



GIANFRANCO SANGUINETTI

MIROSLAV TICHÝ, ou LES FORMES DU VRAI

*“Ce n’est pas le beau, mais le vrai, c’est
à dire l’imitation de la nature,
qui est l’objet des beaux arts.”*

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*

1

Les œuvres de vrai génie ont en commun une particularité : elles suscitent de l’enthousiasme, qui porte toujours avec soi du vrai plaisir, et participe donc de la vie vraie. Ainsi que Leopardi l’établit, “le beau n’est tel que dans la mesure où il nous procure un plaisir”¹. C’est bien par un vif plaisir, mêlé d’émerveillement, que les photos de Tichý rentrent immédiatement et triomphalement dans nos cœurs.

Pourquoi? Tichý ne cherche pas le beau, le joli, l’amusant, le pittoresque, le folklore. Il cherche le vrai. Et il le rencontre partout dans son art péripatéticien.

Voilà la force de l’œuvre de Tichý.

2

Un plaisir doit être *sensible et matériel*, c’est à dire déterminé.

Le plaisir abstrait n’existe pas. Existe ce plaisir-ci ou ce plaisir-là. Il naît de l’imagination, qui en est l’origine. Et il se *crystallise*, dirait Stendhal, en telle ou telle autre expérience. Chaque photo de Tichý témoigne d’une de ces expériences heureuses. Tichý partait avec son appareil à la “chasse au bonheur”, et il remplissait son carnet avec ces instants infinis de plaisir déterminé, où, grâce à la photo, il *arrêtait le temps*, en prolongeant ainsi le plaisir que l’instant lui avait procuré. Chaque photo nous parle et nous communique la joie de son auteur. En ceci son œuvre est aussi son autobiographie parce qu’elle n’arrête pas de nous parler de lui.

Tichý savait, par toute l’expérience de sa vie précédente, qu’à un certain moment il n’avait plus rien à perdre, et *il a tout risqué*. Comme souvent les désespérés, il a réalisé son grand art. Le bonheur de ses créations et son propre bonheur sont simultanés : et nous le voyons encore. On

pourra imiter le style de ses photos, mais cela sera un exercice stérile, car on ne pourra pas imiter *la vie elle-même* dont cet art est issu et à laquelle il est si intimement lié.

Voilà la beauté de l'œuvre de Tichý.

3

Dans le choix et le symbolisme que Tichý fit dans ses images de femmes du peuple il y a un souffle universel, qui rend ses images immédiatement éloquentes pour tout le monde, sans aucune trace d'intellectualisme ou d'esthétisme : les femmes de Tichý savent parler à tous, comme les personnages de Shakespeare, parce que leur humanité se nourrit d'une spontanéité sans affectation, et suscitent des pensées, des désirs et des pulsions communs à chacun de nous. C'est bien à cause de cela que ces images nous touchent si profondément.

Voilà l'universalité de l'œuvre de Tichý.

4

J'ignore combien de photos Tichý a détruit, ou refusé. Mais dans toutes celles que j'ai pu voir, il n'y en a jamais une qu'on puisse dire ratée, ou d'un niveau inférieur ou même simplement incompatible avec les autres. C'est bien le contraire de la médiocrité de cet art apprivoisé exposé partout qui ne fait que des concessions au public, ou aux critiques : Tichý s'est toujours considéré son seul critique et son seul public. A un tel point qu'il n'imprimait ses photos qu'à un seul exemplaire : il ne s'agit même pas ici de ces "incunables" de la photo desquels parle Walter Benjamin. Ici il s'agit plutôt de manuscrits autographes. *Paganini non ripete!* Comme tout vrai artiste, Tichý savait que se satisfaire lui-même était sa tâche principale et la plus difficile. Il réussit, car il n'était pas bon public et ne cherchait rien d'autre.

Voilà la hauteur et la rigueur de l'œuvre de Tichý.

5

Chez Tichý l'art et la vie sont la même chose. Les deux sont sans concessions et sans compromis. Voilà déjà un premier scandale. Vous vous rendez compte? un homme *qui ne travaille jamais* et part tous les jours à la chasse aux filles à photographier, dans une société fermée où tout ce qui n'était pas obligatoire était interdit! Il fallait beaucoup d'audace et de courage pour être d'un individualisme si extrême et radical, au point de ne se soucier nullement de contredire tout ce que la rhétorique mensongère de la dictature célébrait et imposait. A cause de cela son œuvre reste d'une unicité inimitable et d'une honnêteté rare, car elle signe de sa griffe à tout instant son origine et son procédé. Et l'art de Tichý est une poésie de *l'évasion* au sens carcéral du mot : évasion d'une société politiquement et socialement asphyxiante, évasion de ses rites figés et de ses fêtes commandées (il fut arrêté à l'occasion d'un 1^{er} mai, fête des travailleurs, symbole éloquent s'il en fut), évasion du moralisme infect et du conformisme bureaucratique imposés par la dictature.

De l'évasion à la fuite il n'y a qu'un pas. Le grand historien de l'art Edgar Wind explique comment s'opère cette fuite ; à propos de Goethe il écrit : "Nous ne pouvons pas échapper à l'impression que la plupart des décisions importantes prennent la forme d'une fuite, d'une fuite de la vie à l'image"². Parce que, continue Wind, "opérer une transposition symbolique est la tâche spécifique de l'art".

Cette fuite de la vie à l'image est justement *ce qui donne vie à l'image*, laquelle brille d'une lumière plus éclatante que celle qu'elle avait dans la vie courante.

Voilà pourquoi l'œuvre de Tichý a été un défi à son monde et au nôtre.

6

Réduire cependant l'art de Tichý à une simple protestation contre la dictature dite communiste qui soumettait la société où l'artiste vivait, est une supercherie « libérale », comme celle d'écrire que Tichý est un artiste "réactionnaire"³, du simple fait qu'il refusait la moderne technologie de la photographie⁴. Tichý lui-même, quand on lui a porté la bonne nouvelle de la fin de la dictature, a répondu moqueur et désabusé : "Et croyez-vous que les choses vont s'améliorer?" Qui connaît Tichý sait qu'*il aurait été aussi insoumis sous n'importe quel autre système politique*. D'ailleurs doivent bien le savoir, ceux qui ont inutilement essayé de faire rentrer l'homme-Tichý dans cette terre promise du spectacle capitaliste, et du *show business*, mais sans aucun succès : Tichý est resté ce qu'il était, là où il était, sans bouger d'un pouce et sans se compromettre en allant même une seule fois à une des nombreuses expositions de ses œuvres, je ne dis pas à New York, ou à Tokyo, mais à Brno, à 40 kilomètres de son village!

