radical non productif en Europe de l'Est durant cette période.

Dans une société de spectacle et de communication tel le monde dit « global » d'aujourd'hui, le retrait de Tichý dessine notre sensibilité contemporaine. Paolo Virno a récemment proposé le retrait comme une stratégie de résistance dans « *Virtuosity and Revolution* » : « Seul celui qui s'accorde un chemin de fuite peut fonder ; mais, réciproquement, seul celui qui fonde parvient à trouver le passage pour quitter l'Égypte ». ⁴ C'est une fascination et un appel d'une possibilité pour une liberté ancrée dans l'anonymat, ainsi que pour la *présence* qu'une telle absence de visibilité était capable de créer – un flux et un univers de regards photographiques, une richesse du familier, regardant encore et encore les même rues, pavés, parcs, abord de piscine, année après année, sans jamais exactement effectuer la même prise. L'art et la vie de Tichý sont une célébration de la personne *Quelconque*, au sens défini ces dernières années par le philosophe italien Giorgio Agamben. « Le Quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept,

⁴ « J'appelle « Exode » la défection de masse hors de l'État, l'alliance entre le general intellect et l'Action politique, le transit vers la sphère publique de l'Intellect. Le terme ne désigne nullement donc, une simple stratégie existentielle, pas plus qu'une sortie discrète par une porte dérobée, ou encore la recherche de quelque interstice à l'intérieur duquel nous pourrions nous réfugier. (...) L'Exode c'est la fondation d'une République. Mais l'idée même de « république » exige de prendre congé de l'organisation étatique. République et, dans ce cas, non plus État. Ainsi, l'action politique de l'exode consiste en une soustraction entreprenante. Seul celui qui s'accorde un chemin de fuite peut fonder ; mais, réciproquement, seul celui qui fonde parvient à trouver le passage pour quitter l'Égypte. » VIRNO, Paolo. *Miracle, virtuosité et déjà vu*. Traduit de l'italien par Michel Valensi. Paris : Editions de l'éclat, 1996.

par exemple : l'être rouge, français, musulman), mais seulement *telle qu'elle est* dans son être. La singularité abandonne ainsi le faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel. (...) Ce n'est pas l'indifférence de la nature commune par rapport aux singularités, mais l'indifférence du commun et du propre, du genre et de l'espèce, de l'essence et de l'accident qui constitue le quelconque. Quelconque est la chose avec toutes ses propriétés ; aucune d'elles, toutefois, ne constitue une différence. L'indifférence aux propriétés est ce qui individualise et dissémine les singularités, les rend aimables (*quodlibétales*). De même que la juste parole humaine n'est ni l'appropriation de quelque chose de commun (la langue) ni la communication de quelque chose de propre, de même le visage humain n'est ni l'individuation d'une faciès générique ni l'universalisation de traits singuliers : c'est le visage quelconque, pour lequel ce qui appartient à la nature commune et ce qui est propre sont absolument indifférents ».⁵

Nous glorifions et idéalisons (et romançons) la *singularité* de Tichý – sa nature apparemment franciscaine, la possibilité que nous ne sommes pas toujours et nécessairement sujets de statistiques et de marketing – et le fait qu'une pratique « cachée » peut exister dans le monde, même à l'âge de la surveillance et de Google Earth, et que la subjectivité peut trouver des agencements puissants en dehors des impératifs de la productivité. Le flux d'événements et de personnages sans importance dans les photographies de Tichý ainsi que la nature autonomisante de ses appareils artisanaux rappelle aussi les écrits de Michel de Certeau depuis 1980 sur la pratique de la vie quotidienne (« le bricolage de la vie ordinaire » – l'inventivité des manières de faire artisanales). Certeau dédicait son livre « à l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable »⁶ et arguait que c'est l'usage personnel et la réinvention d'éléments standardisés qui permettent une émancipation de la standardisation de la culture de la consommation et de la modernisation. La « capture » furtive de la vie quotidienne d'inconnus peut rappeler les photographies de Walker Evans qui photographiait secrètement des gens dans le métro de New York dans les années 30 avec un 35mm caché sous son manteau, ainsi que, plus récemment, les recherches et performances de Sophie Calle depuis les années 80. La fluidité et l'intime des séquences sans fin des images de Tichý fait également penser au flux d'images de vie quotidienne présenté dans les instantanés de Wolfgang Tillmans.

Si les photos de Tichý sont floues et n'*instancient* nullement la réalité extérieure (la nature indexicale de la photographie qui « prouve » la réalité en l'*indiquant*), leur nature étrange se situe dans ce qu'elles effectuent le processus inverse : *elles instancient le spectateur par leur propre présence physique* – soulignant le papier sur lequel elles sont tirées, qui est coupé, déchiré, plié et altéré. Ce sont des anti-photos qui suggèrent l'ici et maintenant du spectateur qui les touche, les ramasse, les trie, hypnotisé par leur quantité, comme lorsqu'on trouve un trésor dans une brocante. Alors qu'à première vue on croirait à des images d'individus, on comprend vite que ce sont les photographies elles-mêmes qui sont les corps. Tichý dessine vers lui le monde des pures apparences et les condense dans la matérialité de son monde retiré. Il utilise l'ancienne technique de la retouche d'image dans son sens originel, les touchant avec ses mains, utilisant un crayon qui accentue le contour des yeux ou complète la ligne des cheveux d'une fille qui aurait pu se perdre dans le flou. L'illusion est littéralement *dessinée* dans le réel, créant une présence unique (il n'imprimait le plus souvent qu'une seule image de chaque négatif

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Ed. du Seuil, 1990.

