

Tichý le Flâneur

Marc Lenot

*« Rien ne sert de marcher pour aller prêcher si la marche elle-même n'est pas déjà un prêche ».
Saint François d'Assise*

De nos jours, on oublie aisément qu'une photographie n'est pas seulement une image à regarder sur un écran d'ordinateur, dans un livre ou sur les murs d'un musée, mais que c'est aussi un objet bien réel, fait de papier et de celluloïd. Les photographies de Miroslav Tichý, elles, ne se laissent jamais oublier, leur matérialité, leur consistance en font des objets bien réels. Leurs cadres colorés, les dessins que l'artiste a parfois tracés sur le cadre ou sur la photographie elle-même, les différents accidents qui ont pu les marquer (morsures de rats, empreintes digitales, taches de graisse,...) nous rappellent immédiatement que nous avons sous les yeux non seulement un corpus d'images, mais aussi le résultat d'une activité physique : prise de vue, développement, tirage, encadrement. Et, dans le cas de Miroslav Tichý, le processus lui-même peut être perçu comme plus important que son résultat final, la photographie.

C'est encore plus vrai si on examine les pellicules de Miroslav Tichý. Les dérouler, les nettoyer, tenter de les organiser permet de saisir un peu mieux cette aventure, de mieux comprendre la vie et l'œuvre de Miroslav Tichý.

« Lorsque je vais en ville, je dois absolument faire quelque chose, plutôt qu'une simple promenade. Alors j'appuyais juste sur le déclencheur. J'utilisais trois pellicules par jour. Soit trois fois 36 photos par jour. Environ cent photos par jour. Je suis un observateur. J'observe aussi consciencieusement que possible »¹.

Chaque matin pendant plus de vingt ans, Miroslav Tichý a pris un des appareils photographiques qu'il avait lui-même fabriqués, et, le dissimulant sous ses habits, est parti marcher dans sa ville de Kyjov, sans but précis, au hasard des rues. Même s'il retournait souvent dans certains endroits (la piscine, le milk bar, l'arrêt de bus), il n'avait pas d'itinéraire précis, pas de trajectoire déterminée, il allait là où ses pas l'emmenaient. Et il photographiait ce qui attirait son regard : des femmes surtout – des corps de femmes, des jambes de femmes, des poitrines de femmes – mais aussi des visages, souriants ou furieux.

« Les femmes, c'est le thème principal de mon art ».

Et le soir, de retour chez lui avec son butin, il développait ses pellicules, regardait ses négatifs et, comme il le dit, il tirait toute image qui *« ressemblait au monde »*. Ce sont ces tirages que nous pouvons aujourd'hui admirer, son reflet de la réalité, sa recreation d'un univers. Mais ces tirages ne sont que le résultat visible d'un processus artistique, la partie émergente d'un iceberg de création. C'est en regardant les négatifs de Tichý qu'on peut comprendre comment il marchait, comment il travaillait (ce qui, pour lui, était la même chose), et cela soulève bien des questions : où allait-il, quelle route suivait-il, comment ses rencontres de hasard l'emmenaient-elles dans d'autres directions, suivant la vision fugace

¹ Toutes les citations de Miroslav Tichý proviennent du DVD Miroslav Tichý, Tarzan à la retraite, de Roman Buxbaum, 2004.

d'une femme attirante ? Et pourquoi choisissait-il de tirer cette image-ci et pas une autre, qu'est-ce qui arrêta son regard dans une série d'images, comment décidait-il ce qui ressemblait au monde et ce qui n'y ressemblait pas ?

Après les avoir développés, Tichý suspendait ses rouleaux de pellicule à un fil à linge, les y laissant parfois pendant des semaines; il les rangeait ensuite dans des boîtes en carton rondes, sans ordre particulier, sans rien qui ressemblât même de loin à un inventaire. Les boîtes étaient conservées un peu partout dans sa maison ou dans son atelier au fond de la cour. Les films sont enroulés de manière très serrée dans ces boîtes, avec beaucoup de poussière et parfois quelques cadavres de mouches ; ils sont fragiles et cassants. Ouvrir ces boîtes avec précaution, dérouler prudemment les films et les regarder sur une table lumineuse est une expérience unique. On a un peu l'émotion de l'historien découvrant des archives inédites. Personne n'a touché ces pellicules depuis que Tichý les a rangées ; personne n'a vu ces images. La poussière, la fragilité, la sensation physique, l'aspect matériel de l'expérience, tout cela s'ajoute au plaisir un peu mélancolique de la découverte. Tout à coup, sur un morceau cassé de celluloid, apparaît une paire de jambes féminines venant de nulle part, marchant sur un sentier, comme une apparition, une transfiguration : pas de visage, pas d'identité, seulement un rêve flou.