Ainsi que le dit Rilke d'Auguste Rodin, "Rodin était un solitaire, avant la gloire. Et celle-ci, survenant, l'a rendu peut-être plus solitaire encore. Car la gloire n'est que la somme de tous les malentendus qui pullulent autour d'un nom nouveau"⁵.

Il semblerait que Tichý ait adopté pour lui-même la maxime d'Epicure, *LAZE BIOSAS*, "vis caché", comme pour incarner la plus puissante des prophéties de Marcel Duchamp : "*The great artist of the future will go underground.*"

L'art de Tichý n'est pas de l'art brut, comme on l'a dit : il est plutôt ce que j'appelle de l'art clandestin.

Voilà la modernité de l'œuvre de Tichý.

7

En contradiction apparente avec la modernité de Tichý, il y a dans toute son œuvre comme un écho fort de l'antiquité, du temps où les poètes et les artistes en général se contentaient d'ébaucher une œuvre, sans vouloir, comme les modernes, énumérer et détailler tout : chez les anciens, les artistes laissaient une grande place à l'imagination et aux sentiments du lecteur ou du spectateur, en l'invitant, pour ainsi dire, à participer activement avec sa propre fantaisie au perfectionnement de l'œuvre. Regardez par exemple les *Esclaves* de Michel-Ange, à peine ébau-

chés dans la pierre. Les anciens laissaient beaucoup à faire à leur public : et, tout au contraire des contemporains, qui ne lui font que des concessions et des clins d'œil, *ils lui donnaient beaucoup, mais ils étaient très exigeants envers lui*. Ils exprimaient vaguement des idées claires, tandis que nos contemporains expliquent avec luxe détails leurs idées, aussi fumeuses soient-elles, qu'ils appellent « concepts », en courtisant un public que les anciens auraient méprisé⁶.

Quand Homère dit :

A peine l'Aurore aux doigts de rose...

l'idée est parfaitement claire, mais l'image reste dans le flou, avec quelque chose d'arbitraire, car l'aurore n'a pas, à vrai dire, de doigts. Il en va de même avec les images de Tichý qui sont splendidement floues, comme immergées dans une aura qui laisse notre imagination libre de compléter ce qui n'est qu'ébauché. Le flou est souvent si vague que parfois Tichý lui-même souligne avec un crayon les courbes et la forme d'un corps. Mais ce flou, cette *vaghezza*, est claire et n'a rien à voir avec les brumes qui entourent la pensée contemporaine.

Voilà en quoi Tichý est déjà un classique.

8

On est tellement habitué aujourd'hui à voir tant d'artistes si riches en moyens et si pauvres en idées, qu'on considère comme un extravagant "réactionnaire" un volcan d'idées, d'inventions et d'initiatives heureuses qui a tout risqué, qui s'est servi de moyens imaginés et construits par lui, avec des pièces ramassées par ci par là : Tichý aura bien au contraire été un révolutionnaire aussi de l'art photographique, et en tant que tel il passera à l'histoire.

"On ne peut rien faire sans idées – disait le grand photographe italien Mario Giacomelli –. Moi je soutiens qu'on photographie avec les idées. Qui n'a pas d'idées, ne peut pas être photographe."

Ce ne sont pas les moyens qui révolutionnent l'art, ou le monde, *mais les hommes*. Sur quels moyens spéciaux pouvaient compter le Marquis de Sade ou Marcel Duchamp? Et pourtant ils étaient des révolutionnaires *qui n'ont pas échoué*. Leur seul moyen était le scandale. Et celui de Tichý aussi.

Toute l'existence de Tichý a été un scandale, pas seulement dans le contexte d'une dictature stalinienne, mais elle l'aurait été *encore plus* en Amérique, où il aurait été emprisonné et condamné à perpétuité pour *sexual harassment*, pédophilie, atteinte de la vie privée, récidive (*the third strike*), etc. Et son art, qui entre autres est aussi la célébration et le triomphe du *politically incorrect*, est aussi scandaleux que sa vie. Depuis Platon on sait *qu'il n'y a pas d'art innocent*. Car Platon comprenait que l'artiste vraiment dangereux est le grand artiste. Platon allait plus loin ; il proposait de censurer et d'exiler le grand artiste : c'est bien ce qui se passe souvent. Tichý a bien été censuré, dans son exil à Kyjov, ainsi que Jaroslav Hašek dans son exil à Lipnice. Mais Henry Miller, Oscar Wilde, James Joyce et D.H. Lawrence aussi par leurs pays.

Voilà pourquoi l'art de Tichý est essentiellement scandaleux.

En tous cas, si on prétend parler de Tichý et de son art, les instruments de la critique devraient être moins grossiers et moins rustiques que les critères de “réactionnaire” ou de “progressiste”. Allons, donc!

Déjà Walter Benjamin dans sa *Petite Histoire de la Photographie*⁷, déplorait certains développements que le perfectionnement de la technique photographique avait introduit dans l’art : “Bientôt en fait – écrivait-il – une optique plus évoluée eut à disposition des instruments capables (...) d’enregistrer les images avec la même prégnance qu’un miroir” : mais cela faisait disparaître l’aura. “Qu’est-ce que l’aura, exactement? – se demandait-il – C’est un entrelacement singulier d’espace et de temps, l’apparition unique d’une distance, pour proche qu’elle puisse être”. Grâce à la technique artisanale inventée et mise au point par Tichý, et à son art et à sa puissance évocatrice, il y a toujours dans ses photos cette aura dont Benjamin déplorait la disparition. Mais cette technique elle-même, dans son imprécision relative, fut à elle seule une invention révolutionnaire, justement la seule qui ait permis à Tichý d’obtenir exactement les résultats qu’il voulait, et qui le satisfaisaient, si on regarde avec quel amour il prenait quelques unes de ses photos, les montait dans un passe-partout en carton, qu’il travaillait et décorait avec ses dessins, retouchant parfois les photos là où ce flou empêchait de bien distinguer la forme d’un sein ou d’une fesse.