⁶ DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien*, VI.1, Arts de faire. Paris: Union générale d'éditions, 1980.

– trop occupé et impatient de passer à la suivante) qui porte une sensualité et une sexualité confisquée, une suspension du désir mais aussi une satisfaction du désir dans l'impression nocturne et la manipulation de la photo.

L'un des problèmes principaux d'une société de communication est la simplification et la quête de la définition/clarté des messages. Ainsi c'est la « haute résolution » et la nature HD (Haute Définition) de la culture visuelle aujourd'hui qui crée un problème de visibilité ; la sur-visibilité, le trop de détail, détruit la visibilité. Les images de Tichý semblent plus vivantes car elles sont conscientes de leur matérialité. La basse définition, le fait d'avoir la vision quelque peu obscurcie, permet de mieux voir par la place laissée aux projections et à l'interprétation du regard. Contempler une foule en tant que foule est plus ouvert que de voir exactement où se dirige chaque membre de la foule et ce qu'il fait. Une certaine absence d'information factuelle et d'intention dans la vision ouvre un espace au regard. La sensualité et la matérialité, la qualité *Arte povera*, le sentiment de l'échec continu et la célébration de cet échec, et la manipulation assumée de la texture dans les travaux de Tichý évoque les textures et les surfaces rugueuses des dessins de William Kentridge dans lesquels les gommages et reprises célèbrent une fouille infinie, n'atteignant jamais un dessin « final » ou ultime, un travail perpétuel (*durcharbeiten*) du matériel, signe d'une recherche et d'un processus sans fin.

Il est intéressant de noter que la nature *low-res* et analogue des photos de Tichý (le vague et les flou des images, la présence apparente des liquides fixateurs et de développement) va de pair avec certains de ses sujets favoris : les images de bords de piscine. Les femmes à la piscine – bronzant, patageant, vaquant à des loisirs, en conversation, le corps « lavé » par le soleil – sont des sujets en état de pur plaisir, loin de leurs vies professionnelles et productives ; les femmes de Tichý sont des singularités indistinctes, non définies par profession, propriété, et classe. Ce sont des spectres en état de loisirs et d'activités quotidiennes.

C'est l'eau et le liquide qui à la fois affirment et nient la représentation, affirment et nient la perception et le plaisir (Tichý disait aussi, *Je n'existe pas du tout. Je suis un outil de perception. Le plaisir est un mot que je rejette*) ; c'est le locus de la potentialité comme espace pour agir sans intermédiaire, pour déclencher l'obturateur de l'appareil cent fois par jour sans direction. A nouveau, au sujet du Quelconque, « Entre les deux modes selon lesquels s'articule, pour Aristote, chaque puissance, décisif est ici celui que le philosophe appelle « puissance de ne pas être » (*dynamis me einai*) ou également impuissance (*adynamia*). Car, s'il est vrai que l'être quelconque a toujours un caractère potentiel, il est toutefois également certain qu'il n'est pas puissance de tel ou tel acte spécifique, il n'est pas non plus pour autant simplement incapable, privé de puissance, et ni même capable de toute chose indifféremment, tout-puissant : proprement quelconque est l'être qui peut ne pas être, qui peut sa propre impuissance. (...) L'acte d'écriture parfait ne résulte pas d'une puissance d'écrire, mais d'une impuissance qui se tourne vers soi-même et, de cette façon, advient à soi comme un acte pur (ce qu'Aristote appelle intellect agent). C'est pourquoi, dans la tradition arabe, l'intellect agent à la forme d'un ange, dont le nom est Qualam, Plume, et dont le lieu est une puissance impénétrable. Bartleby, c'est-à-dire un scribe qui ne cesse pas simplement d'écrire, mais « préfère ne pas », est la figure la plus extrême de cet ange, qui n'écrit rien d'autre que sa puissance de ne pas écrire ».⁷

⁷ AGAMBEN, Giorgio. (*op.cit.*)

Les photos de Tichý, bien que mélancoliques dans leur fabrication solitaire et leur apparence, sont des photos de joie, de personnes qui sont heureuses ensemble. Elles suggèrent un bonheur distant, éloigné et préfigurent le flux d'images digitales. Le bonheur réside aussi dans leur flux ininterrompu, dans le flot des images elles-mêmes, à nouveau en référence au liquide et à l'érotique. Notre sensibilité aujourd'hui est à jamais adaptée à la notion d'un flux d'images qui ne sont pas toutes à retenir : la légèreté d'une immense archive digitale qui ne sera, pour l'essentiel, jamais imprimée et de laquelle toute sélection est partielle et impossible, la liberté soudaine liée au flux de possibilités de regarder les films anciens et rares du début du XX^{ème} siècle constamment téléchargés sur YouTube : le flot d'images du passé qui soudain font partie de notre expérience la plus contemporaine. C'est cela, traverser les centaines de photos de Tichý, potentiellement présentes dans tous les espaces d'exposition, dans toutes les galeries, dans tous les musées du monde. C'est comme avoir trouvé la source d'une rivière. En parlant de ses vieilles peintures – Tichý était aussi un peintre – il disait, [les peintures sont si poussiéreuses qu'on ne les voit pas. On les mouille avec une éponge et on peut les voir, mais aussitôt qu'elles sèchent on ne voit plus rien. C'est l'eau qui les rend transparentes.](#) Un bac par jour.

Ce texte est une traduction par Boris Kish d'un texte publié directement en anglais en 2008, Carolyn Christov-Bakargiev, « The Artist with the Bad Camera », p. 149-158, in Roman Buxbaum (ed.), Miroslav Tichý, Cologne, Walther König, 2008. [ISBN 978-3-86560-459-0]