Regardons quelques-uns de ces films et suivons Tichý dans sa quête de la beauté. Dans un premier scénario, il est près de la piscine, avec au premier plan ce qui pourrait être une cage de but ou une douche en plein air. C'est l'été ; des femmes bronzent. Une d'elles lui plaît : joli visage, cheveux sombres, corps svelte. Elle est couchée sur une chaise longue. Dans les premières photos, la jeune femme est cadrée à l'intérieur des buts, puis il se déplace latéralement pour une meilleure vue. Cette fois, Tichý n'est plus un flâneur mais un guetteur : patient, silencieux, aux aguets, bougeant à peine. Elle ne le regarde pas, ou peut-être prétend-elle ne pas l'avoir vu. Elle s'assoit, elle s'étend, elle ne fait rien, elle rêve. Des gamins passent par là en jouant, ils lui font signe. Il revient à la jeune femme. Trois jolies adolescentes arrivent, le remarquent, un peu ennuyées par sa présence, mais il ne leur prête guère attention, ne faisant que deux ou trois prises d'elles. La femme se chausse, se lève et vient vers lui. Lui parle-t-elle ? Lui fait-elle des reproches ? Peut-être pense-t-elle que ce n'est qu'un jeu, que l'étrange objet qu'il a entre les mains n'est pas vraiment un appareil photo, qu'un engin pareil ne saurait prendre de photos. Elle le connaît sans doute vaguement, l'a déjà vu ici ou là, sait qu'il est un peu bizarre, mais pas dangereux. Il s'en moque ; il la prend à courte distance, ciblant son corps, ses hanches, pas son visage. Elle se tourne et marche vers le bâtiment. Il ne bouge pas, elle s'éloigne et disparaît. Elle est sans doute en train de se changer ; Tichý décide de l'attendre, la cherche, passe le temps en prenant d'autres photos, des filles près de la piscine ou dans la rue, puis il la retrouve assise à une table. Dernière photo, de face, superbe. Il s'en va. Chez lui, le soir, décide-t-il de tirer une de ces photos ? L'une d'elles a-t-elle l'air assez réelle à ses yeux ? Ressemble-t-elle suffisamment au monde ? Nous n'avons aucun tirage d'elle : peut-être a-t-il été perdu ou peut-être ne le méritait-elle pas. C'est son secret.

Prenons un autre exemple. Tichý aimait bien la jeune vendeuse de bière, dont il était un bon client. Elle sait qu'elle est prise en photo, et elle s'y prête de bonne grâce. Un portrait d'elle la montre encore adolescente, les bras croisés, l'air plutôt rébarbatif. Mais, dans la plupart de ses photos, elle est plus mûre, plus ronde, plus sensuelle : une d'elles, bien que rongée par les rats, dégage une tendresse un peu timide, alors qu'une autre, dans un cadre très orné, semble plus mélancolique. On retrouve quelques vues de cette jeune femme dans les pellicules ; une d'elles la montre dans un moment de lassitude, d'abandon, de rêverie : ce négatif fut-il tiré et perdu ? Ou bien n'était-il pas assez « réel » pour Tichý ? Les vues qui l'entourent sur la même pellicule la représentent aussi, mais sa tête est hors

cadre, Tichý semble avoir voulu photographier ses seins plantureux plutôt que l'expression de son visage. Peut-être cette photo rêveuse ne fut-elle qu'un simple accident, un moment fugitif, une vision rapide aussitôt effacée.

Un troisième exemple montre Tichý marchant dans la ville, repérant une jeune femme et la suivant, prenant image après image. C'est la fin de l'automne, semble-t-il. Tichý flânait, cherchant des images de la réalité, de la beauté. Il s'est intéressé à une femme puis à une autre, une troisième, chacune est photographiée deux ou trois fois, sans plus. Et puis il voit cette jeune brunette en blouson de cuir, avec une jupe claire et une écharpe de laine noire. Il la prend en photo de dos, elle a de belles jambes. Elle tourne au coin de la rue, il s'approche, descend du trottoir pour la prendre sous un angle différent ; elle ne semble pas le remarquer. Elle s'éloigne, traversant la place, nous n'avons pas vu son visage, dommage. Mais la revoilà, de face. Une dernière photo : son visage est dur, pas très joli. Il n'y aura pas de tirage ce soir.