Mais si l’on songe à combien d’études d’optique, de travail et de calculs et d’essais il fallait à Tichý pour se fabriquer l’un de ses appareils photographiques, on comprend bien que ce n’était pas parce qu’il manquait du peu d’argent que lui aurait coûté un quelconque appareil courant – comme l’ont dit plusieurs critiques simplistes : s’il trouvait l’argent pour le rhum, il l’aurait trouvé pour un appareil, au lieu de passer les jours, comme Spinoza, à polir les lentilles.

Tichý se construisait ses appareils dans une époque où la technique photographique s’était bien développée, depuis le temps de Walter Benjamin, à tel point que n’importe quel analphabète de l’art et de la photo pouvait obtenir des résultats assurés, au moins du point de vue technique. Chose que le grand poète Josif Brodsky abhorrait, en s’exclamant devant les touristes qui photographiaient Venise : “*Kodak ergo sum!*”.

Voilà la révolution de l’aura opérée par Tichý.

Mais cette aura à elle seule ne suffit pas à expliquer ce que j’appelle *l’effet-Tichý*.

Si je peux emprunter aux sciences physiques un concept pour me rapprocher de ce que je veux dire, j’avance que dans les photos de Tichý on peut remarquer une sorte d’“effet Doppler”. On appelle effet Doppler ce changement apparent de la fréquence ou de la longueur d’onde perçue par un observateur quand la source, par exemple d’un bruit, est en mouvement : imaginez le son de la sirène d’une ambulance qui s’approche de vous, passe et s’éloigne. Si vous êtes sur l’ambulance, puisque vous ne bougez pas par rapport à l’émetteur du son, il sera uniforme. Mais si vous êtes dans la rue le son devient plus aigu lorsque la voiture se rapproche, et plus grave lorsqu’elle s’éloigne. Or une chose semblable se passe quand nous regardons une photo de Tichý : la photo “bouge” vers nous, elle émet des vagues ou des ondes qui viennent à notre rencontre,

car elle se rapproche vite de nous, et elles sont de plus en plus fortes et rapides à mesure que nous y entrons. Car on ne reste jamais ni indifférents ni sourds ni aveugles ni immobiles face à ses photos. Elles bougent et nous font bouger. Pourquoi? Parce que si non, comme l'ambulance, elles nous écrasent.

Mais cet effet ne s'épuise pas là : il est *contagieux*. De même que les observations de Tichý ont changé le champ observé, en fixant et faisant ressortir des éléments instables, mais constitutifs de ce microcosme – un regard de surprise, ou de reproche malicieux, ou énigmatique, etc. – de même il se produit d'autres interactions ou interférences entre le champ observé et l'observateur. Tichý *crée* des situations et il les fixe. Il est, à proprement parler, un photographe situationniste, dans ses longues dérives psychogéographiques où il détourne des dizaines de filles tous les jours.

Ces éléments, extraits du champ observé, relèvent d'une cohésion extrême et rigoureuse entre la liberté des choix de l'artiste et la liberté de son œuvre. Or *la liberté est aussi contagieuse que lesclavage*. Car nous, une fois que nous avons librement pénétré les filles surprises par Tichý, nous nous surprenons dans la rue à regarder la beauté ou la posture d'une fille avec le même œil, la même malice, la même rapacité que Tichý.

Voilà ce que j'appelle l'effet-Tichý.

11

Une clé plus précieuse encore pour entrer dans l'art de Tichý est offerte par Giacomo Leopardi, qui dédie une longue réflexion aux dommages subis par les arts au moment même où un art est canonisé en tant que tel. "Le malheur de notre époque – écrit-il en 1817, lorsqu'il n'avait que 19 ans – est que la poésie s'est déjà transformée en art et que, pour être vraiment original, il faut rompre, violer, mépriser ou négliger totalement les coutumes, les habitudes, les appellations, les genres, etc., admis par tous (...). Créer une poésie nouvelle, sans nom déterminé et qui ne pourrait en recevoir d'aucun genre littéraire connu, est certes une opération concevable, mais qui implique une audace singulière et se heurterait à d'innombrables obstacles, non pas seulement imaginaires et pédantesques, mais bien réels (...) Quand Homère écrivait ses poèmes il allait librement dans toutes les directions imaginables, et choisissait celle qui lui plaisait parce que tout lui était effectivement présent et qu'il n'y avait aucun exemple antérieur pour le limiter ou lui barrer la vue. Il eut été difficile de rencontrer des poètes anciens *qui ne fussent pas originaux*"⁸.

Voilà le point : la situation – et donc la manière de procéder – de Tichý est très semblable à celle si bien décrite par Leopardi à propos d'Homère. *Et on retrouve l'empreinte du procédé dans chaque photo*. Tichý n'allait pas passer ses journées dans les bibliothèques pour étudier les œuvres des photographes qui l'avaient devancé (sa formation était celle d'un peintre qui avait fait l'Académie des Beaux Arts à Prague). Tichý descendait dans les rues du village de Kyjov dans ses vagabondages, ses dérives, sa chasse à la proie pour son objectif, suivant à son gré les directions de son caprice. Il n'avait aucun modèle figé à suivre ou à dépasser : son modèle était le vrai, la nature, la vie. E basta. Il ne pouvait qu'être original, il était, pour ainsi dire, condamné à être *inlassablement et radicalement original*. Isolé dans son village de Moravie et sans rapports avec le reste du monde, il aura été, dans son époque, l'artiste le moins conditionné par l'état de l'art.

Mais comme quelqu'un qui est privé d'un sens en développe un autre, Tichý a transformé sa solitude et son isolement en extrême originalité.

Tel un papillon au vol imprévisible, à la trajectoire inattendue, sensible au plus faible courant d'air, Tichý se posait pour quelques fractions de seconde sur les fleurs qu'il touchait des yeux ; et, avec un battement léger d'ailes, il s'envolait vers une autre fleur en emportant le nectar de sa photo avec soi. Cela rappelle le début du *Neveu de Rameau*, où Diderot décrit ses dérives :

« Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur le pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées sont mes catins. »

Voilà l'originalité de Tichý.