Parmi ses milliers de films, ses dizaines de milliers d'images possibles, Tichý n'a tiré que quelques milliers d'épreuves uniques, dont seules quelques centaines subsistent, ayant survécu au feu, à la pluie, aux rats. Peut-être un jour lointain, une fois tous les négatifs indexés, aurons-nous une vision plus complète de ses flâneries, serons-nous capables de cartographier ses errances, comprendrons-nous mieux ses choix. Aujourd'hui, avec ce que nous pouvons voir, nous pouvons tenter de cerner cet homme en haillons, retiré du monde, sans cesse à la poursuite de la beauté. Aucun comportement agressif de sa part, il ne se cache même pas ; comme un photographe de guerre est magiquement protégé par son appareil, l'aspect de Tichý lui évite tout danger, il vogue sans crainte dans le monde.

En regardant les pellicules, on peut faire la liste de ses endroits favoris, ceux où il retourne sans cesse, où il peut espérer trouver ce qu'il cherche : la piscine où on ne l'admet plus et où il doit prendre ses photos de loin, derrière le grillage si présent dans ses images, comme une marque sur les corps des baigneuses, ou derrière des arbres ; le terrain de sport où les lycéennes courent et suivent des cours de gymnastique ; l'arrêt du bus ; le milk bar ; la boutique du cordonnier ; et parfois un paysage alentour. Rien ne fut plus émouvant pour moi que de revisiter certains de ces lieux avec lui lors de notre rencontre en avril 2009 (deux ans avant sa mort), de l'écouter les raconter, les faire revivre. Il y a aussi le pensionnat des élèves infirmières, en face de sa maison, qu'il guette le soir à travers ses persiennes mi-closes ; et, la nuit, l'écran de son poste de télévision où il regarde les émissions autrichiennes (la frontière n'est qu'à quarante kilomètres), nettement plus légères que les austères programmes tchèques : la plupart, sinon la totalité, de ses photos de nus sont des captures d'écran de ces émissions. Ainsi l'univers de Tichý se compose d'espaces ouverts (les rues), d'espaces publics délimités (la piscine, le stade), d'espaces clos (bars, boutiques), et de sa télévision. Selon l'endroit où il se trouve, selon les proies qu'il cible, il peut être mobile et en maraude (dans la rue) ou bien immobile et aux aguets (à la piscine). Certains de ses sujets ne se rendent pas compte qu'il les photographie (la plupart des passantes, les pensionnaires), d'autres en sont vaguement conscients ou font semblant de n'avoir rien remarqué (dans les rues, à la piscine), quelques-uns reconnaissent sa présence, sourient, posent (la vendeuse de bière, certaines baigneuses). A chaque situation, Tichý s'adapte, trouve sa posture, sa place, et ses photos le reflètent.

Une chose qui m'a fasciné en regardant ses pellicules est leur qualité cinématographique : ce sont en quelque sorte des films de cinéma au ralenti. Nombreux sont les réalisateurs et les artistes qui ont aboli les frontières entre la photographie, image immobile, et le cinéma, image en mouvement. Or nous sommes ici entre les deux, reconstruisant ses déplacements dans la ville, assemblant ces images immobiles pour en faire un mouvement, un déplacement, un film. Bien sûr, on pourrait en théorie en

faire autant avec n'importe quelle pellicule de négatifs photographiques, mais, dans le cas de Tichý cet exercice nous permet de devenir partie prenante de sa marche, de sa flânerie, de voir le monde avec ses yeux. Regarder ses pellicules (alors même que la plupart des images n'ont pas été tirées) est donc une expérience cinématographique au ralenti : on peut suivre son trajet, regarder la ville avec ses yeux, à son rythme, la distinction entre la photographie immobile et l'image en mouvement du film est comme abolie, la figure du marcheur, du flâneur s'impose.

Après la figure de l'arpenteur à la Renaissance² et celle du premier marcheur, le peintre du XVIII^{ème} siècle Gabriel de Saint-Aubin³, promeneur au crayon maniaque et singulier dont Greuze disait qu'il était atteint d'un « priapisme de dessin », on fait d'ordinaire remonter la figure du flâneur au livre de Baudelaire en 1863, Constantin Guys, *le Peintre de la Vie Moderne*, où « le parfait flâneur » élit « domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde (...) L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito⁴ ». Dans ses essais sur Baudelaire, Walter Benjamin a brillamment développé cette idée du flâneur « qui cherche les espaces libres et ne veut pas se passer de vie privée. (...) Le simple particulier ne peut flâner, au fond, que s'il se situe déjà en marge »⁵ et « Avec le flâneur, le plaisir de voir célèbre son triomphe »⁶. Ce flâneur, homme en marge qui jouit du plaisir de voir, semble être une description prémonitrice de Tichý.

Depuis, les Situationnistes ont introduit le concept de la dérive, l'errance urbaine lente, oisive et sans but, qui permet au marcheur de se laisser « aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent⁷ ». A la différence du marcheur routinier, prisonnier de ses habitudes urbaines, l'homme en dérive suit ses fantaisies et ses émotions, comme Tichý répondant à l'appel d'un corps féminin de passage et le suivant à l'autre bout de la ville. Dérivée c'est « être conscient que certains endroits, rues ou bâtiments résonnent avec des états d'esprit, des envies ou des désirs. (...) C'est utiliser pleinement l'environnement pour ses propres objectifs, en recherchant non seulement le merveilleux surréaliste, mais aussi en ayant une perspective inversée sur la totalité du monde spectaculaire⁸ ». Cette approche psycho-géographique décrit fort bien les pérégrinations de Tichý dans sa ville. Nombreux sont les auteurs⁹ qui ont célébré la marche, la flânerie, la dérive et leurs bienfaits, la sensibilité

² Voir à ce sujet Daniel Arasse, « La meilleure façon de marcher. Introduction à une histoire de la marche », in *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, Paris / Antibes, RMN / Musée Picasso d'Antibes, 2000, p.36-60.

³ Colin B. Bailey, Kim de Beaumont, Christophe Leribault et Pierre Rosenberg, *Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780*, Paris, Musée du Louvre & Somogy, 2008 (catalogue de l'exposition au Louvre, 22 février au 26 mai 2008).

⁴ Charles Baudelaire, Constantin Guys, *Le Peintre de la Vie Moderne*, Genève, La Palatine, 1943 [1863], p. 14.

⁵ Walter Benjamin, « Sur quelques Thèmes Baudelairiens », in *Charles Baudelaire, un Poète Lyrique à l'Apogée du Capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982 (1938/1939), p. 176.

⁶ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », in *Charles Baudelaire (op.cit.)*, p. 101-102.

⁷ Guy-Ernest Debord, « Théorie de la Dérive », in *Les Lèvres Nues*, n°9, novembre 1956, repris dans *Guy Debord, Œuvres*, Paris, Gallimard Quarto, 2006, p.251.

⁸ Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Post Modern Age*, New York, Rutledge, 1992, p. 123.

⁹ Voir Rebecca Solnit, *L'Art de Marcher*, Arles, Actes Sud (Babel), 2002 (traduction d'Oristelle Bonis).

accrue aux stimulants externes, visuels, sonores, voire olfactifs qu'elles induisent : parmi eux, on peut citer Jean-Jacques Rousseau¹⁰ comme Edgar Poe¹¹, Léon-Paul Fargue¹² comme Robert Walser¹³.

Plusieurs artistes contemporains¹⁴ ont développé une esthétique de la marche, selon laquelle leurs déambulations deviennent partie prenante de leur processus et de leur œuvre. Pour un artiste, marcher signifie « engager son corps, quitter l'espace de l'atelier... pour arpenter humblement de nouveaux territoires, qu'ils soient géographiques ou imaginaires »¹⁵. C'est d'abord le cas des artistes du Land Art, par exemple d'Hamish Fulton, « témoin du paysage » qui ne modifie rien aux paysages qu'il arpente, mais en conserve la trace, le souvenir¹⁶. Un artiste contemporain comme Gabriel Orozco, « piéton planétaire » combine, comme Tichý, le déplacement et le regard : « en dérivant (il fait) du déplacement l'outil privilégié du discernement, le moyen d'appliquer son regard sur le monde pour examiner ce dernier à travers un enchaînement de visions, une succession d'observations, en détail »¹⁷. Dans ses vidéos new-yorkaises, Gabriel Orozco marche dans la ville avec sa caméra et, allant d'un détail à un autre, en capte les mouvements éphémères au hasard des rencontres, des visions, des événements. Comme Tichý, il s'abandonne au rythme de sa dérive dans la ville, à la succession d'attentions, de « puncta » que sa marche singulière découvre ou révèle. Les pas perdus de sa flânerie à la fois accidentelle et préméditée produisent ainsi une série d'images dont l'agencement brut témoigne de sa manière de faire, de sa dérive. Allant au-delà de ce regard sur le monde, c'est une fiction, une fable que construit en marchant Francis Alÿs, « autant de moyens (pour lui) de travailler dans la ville et de faire travailler cette dernière, et plus précisément son ordre, son organisation, en les orientant dans une direction imprévue, voire inadmissible »¹⁸. Le flâneur lent, décontracté, nonchalant, toujours disponible, sait prendre son temps et ainsi le perdre. La démarche de Francis Alÿs peut se lire comme un refus de l'activité industrielle, de l'économiquement productif, comme une glorification de l'oisiveté, une résistance à l'ordre urbain, toutes choses que le marginal Tichý ne désavouerait pas.