12

Il avait donc mis au point cette technique photographique ingénieuse et originale, dont il se servait comme d'un "fusil optique". Toujours en fuite devant le prosaïque, le répétitif et l'ennui que lui offrait la réalité de son village, où rien ne se passait, qui me rappelle l'atmosphère si bien décrite par Dino Buzzati dans son *Deserto dei Tartari*⁹. Cette fuite même est son vrai refuge. Après avoir refusé le monde, il s'évade de toutes les contraintes de ce monde et il construit son monde fait d'images et de symboles et d'aventures. La femme devient pour Tichý la nacelle qui permet le passage du labyrinthe du monde au paradis de la création. Il en fut de même pour Dante : n'est-ce pas la femme l'instrument de création par excellence?

Autour de telle ou telle autre femme particulière toute la réalité monotone d'une situation où rien ne se passe se dissout comme par enchantement. De ce brouillard en dissipation surgissent et se cristallisent, magique alchimie, les attributs et les symboles de la femme : les pieds, les chevilles, les jambes, les cuisses, les fesses, les seins, les yeux, la bouche, une nudité, les regards ambigus ou effrontés, malicieux ou insoucians.

Mais il y a d'autres symboles aussi, sur lesquels Tichý retourne avec une insistance qu'Edgar Wind appellerait une "esthétique malicieuse" qui "devient, ainsi, partie intégrante de l'harmonieuse culture de l'esprit"¹⁰ : ces symboles sont *les glaces* et *les bicyclettes*, comme par hasard les deux choses au monde qui touchent de plus près les deux parties les plus intimes de la femme. Ce sont là des symboles, dirait Hegel, qui annoncent "quelque chose de mystérieux, un présage secret et un désir intense"¹¹. Nous voilà donc plongés dans les "saintes voluptés" célébrées par Baudelaire.

Et il y a dans les photos de Tichý aussi un autre important symbole : l'omniprésent grillage qui sépare le photographe des filles à demi nues dans la piscine. C'est un symbole de séparation, non seulement idéale, mais bien réelle, que seulement grâce à son appareil Tichý surmonte – la séparation de l'objet désiré. La grille est aussi en quelque manière une dénonciation de ceci : que de tous les abus sexuels pratiqués dans nos sociétés le plus présent et le plus généralement imposé est aussi celui dont on parle le moins – c'est à dire *la privation du sexe*.

Et je vois autour de moi bien plus de gens violés par la morale que par le libertinage. Mais de cela j'ai déjà parlé ailleurs.¹²

Tout au long de ses vagabondages photo-psycho-graphiques, Tichý n'a jamais voulu faire de l'art : pour lui "ce n'était qu'un jeu", comme il dit, *et heureusement*, ajoutons nous : car quand le peintre ou le photographe veulent *faire de l'art*, le plus souvent le résultat est une odeur de rance qu'on sent de loin. Si on veut bien parler ou bien écrire, dessiner ou photographier, on ne devrait le faire que quand on ne peut pas s'en empêcher : de même Tichý ne pouvait pas s'empêcher ce divertissement de sortir surprendre les filles et capturer leurs images. Les trois médicaments de l'âme sont : *illusion, distraction et oubli*. Or la femme est le seul être au monde à réunir en elle ces trois médicaments, dont il serait morbide de se priver.

Ah, ces femmes inaccessibles, dans leur aura, qui pour Tichý étaient autant de *living ready-made!*

D'une certaine manière, il se les sacrifiait : il aimait sa proie comme un chasseur aime celle qu'il tue. Le moment du sacrifice est aussi le moment d'une suprême communion. Pour Tichý ce n'était pas seulement son intention ; c'était plus fort encore : il obéissait à *sa nature même*.

Dans le nouveau paysage psychogéographique et symbolique qu'il avait construit autour de lui, Tichý photographiait sans hypocrisie sa propre imagination. Ainsi que le disait Rilke, nous sommes entourés par ce qui est à l'intérieur de nous. C'est à cause de cela qu'il est *si convaincant*.

Voilà l'éloquence des symboles de Tichý.

13

Chaque photo de Tichý est une surprise. Mais elle *n'est pas* une simple surprise : elle est aussi une surprise à la énième puissance : car elle témoigne aussi de la surprise de son auteur, souvent de celle de la fille photographiée, toujours de la surprise de la technique avec laquelle elle a été prise et développée, puis parce qu'elle nous oblige à voir quelque chose qu'on ne soupçonnait pas ou à laquelle on ne s'attendait pas, jusqu'à ce que nous ne nous surprenions pas nous mêmes – je l'ai déjà noté – dans la rue à regarder et voir une fille qui passe avec le même regard que Tichý. Cela participe encore de ce que j'ai appelé *l'effet-Tichý*.

Or, l'un des traits communs à toute beauté est justement la surprise. La preuve est que la beauté nous surprend toujours, et la contre-épreuve est que la surprise nous provoque toujours, qu'on soit au théâtre ou en train de jouer aux cartes, un vif plaisir. Par définition la surprise a sur nous une action immédiate et instantanée, comme un coup de foudre. On sait combien d'importance attachait Montesquieu, dans son *Essai sur le Goût*, à la surprise : la surprise est pour lui le principe même de la beauté et du plaisir qu'elle nous procure : "La surprise – disait-il – peut être produite par la chose ou par la manière de l'apercevoir" ou encore "par l'idée accessoire de la difficulté de l'avoir faite, ou de la personne qui l'a faite, ou du tems où elle a été faite, ou de la manière dont elle a été faite... ainsi l'âme trouve un grand nombre de sentimens différens qui concourent à l'ébranler et à lui composer un plaisir". Et c'est bien la surprise qu'engendre le "je ne sais quoi", ce "charme invisible, une grâce naturelle et qu'on a été forcé d'appeler le je ne sais quoi." De la surprise à l'admiration il n'y a qu'un pas, conclut-il.

Combien de “je ne sais quoi” y a-t-il dans une photo de Tichý? Elles sont peut être les seules photos au monde que je puisse reconnaître les yeux fermés : *par leur odeur*. Odeur acre et moisie, la même que la maison de Tichý. Et puis l’impression, le papier, les traits au crayon sur l’image, les dessins que parfois Tichý a fait sur le passe partout, et la photo elle-même, et comment elle a été négligée après coup, laissée par terre, piétinée, salie. Ses photos sont tout le contraire de celles de Drtikol, où un esthétisme exaspéré et abstinent se décline calligraphiquement dans des décors parfaits et élégants, où tout est prévu jusqu’à l’affectation, sans émotions et complètement statiques, et où la perfection du résultat ne laisse pas d’espace au hasard de la vie. Rien de pareil chez Tichý, où tout est chaleur, surprise et mouvement.