Cette capacité du flâneur contemporain à voir et, partant, à déranger s'applique tout aussi bien à Tichý, dont les dérives mènent aussi à une menace potentielle, à une forme de déchirure du tissu urbain, à un même refus de l'ordre établi. Sa cueillette urbaine d'histoires et d'images – comme un « chiffonnier » baudelairien – est aux antipodes du « shooting », de la « prise » photographique sans art que dénonce Walter Benjamin : « L'amateur rentrant chez lui avec son butin d'épreuves artistiques

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, Paris, Flammarion, 1968.

¹¹ Edgar Allan Poe, « L'Homme des foules », in *Le Chat noir et autres nouvelles*, Paris, Librio, 1998 (traduction de Charles Baudelaire, 1887).

¹² Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1993 (1932/1939).

¹³ Robert Walser, *La Promenade*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1987 (1967 ; traduction de Bernard Lortholary).

¹⁴ Voir Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^{ème} siècle*, Paris, Regard, 2002.

¹⁵ Barbara Formis, « Ca marche ! Pratique déambulatoire et expérience ordinaire », in *Performances Contemporaines*, artpress2 (Paris), n°7, novembre/décembre 2007 / janvier 2008, p.38-47.

¹⁶ Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », in *Un Siècle d'Arpenteurs*, op.cit., p. 225-250.

¹⁷ Thierry DAVILA, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002, p.54.

¹⁸ Ibid., p.82.

originales n'est pas plus réjouissant qu'un chasseur qui ramènerait une telle masse de gibier qu'il faudrait ouvrir un magasin pour l'écouler »¹⁹. Parmi d'autres exemples, Sophie Calle embauche un détective privé qui la suit une journée entière dans Paris et enregistre ses déplacements et ses actions (*La Filature*, 1981)²⁰. Vito Acconci, inspiré par L'homme des foules d'Edgar Poe, suit pendant des heures des gens au hasard dans les rues de New York tant qu'ils sont dans l'espace public (*Following Piece*, 1969)²¹, ne documentant sa performance que de deux seules photographies et de ses notes. Ces quelques exemples permettent de mieux situer le travail de Tichý, qui n'est pas conçu comme une performance *stricto sensu*, mais qui ne saurait se réduire à un corpus de photographies, en négligeant l'acte par lequel elles ont été prises.

Un autre exemple assez révélateur est le film *L'Homme du Pincio* d'Alain Fischer : celui-ci a filmé le même homme errant dans Rome, jour après jour – un inconnu un peu étrange, sans doute psychotique. Fleischer a obsessionnellement accumulé plus de soixante heures de films sur une période de deux ans. Le film n'a jamais été terminé et l'artiste est en quelque sorte devenu partenaire de son sujet : « Pour filmer l'homme qui marche (...il) faut être l'autre homme qui marche, caméra au poing »²². Fleischer ajoute : « M'intéressant à eux (cet homme et d'autres), les suivant dans leurs parcours, les filmant chaque jour, parfois pendant de longues périodes, j'adoptais finalement leurs horaires, je suivais leurs itinéraires, je m'accommodais de leurs habitudes, j'accompagnais leurs comportements. Dans l'activité de la filature et du filmage, captif de mon sujet, je devenais à mon tour un personnage étrange, innocent mais suspect, comme étaient innocents mais repérables mes modèles »²³. Le rapport de Tichý à ses sujets n'est guère différent, jouant aussi « une pavane, une danse en miroir où pas un mot ne s'échange »²⁴.

La figure du flâneur est bien sûr tout à fait adaptée à la photographie, comme le souligne Susan Sontag : « Le photographe est une version armée du promeneur solitaire qui explore, arpente et patrouille les cercles de l'enfer des villes, du voyeur en vadrouille qui découvre dans la ville un paysage aux contrastes voluptueux »²⁵. Comme le note Olivier Lugon à propos des avant-gardes « composer, c'est bouger » et de ce fait « la photographie serait moins un art graphique que – à l'égal de la danse ou de la promenade – un art du temps et de l'espace »²⁶. Dans ce qu'on a dénommé *Street Photography*, les photographes quittent leur studio et descendent dans la rue, marchant à la recherche de la « beauté

¹⁹ Walter BENJAMIN, *Petite Histoire de la Photographie*, [trad. André Gunthert], Tirage à part du n°1, novembre 1996, *Etudes Photographiques*, Paris, Société Française de Photographie, p.25.

²⁰ Sophie Calle, *A suivre... (livre IV)*, Arles, Actes Sud, 1998.

²¹ Christel Hollevoet, « Déambulations dans la Ville, de la Flânerie et la Dérive à l'Appréhension de l'Espace Urbain dans Fluxus et l'Art Conceptuel », *Revue Parachute*, Montréal, n°68, octobre-décembre 1992, p.21-25.

²² Georges Didi-Huberman, « L'être qui papillonne », *Revue Cinémathèque*, n°15, printemps 1999, p.8.

²³ Alain Fleischer, *Obscures Cérémonies*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p.3 ; cité dans Georges Didi-Huberman, *Ibid.*

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Ibid.*

²⁵ Susan Sontag, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 2008, p.85 [On *Photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1977, p.55; traduction depuis l'anglais par Philippe Blanchard].

²⁶ Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Etudes Photographiques*, n°8, novembre 2000, p.75.

du monde »²⁷. « Fabriquer des images (photographier, filmer), c'est à la fois s'approprier l'espace et le transformer, d'une certaine manière : le consommer »²⁸ écrit Marc Augé. Plusieurs photographes sont, comme Tichý, partis à la recherche de femmes à photographier au hasard des rencontres, prenant souvent des photos volées dont le sujet ne sait pas qu'il est pris en photo. Le précurseur en est sans doute Henri Rivière et ses *Scènes de la Vie Parisienne* (1885-1895) : ses photos de rue sont parmi les premiers instantanés. Floues, mal cadrées, faites à la va-vite, avec les personnages sortant du champ, ses photos documentent le spectacle de la rue, et leur maladresse leur confère un charme, une étrangeté émouvante. Walker Evans dans la série *Labor Anonymous, Detroit*, publiée en 1946 dans *Fortune Magazine*, dissimula un appareil dans la rue, que la plupart des passants ne remarquaient pas et réalisa ainsi une série échantillonnage de gens ordinaires, allant au bureau ou à l'usine, se promenant en ville : ce n'est plus le photographe qui flâne, mais ce sont ses personnages qui défilent devant lui.

Intéressé comme Tichý par le corps féminin, Ed van der Elsken repéra à Hong Kong en 1960 une très belle jeune femme élégante en robe traditionnelle et il la suivit dans la ville, la mitraillant (*Young Woman in Cheong-San Dress*). Le photographe est ici un voyeur agressif, qui ne se dissimule pas, un prédateur; la jeune femme, d'abord amusée et flattée, se sent ensuite importunée et traquée. Mais, comme chez Tichý, il se passe ici quelque chose dans les rapports entre le photographe et son sujet, qui n'est plus du domaine de la drague ou de l'érotisme, quelque chose qui a à voir avec la quête éternelle pour la beauté²⁹. Il faut citer aussi le Catalan Joan Colom, qui, pendant des années, allait chaque fin de semaine dans le quartier chaud de Barcelone et, la caméra ballante au bout du bras, prenait subrepticement des centaines de photographies des gens de la rue, des prostituées et de leurs clients. Colom déclara à Marta Gili : « J'avais dans la rue et je photographiais les gens. (...) Pour moi, le quartier du Raval était comme une scène de théâtre où défilaient des gens très différents. (...) Je ne voulais pas montrer mes photos. Je voulais juste les prendre, les révéler, les tirer et les garder chez moi dans un tiroir »³⁰. Colom était un petit bourgeois sérieux, comptable de son métier, donc très différent socialement de Tichý, mais, comme lui, il photographiait aux marges, révélant à travers ses flâneries une réalité et une beauté insoupçonnées. Garry Winogrand était aussi un grand photographe marcheur obsédé par la beauté féminine. Quand il se sentait triste ou déprimé, il se précipitait dans les rues de New York, projetant presque son corps et son objectif devant les jeunes femmes qu'il voulait photographier : « Toutes les fois que j'ai vu une jolie femme, j'ai tout fait pour la photographier. Je ne sais pas si toutes les femmes dans mes photos sont belles, mais je sais que les femmes sont belles en photo. Je les photographie pour savoir à quoi elles ressembleront en photo. » Les photographies de sa série *Women are Beautiful*³¹ montrent une tension, une pulsion vitale étonnantes, qui témoignent autant de sa passion pour la photographie que de sa passion pour les femmes. Pour Winogrand (qui laissa à sa mort des milliers de films non développés et de pellicules non tirées), photographier les femmes

²⁷ Clive Scott, *Street Photography, from Atget to Cartier-Bresson*, Londres / New York, I.B. Taurus, 2007.