Voilà pourquoi Tichý nous surprend toujours, comme il avait surpris ses proies et il en avait été surpris.

14

Qu’est-ce que la photo? Dans l’imposante et extraordinaire réflexion et discussion sur les arts, leurs différences et leur primauté qui se développa entre 1400 et 1500 en Italie – laquelle à engendré dans la Renaissance la plus riche et haute production artistique de l’âge moderne – on définissait les arts et leur spécificité, avec une attention, une vivacité, un sérieux et une richesse qui nous fait percevoir encore comme vivants Leon Battista Alberti, Leonardo, Benedetto Varchi, le Bronzino, Sangallo, Michelangelo, Cellini, le Pontormo, Vasari, et en somme tous les protagonistes de cette heureuse, turbulente et unique saison. Si on parle de la photo, art récent, il ne sera pas inutile de retourner aux sources du débat de la Renaissance.

Leonardo¹³, ainsi qu’Alberti et d’autres, en caractérisant les différences qui définissaient, par exemple, la peinture et la sculpture, disait que la peinture est faite avec *le mettre*, et la sculpture avec *l’enlever*. Et de quoi est faite la photo?

Il me semble que la photo est faite *avec le saisir et l’extraire*. La photo étant un art dont la matière première *est le temps*, comme pour la musique, mais aussi *l’espace et la lumière*, comme pour la peinture. La photo, réunissant en soi ces trois “matières” et ces deux possibilités, de façon différente que la danse, reste aussi *la seule manière que l’homme ait su inventer jusqu’ici pour arrêter l’incessante volatilité du temps*, le fondre dans un espace *déterminé et définitif*, tout en excluant ce qu’on considère comme superflu.

Notre définition découle directement de celle donnée en 1914 par Kandinsky, lorsqu’il dit de la photographie que “le son intérieur des ces mouvements (photographiés) est puissant précisément parce que le passé de ces mouvements est révolu, et le futur est absent”¹⁴.

Il doit bien exister une Banque du Temps, observait Rilke, où reconvertir les secondes en un temps plus solide : eh bien, *cette banque est la photo*, ajoutons-nous¹⁵.

Grand photographe est celui qui a su saisir justement, entre la succession des instants infinis dont est fait l’écoulement du temps et de la vie, précisément cet instant, cette image, en telle posture, situation, expression, particulières comme il voulait ou attendait ou comme il en a été lui-même surpris, et qu’en tous cas il a su extraire adroitement du temps, et l’éterniser. Parmi les arts, la photographie est celui dans lequel la distance entre l’inspiration et l’œuvre finie tend vers zéro.

Enfin, la photo est l’art de la *serendipity*¹⁶.

Notons que déjà Leonardo fut à un pas de l'intuition de l'art – pas de la technique – photographique quand il remarqua que parmi les peintres “il y en a qui par moyen de verres ou autres papiers ou voiles transparents regardent les choses faites par la nature, et ici les profilent dans la superficie des transparences”¹⁷. Raffaello se servait pour peindre d'une chambre noire. Et nous savons que Caravaggio ne faisait pas directement le portrait de ses modèles, mais bien à travers des jeux complexes de paravents, miroirs et lumières indirectes. De la même manière a procédé Tichý, qui encore aujourd'hui se considère comme un peintre et pas un photographe, justement l'un de ces peintres léonardesques qui “par moyen de verres ou autres papiers ou voiles transparents” a regardé les “choses faites par la nature” et les a profilées “dans la superficie des transparences”. D'ailleurs Daguerre aussi était un peintre et Niépce un graveur.

Voilà pourquoi Tichý peignait avec ses espèces d'appareils photographiques.

15

Nous, qui vivons au milieu de tant de réputations usurpées et de tant d'impostures construites par le marché, ou pour le marché, devons souvent assister, lors de la découverte ou de la révélation d'un artiste jusqu'ici inconnu, ou méconnu, à un chœur de critiques professionnels surpris qui se posent la question métaphysique : “s'agit-il ou non de vrai art?” Eux justement, qui sont préposés, sous récompense, à la fabrication et au lancement publicitaire des mauvais et faux artistes! Bien sûr, ce phénomène s'est vérifié aussi dans le cas de Tichý. En proie à ses doutes, le critique douteux et lâche préfère laisser au marché la tâche de décider à sa place, sans risquer son salaire. Parce que, comme disait Hölderlin,

au vulgaire plaît ce qu'au marché vaut.

Anciennement, quand l'art occupait une place centrale dans la vie des peuples, le métier de “critique” n'existait pas, *car chacun l'était*. Et c'était bien sur la place publique que le peuple de Florence donnait sa préférence au projet de clocher du dôme de Giotto et pas aux autres. De manière que nous sommes redevables de la beauté de ce clocher tant à Giotto qu'au peuple florentin qui l'avait compris et choisi. De même que nous devons la laideur des constructions actuelles dans nos villes non seulement à la nullité des architectes, à la corruption des administrateurs et à l'avidité des constructeurs, mais aussi à la bêtise et à la lâcheté de nos contemporains, qui se laissent imposer n'importe quoi.

Aujourd'hui que l'art s'est éloigné du centre de la vie, occupé plutôt par le spectacle de la technologie et de l'économie, il faut des critiques spécialisés pour dire aux peuples ignorants ce qu'il faut voir et penser d'une œuvre d'art. Donc chez les modernes le critique d'art reçoit de l'impuissance à juger du public un immense pouvoir abusif de censure et de flagornerie, sur lequel se fonde et se justifie sa carrière de mercenaire socialement nécessaire – justement à cause de cette “force diabolique de la médiocrité” dont parlait Jakob Burkhardt. Les critiques grands et honnêtes naissent rarement.

Ainsi que le lecteur l'aura compris, je ne suis pas un critique d'art, et cela peut être une chance pour lui – mais certainement l'est pour moi. Je suis convaincu, avec Edgar Wind, que “si nous voulons que l'art retrouve une fonction centrale dans notre vie, il faut que notre vie change”¹⁸ :

quand la vie s'éloigne de la vie, l'art s'éloigne de l'art. L'art de la séparation *n'est pas* un art : c'est une technique *de domination : divide et impera*, disaient les Romains. Tout devient alors *inoffensif*. Une vie et un art inoffensifs et « acceptables » sont une vie et un art *morts*. Ainsi les critiques modernes « ont développé une habilité exquise en écrémant l'œuvre d'art sans nécessairement venir toucher ses forces imaginatives, souvent évitant même ce contact, car il aurait pu troubler l'application lucide de leur technique si chichiteuse »¹⁹. Le critique d'art rejoint ainsi le plus stupide de tous les métiers du monde, celui de sommelier, lequel regarde un vin, le renifle, se mouille la bouche, il le crache pour après donner cours à des longs discours dont la seule chose frappante est la balourdise.