²⁸ Marc Augé, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Rivages Poches, 1997, p. 162.

²⁹ Ces photographes étaient présentés dans l'exposition 'Street & Studio' à la Tate Modern à Londres (22 mai-31 août 2008). Voir Ute Eskildsen (dir.), *Street & Studio, an Urban History of Photography*, Londres, Tate Publishing, 2008.

³⁰ Marta Gili, « Barrio Vencido, Barrio Ganado. Le Raval de Joan Colom » in *Catalogue Joan Colom, Les gens du Raval*, Göttingen (Allemagne), Steidl, 2006, p. 12-13.

³¹ Garry Winogrand, *Women are beautiful*, New York, Light Gallery Books, 1975.

représentait un désir atavique, dans lequel « les femmes n'étaient là ni pour le plaisir, ni pour leur compagnie, mais comme un pouvoir magique »³², en fait, comme pour Tichý, « le thème principal » de son art. Un autre photographe marcheur et obsédé par les femmes est bien sûr Jacques-Henri Lartigue, dont les similitudes avec Tichý ont été soulignées lors d'une exposition en 2009 à la galerie londonienne Michael Hoppen³³ : intérêt pour la peinture, invention tardive et flânerie érotique, encore que l'un fut un dandy et l'autre un semi-clochard. Par contre, l'aspect physique du photographe néerlandais Gérard Pétrus Fiéret n'était guère différent de celui de Tichý : lui aussi fut un Diogène retiré du monde, tout aussi obsédé par le corps féminin. Certaines de ses photographies « volées » proviennent de ses déambulations dans les rues de La Haye, même si beaucoup d'autres ont visiblement été prises avec l'accord des sujets. Elles ont les mêmes caractéristiques peu orthodoxes que celles de Tichý : flou, surexposition, accidents de développement et de tirage ; témoignant d'une démarche de construction de l'œuvre, elles sont systématiquement tamponnées de manière très visible avec le copyright de l'auteur³⁴. Comme l'a dit Tichý « Les défauts font partie intégrante du travail. Quelque chose de beau et parfait n'intéresse personne ».

Sigmar Polke maraudait dans les rues du Bowery pour y rencontrer des clochards et les prendre en photo, il s'immisçait dans un bar gay clandestin à Sao Paulo, y photographiait ses rencontres mais ce qui l'intéressait avant tout, c'était l'imprévu, l'imprévisible, c'était l'accident photographique : « Polke aime rater, quitte, au besoin, à saboter. Polke aime chercher le risque, quitte à trouver l'accident »,³⁵ produisant de la sorte une « véritable encyclopédie des erreurs »³⁶. Comme pour Tichý, cette rage du ratage parvient à créer une beauté antique, « celle des premiers clichés de l'histoire de la photo, flous, étranges, fantomatiques, des apparitions-événements »³⁷ (même si, chez Tichý le ratage semble être davantage négligence et indifférence plutôt qu'expérimentation planifiée). L'imprévu, l'accidentel sont en effet aux origines mêmes de la photographie. François Arago, lors de sa présentation de l'invention de Daguerre à l'Académie des Sciences le 7 janvier 1839, avait dit : « En ce genre, c'est avec l'imprévu qu'on doit particulièrement compter »³⁸. Et William Henry Fox Talbot avait déclaré dans son discours « Some Account of the Art of Photogenic Drawing », lu le 31 janvier 1839 devant la Royal Society, que la photographie était née de l'observation de « l'émergence de circonstances inhabituelles dans lesquelles le facteur accidentel se manifestait peut-être d'abord à faible échelle »³⁹. Polke fut ainsi dans le champ photographique, un des premiers à s'attacher au processus plus qu'au produit fini et à faire, comme

³² John Szarkowski, « The Work of Garry Winogrand », in John Szarkowski (dir.), *Winogrand, Fragments from the Real World*, New York, The Museum of Modern Art, 1988, p.20.