A cette critique épilée et désodorisée j'oppose une réflexion qui ressemble aux femmes « socialistes » de Tichý, qui n'étaient ni épilées ni désodorisées, ou à ses photos, qui sentent.

Regardez par exemple la « Madone des Pèlerins » de Caravaggio : la critique y admire la beauté du visage de la Vierge, la splendeur de son cou, la flexuosité de la jambe, etc., préférant oublier ou taire que Caravaggio prit comme modèle Maddalena Antognetti, dite Lena, qui n'était pas seulement son amante, mais aussi une célèbre prostituée, comme d'ailleurs sa mère et sa sœur. A peine exposée dans l'église de Saint Augustin à Rome, la Lena fut reconnue immédiatement, avec scandale, par tous les fidèles (elle comptait dans sa vaste clientèle le Cardinal Montalto et Monseigneur Crescenzi). Ici la Madone représente l'Église qui accueille en son sein même les gueux. Or faire d'une putain la Madone, et faire représenter l'Église par une prostituée, et les fidèles comme des vauriens aux pieds sales, l'enfant Jésus étant ici le portrait du fils illégitime que la Lena eut d'un bagnard connu, et cela sous le règne d'un pape comme Clément VIII (le pape qui avait fait brûler Giordano Bruno et torturer, avant de la décapiter, Béatrice Cenci), sonnait comme un pied de nez fait à ce pape néocon, dirait-on aujourd'hui, qui faisait exécuter 300 condamnés par an et avait interdit aux femmes de sortir après l'Ave Maria. Peu de mois après l'exposition de cette Madone, Caravaggio sera condamné à mort lui-même. La force de cette œuvre est dans ce que les critiques taisent généralement.

Voilà pourquoi il vaut mieux ne pas être un critique professionnel pour apprécier vraiment l'art de Tichý.

16

Le philosophe tchèque Ladislav Klíma (1878-1928), cet original solipsiste, penseur d' « éclairs phosphorescents », comme il dit, a été à juste titre évoqué à propos de Tichý par Pavel Vančát²⁰. Klíma disait de lui même : « J' ai atteint une hauteur où l'on est en dehors de l'utile et du nuisible – pour toute la durée de l'éternité. L'éternité et chaque instant sont chez moi à proprement parler des *identica* »²¹.

En *post scriptum* à sa courte *Autobiographie*, il écrit :

« J'ai oublié un point très important et nommé sexuel. A l'exception de quelques visites au bordel et de quelques rencontres nocturnes dans les champs, « rien de sérieux » : non que cela ne m'eut pas plu, mais je n'en ai pas eu le temps – pas plus que pour une « profession ». A part quoi j'ai systématiquement claqué le cul à plus d'une femme inconnue dans la rue..., sans jamais recevoir de gifle de la part d'aucune ni d'un mari éventuellement témoin du fait. *Je l'ai fait moins pour le plaisir que parce que je le tenais pour un impératif du savoir-vivre et de la courtoisie*, – instinctive-

ment ; comme disait ma reine des nymphes : “Espèce de rustre, tu vois là 30 belles femmes et tu n’as pas assez de cœur au ventre pour claquer le cul à au moins l’une d’entre elles”²²».

Tichý aussi doit l’avoir tenu “pour un impératif du savoir vivre et de la courtoisie” si pour cela il a fait six mois de prison. Mais cela *n’est rien* par rapport au massif *détournement de filles* qu’il a fait impunément et constamment dans son village : je dis *détournement* au sens strictement situationniste du terme. Il a opéré le plus vaste *rapt des Sabines* des temps modernes, enlevant au jour le jour et l’une après l’autre, pendant des années, les femmes de Kyjov du “labyrinthe du monde”²³ pour les placer dans le paradis de la création, leur assurant ainsi, par une transposition dantesque ou biblique, une sorte d’éternité. Ces femmes socialistes de Kyjov sont devenues partie intégrante de l’épopée de Tichý. Car dans son œuvre il y a l’épos. Et *de la grâce*, celle si bien exprimée par Diderot dans son essai *Sur les Femmes* : “Quand on écrit des femmes, il faut tremper sa plume dans l’arc-en-ciel et jeter sur la ligne la poussière des ailes du papillon”²⁴.

L’érotisme si évident, insouciant, spontané, effronté et solaire des photos de Tichý se relie, en apportant un développement important, à la grande tradition de l’art érotique en Europe centrale. J’aime cet art, si proche de notre sensibilité, et je le collectionne pour mon plaisir depuis longtemps. L’art érotique, m’a dit un jour Meda Mladkova, est celui qui montre mieux l’artiste *nu*, en le contraignant à une sincérité grâce à laquelle il déclare ses pulsions profondes, ses désirs inavoués et son art de les représenter. Il n’y a pas, à une ou deux exceptions près, de grands artistes d’Europe centrale qui ne se soient essayé à cet art spécial, à partir du XIXème siècle. Très souvent avec des résultats étonnants. Et non seulement en peinture, sculpture, littérature, photo. A Prague, de même qu’on peut admirer une architecture cubiste tout à fait originale et unique au monde, on voit une *architecture érotique* partout, dans la décoration, dans la statuaire, etc. Cette tradition s’était interrompue avec l’occupation nazie et la dictature stalinienne, mais restait vivante dans le substratum de l’âme de ces peuples, et dans l’imagerie populaire, le samizdat, etc. On doit remercier Tichý de l’avoir reprise, en la légitimant une fois encore, avec une liberté et une hauteur d’invention dignes de la tradition²⁵.

Toute l’œuvre de Tichý est érotique ; mais il nous laisse en plus aussi une petite quantité de photos ouvertement pornographiques prises non *ex vivo*, mais à la télévision autrichienne, qu’il captait à Kyjov. Elles sont importantes car elles sont extraites de l’écran par Tichý, et elles portent l’empreinte de sa griffe, la patine, l’aura et l’*effet-Tichý*, toutes qualités qu’on chercherait en vain dans la pornographie proprement dite.