³³ (9 mai au 29 juillet 2006), TLC, Tichý Lartigue Combined (Tichý Lartigue combinés), Galerie Michael Hoppen, Londres ; exposition conjointe de photos de Tichý et de Lartigue. (http://www.michaelhoppengallery.com/exhibition,past,1,0,0,0,14,0,0,0,miroslav_tichy_jacques_henry_lartigue.html).

³⁴ Wim van Senderen, *Foto en Copyright by G.P. Fiéret, La Haye, Fotomuseum Den Haag, 2004, non paginé.*

³⁵ Xavier Domino, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le Point du Jour (Le champ photographique), 2007, p.32.

³⁶ Maria Morris Hambourg, « Polke's Recipes for Arousing the Soul », in Sigmar Polke, *Photoworks : When Pictures Vanish*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1995, p.41, traduction de l'auteur.

³⁷ Xavier Domino, *op.cit.*, p.58.

³⁸ *Comptes-rendus des séances de l'Académie des sciences*, Paris, 1839, cité par Xavier Domino, *op.cit.* p.58.

³⁹ cité dans Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows : Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, New Haven (Connecticut) & Londres, Yale University Press, 1992, p.6, traduction de l'auteur.

Tichý, de la « mauvaise photographie » en flânant : « Clichés sales, tirages tachés, dégouttements, ratés, débords, mixtures, suintements, tout, il est vrai, dans ses clichés, va à l'encontre des règles de l'art photographique. (...) Sigmar Polke est, disons-le, un « mauvais » photographe ; à tout le moins peut-on affirmer qu'il ne cherche pas à faire de la 'bonne' photographie »⁴⁰.

Regardant les photographies de Tichý flânant à la recherche de la beauté, songeant à la parenté de sa démarche avec celle de bien des artistes contemporains, je pensais au philosophe allemand Eugen Herrigel, qui, vivant au Japon entre les deux guerres, décida d'apprendre le tir à l'arc afin de mieux comprendre la philosophie zen. Racontant son expérience dans un petit livre dont Henri Cartier-Bresson dit qu'il bouleversa sa vision du monde⁴¹, Herrigel écrit que, pour devenir un maître du tir à l'arc, il faut oublier l'arc et la flèche, et que le tir à l'arc doit devenir un accomplissement de l'âme et non pas une prouesse technique ; les gestes ne doivent pas être faits intentionnellement, mais comme ordonnés par une force intérieure. En écho aux paroles de Tichý « **Tu penses trop abstrait ! (...) Ça arrive sans aucun effort de ma part** », le Maître Zen déclare à Herrigel : « C'est bien là le problème, vous vous efforcez d'y penser (...) L'art véritable est sans art, sans but, sans cible. Ce qui vous empêche de progresser, c'est votre volonté de progresser. Vous croyez que si vous ne le faites pas vous-même, ça n'a pas lieu »⁴². Comme la simple flexion de l'arc, ce qui comptait pour Tichý ce n'était pas la technique et le but, c'était le processus de prise des photographies, de récréation de la réalité. Une fois les photographies prises, tirées, encadrées, elles perdaient toute importance à ses yeux, objets tout juste bons pour les rats ou pour la cheminée, ayant perdu tout sens. Ce qu'on découvre en regardant ses pellicules, c'est l'importance primordiale du procédé, de la démarche : flâner, prendre des photos, recréer la réalité, fléchir l'arc.

*Ce texte est une révision d'un texte publié directement en anglais en 2008 : M. Lenot, « The Wanderer », p. 183-195, in Roman Buxbaum (ed.), Miroslav Tichý, Cologne, Walther König, 2008. [ISBN 978-3-86560-459-0]. Il incorpore également des éléments du mémoire de Master soutenu par l'auteur en juin 2009 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction d'André Gunther, *Invention et Retrait de l'Artiste, L'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý*, consultable en ligne <http://culturevisuelle.org/blog/4112>, et de l'article Marc Lenot « L'invention de Miroslav Tichý », *Études Photographiques*, n°23, mai 2009, p.216-238 (traduction en anglais p.239-251) consultable en ligne <http://etudesphotographiques.revues.org/index2658.html>.*

⁴⁰ Xavier Domino, *op.cit.*, p.7.

⁴¹ Pierre Assoulène, *Cartier-Bresson, L'Oeil du Siècle*, Paris, Plon, 1999.

⁴² Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery*, New York, Vintage Spiritual Classics (Random House), 1981 (traduction de R.F.C. Hull), p.21, p.31.