Voilà en quoi Tichý renoue parfaitement avec la longue tradition centre-européenne de l’art érotique.

L’un des problèmes de notre époque, mais certainement pas le plus important, ni le plus urgent, est qu’elle produit un plus grand nombre d’artistes qu’elle n’arrive à en consommer. Et donc aussi de galeristes, de critiques, de marchands, de collectionneurs, de musées en vrac. Les artistes anorexiques sont en quelque sorte devenus la main d’œuvre qui doit assurer les provisions et les victuailles pour nourrir la boulimie marchande de cette armée de vendeurs et de consommateurs d’art, et pour décorer la laideur qui nous entoure, laquelle est, comme on sait, *une promesse de malheur*.

Il est symptomatique que le plus immatériel de tous les arts, le plus ancien et le plus universel, la poésie, qui exige une participation active et sans intermédiaires du public, n’intéresse plus pr-

esque personne à cause de la difficulté qu'elle oppose à être réduite à une marchandise-spectacle vendable et «consommable». Mais aussi à cause de l'effort qu'elle exige pour être *comprise et pénétrée* par chacun, lue ou apprise par cœur, comme autrefois -- contrairement à un objet d'art qui passe de main en main ou a' une installation quelconque, qui prétend de s'imposer à l'œil de tous pour un moment grâce a' l'espace qu'elle occupe. Or, cette absence de la poésie de ce marché général de l'art, est un bonheur pour elle, mais *prive de toute poésie la plupart des autres arts* : car la poésie ne se laisse posséder et ne féconde que ceux qui la fréquentent.

Cela vaut peut être la peine de rappeler ici que des neuf muses des Grecs, trois étaient préposées à la poésie, et aucune aux arts visuels ou plastiques : il était sous entendu qu'il n'y aurait pas d'art qui puisse s'affranchir de la poésie.

Il apparaît donc toute une "critique" de marketing publicitaire qui se charge d'attribuer une place à chaque artiste dans le marché-spectacle de l'art. Cette critique qui déclare, avec indifférence, vis à vis de n'importe quelle nullité ou excellence artistique : "*intéressant! Extraordinaire! Mythique!*" Cette superlative frigidité critique s'accorde parfaitement avec l'impuissance du public, donc elle plaît : *elle est convenable*. On disait autrefois que la bourgeoisie n'a connu d'autre plaisir que celui de les détruire tous. On ne doit pas se réjouir du fait que la tentative généreuse et optimiste de Kant de bannir le mot "intéressant" de l'esthétique, ait misérablement échoué : « *A vrai dire on ne devrait appeler art que le produit de la liberté* », ajoutait-il du temps que la liberté n'était pas encore réduite a' être le synonyme de *libre marché*.

Chaque type de société produit les artistes dont elle a besoin et dont elle se satisfait : on ne peut leur reprocher de ne pas être meilleurs que leur public et leurs collectionneurs. La situation de l'artiste lui-même dans notre société est la moins enviable : il est si *bien accepté* que, pour peu de fierté qu'il ait, il devrait trouver cette situation suspecte, humiliante bref *inacceptable*. Car notre société n'accepte que ce qui est acceptable pour elle. Il faut dire aussi que la plupart des artistes préfèrent le confort tranquille au luxe d'une liberté souvent dangereuse et tout le temps inconfortable. Mais leur réduction de l'art à un simple métier est consternante, de même que leur appétit *de succès – et non pas de gloire* : car ils sentent confusément qu'ils n'atteindront jamais la gloire, toujours ennemie du succès et de ceux qui le cherchent. Les exceptions sont rarissimes, comme le grand art. Il n'y a plus de maudits.

Miroslav Tichý est l'une de ces rares exceptions. Même après la chute du régime, il a toujours tout refusé, marché, reconnaissance, galeristes, expositions, richesse, etc. Et c'est justement à cause de son refus radical du marché qu'une grande partie des galeristes et des critiques lui en veulent. Mais il est resté toujours libre : la poésie, si présente dans ses photos, en est le meilleur témoignage. Il rappelle à tous la distance qui sépare l'art de ce monde, et la gloire de la servitude : je comprends donc les raisons d'une partie du monde pour ne pas l'aimer. Mais je comprends aussi les *happy few* qui ont le bonheur de l'aimer!

Voilà pourquoi le refus radical du marché' est pour ainsi dire un caractère constitutif de l'art poétique de Tichý.

Un contemporain de Miroslav Tichý, un autre insoumis, le poète Jan Zábbrana, lui aussi de Moravie, écrivait dans son journal intime, en 1969, sous la *normalisation* de la dictature : "J'ai enfin

acquis la certitude qu'il est possible de courir tous les risques de la liberté – mais que celui de son absence n'est pas supportable... La paix pour moi est impossible"²⁶. Puis il citait cette phrase de Kafka : "*Le mensonge s'impose en tant qu'ordre mondial.* » Et il ajoutait : « Cette constatation de Kafka est la maxime la plus vraie que je connaisse sur le XX^{ème} siècle. Personne n'a exprimé de manière plus concise ce qui se joue dans ce siècle²⁷ ». Or, la pièce qui s'est jouée dans le siècle désormais passé, a eu *un succès d'indifférence complice et d'impunité* si total que nous pouvons déjà voir que le nouveau siècle nous prépare à une pire répétition tragique et ininterrompue. Car le mensonge ne corrompt pas seulement quand il est cru, mais il corrompt encore plus lorsqu'il n'est ni cru ni combattu.

Ennemi de tout mensonge, et donc aussi du régime alors en place dans son pays, Tichý a en même temps refusé de faire partie des soi-disant « dissidents » de ce régime. Le mot « dissident » trahit l'ambiguïté de la chose. Cette dissidence inlassablement intellectuelle, plus habituée à souffrir qu'à combattre, trop souvent trop timide et jamais rebelle, tout le temps infiltrée et pilotée par les agents des deux régimes qui se faisaient la « guerre froide », était aussi très confortable puisqu'elle donnait une aura de courage immérité et de célébrité à peu de frais, indépendamment de l'excellence ou la médiocrité relative de chacun. Cette dissidence qu'en 1989, à la chute du régime, qu'elle n'avait ni préparée ni comprise, soit elle s'est accommodée et parfaitement intégrée aux nouveaux mensonges dominants, soit a fondu comme neige au soleil, car elle n'avait rien à dire ni ne savait comment combattre le nouveau ordre, ainsi qu'elle n'avait jamais brillé dans le combat contre l'ancien, pour lequel elle n'a jamais été une vraie menace. A' peu d'exceptions près, cette « dissidence » aurait pu être rassemblée dans ce que Jaroslav Hašek, par moquerie, avait appelé le *Parti pour un progrès modeste, dans les limites de la loi*.

Pourquoi je parle de tout cela en écrivant à propos du rebelle Miroslav Tichý? Parce que, si on l'oubliait, on ne pourrait plus apprécier pleinement un art si libre et si frais, si fier et audacieux, et qui à lui seul constitue un langage accompli et universellement intelligible. Qui a eu l'occasion de parler avec Tichý sait bien de combien de rigueur il est capable, de quelle cohérence extrémiste il est animé et combien il est clair dans l'expression âpre de sa pensée radicale et définitive contre tout pouvoir. A 84 ans, il n'a pas changé d'idées.

Dans un monde de mensonge, où l'homme lui même est périmé, à force d'abdiquer à sa tâche, Tichý a été pour ainsi dire contraint de choisir la femme comme sujet – non pas par un simple voyeurisme, comme on a dit (tous les artistes sont des voyeurs, et aussi ceux qui ne le sont pas), mais parce que la femme est le seul sujet encore capable de rappeler à l'homme sa nature. Tichý a été et restera un exemple d'indépendance et d'insoumission pour les générations à venir.

Avec ses images de femmes, avec son épopée de Kyjov, Tichý a créé un langage expressif d'une inoubliable puissance évocatrice, qui est déjà un classique et entre de plein droit dans la lignée des grands maîtres.

Voilà la liberté de Tichý, voilà son excellence, voilà sa puissance.

Enfin l'art de Tichý est si incommode à assumer et à comprendre, qu'aujourd'hui on préfère prudemment glisser sur le sujet et parler de ce qu'on appelle déjà « le phénomène-Tichý », plutôt que de son art. *Voilà exactement ce que je ne voulais pas faire.* Le spectacle dominant est à son

aise seulement parmi les phénomènes, car il peut les manipuler, les produire et les récupérer à son aise. En ayant bien connu et aimé Miroslav Tichý, je voulais ici seulement m'acquitter à ma manière d'une dette de reconnaissance envers l'homme et son art.

Voilà la justification de ce texte.

Notes:

- 1 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, pp. 1369-1370.
- 2 Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*, 1983-1992.
- 3 "Tichý is a reactionary in the truest sense of word", et encore : "A genuine reactionary, and a very effective one", écrit Roman Buxbaum in *Tarzan Retired*. Cf. Roman Buxbaum, Pavel Vančát, *Miroslav Tichý*, Torst, Prague, 2006. On ne conteste pas ici à Roman Buxbaum le mérite d'avoir fait connaître Tichý dans le monde entier, qui est certain. On reste seulement surpris par la rusticité de ses jugements, et aussi par sa désinvolture.
- 4 Voir ici de suite le point 9.
- 5 R. M. Rilke, *Rodin*, 1903-1907
- 6 Regardez à ce propos les efforts pitoyables de ceux qui s'appellent depuis quelques trente ans « philosophes » en France – qui essaie même de les exporter sous la dénomination de *French Theory* : « philosophie » qui est une suite de haut-le-coeur du cogito qui précède des vomissements où on ne distingue même plus de quoi ce cogito s'est nourri. Il est heureux qu'Annie Le Brun s'en soit si bien moquée récemment (cf. *Du trop de Théorie*, in *La Nouvelle Revue Française*, juin 2007). Le Beaujolais nouveau est arrivé, et la *French Theorie* aussi! Ni l'un ni l'autre ne résiste au temps. Passons.
- 7 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie*, publiée la première fois en "Die literarische Welt", Berlin, 1931.
- 8 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 39-40.
- 9 Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1939.
- 10 Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*.
- 11 G.W. Hegel, *Vorlesungen uber die Aestetik*, cité par Wind.
- 12 Gianfranco Sanguinetti, *La Chatte hier et aujourd'hui – The pussy, past and present*, in Jason Rhoades – Gianfranco Sanguinetti, *1724 – Birth of the Cunt*, Silverbridge, Paris, 2004, réédité dans la revue *Matière Première*, Paris, 2005. Et aussi : Gianfranco Sanguinetti, *Kundička včera a dnes*, Prague, 2006.
- 13 *Codex Urbinas Latinus*, 1270, datable autour de 1492.
- 14 Wassily Kandinsky, *Über das Materielle in Der Kunst*, 19.
- 15 R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1910.
- 16 Néologisme anglais introduit par Horace Walpole, qui signifie la faculté de s'apercevoir avoir trouvé ou découvert une chose qu'on ne cherchait pas, et totalement imprévue, bien plus importante et plus agréable que la chose qu'on cherchait.
- 17 *Codex Urbinas Latinus*, ff 23v.sg. que C. Pedretti date entre 1500 et 1505.
- 18 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Oxford, 1963.
- 19 Edgar Wind, *Ibidem*.
- 20 Voir : Roman Buxbaum, Pavel Vančát, *Miroslav Tichý*, Torst, Prague, 2006.
- 21 Ladislav Klíma, *Tout – Écrits intimes, 1909–1927*, texte établi par Erika Abrams. Éd. de la Différence, Paris, 2000.
- 22 *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.
- 23 Allusion à l'œuvre d'un autre grand Morave, Jan Amos Comenius : *Le Labyrinthe du monde et le Paradis du coeur*, 1623.
- 24 Diderot, *Sur les Femmes*, 1772.
- 25 Il serait long de nommer ici tous les artistes qui se sont illustrés en Europe centrale dans l'art érotique. Mais nous ne pouvons ne pas citer Peter Fendi, Michal von Zichy, František Kupka, Egon Schiele, Franz von Bayros, Gustav Klimt, Max Švabinsky, Karel Šimůnek, Alfred Kubin, Hans Bellmer, Georg Grosz, Michel Fingesten, Marcel Vertès, Jindřich Štyrský, Toyen, Alois Wachsmann, Josef Váchal, Jan Konůpek, František Bidlo, Jarka Štika, en faisant tort à bien d'autres.
- 26 Jan Zábřana, *Toute une vie*, Allia, Paris, 2005.
- 27 *Ibidem*.