

**Art et photographie**  
**La critique et la crise**

**Ouverture Philosophique**  
*Collection dirigée par Dominique Château,  
Agnès Lontrade et Bruno Péquignot*

Une collection d'ouvrages qui se propose d'accueillir des travaux originaux sans exclusive d'écoles ou de thématiques.

Il s'agit de favoriser la confrontation de recherches et des réflexions qu'elles soient le fait de philosophes "professionnels" ou non. On n'y confondra donc pas la philosophie avec une discipline académique ; elle est réputée être le fait de tous ceux qu'habite la passion de penser, qu'ils soient professeurs de philosophie, spécialistes des sciences humaines, sociales ou naturelles, ou... polisseurs de verres de lunettes astronomiques.

**Déjà parus**

Jean-Luc PÉRILLIÉ, *Symmetria et rationalité harmonique*, 2005.

Benoît AWAZI MBAMBI KUNGUA, *Donation, saturation et compréhension*, 2005.

Jean METAIS, *Pour une poétique de la pensée : l'art du possible*, 2005.

José Thomaz BRUM, *Schopenhauer et Nietzsche. Vouloir-vivre et volonté de puissance*, 2005.

Vladimir JANKELEVITCH, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, 2005.

Céline CORDIER, *Devoir d'ingérence et souveraineté nationale*, 2005.

Bernard HONORE, *L'Épreuve de la présence*, 2005.

Yann LAPORTE, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, 2005.

Jean-Marc GABAUDE, *La philosophie de la culture grecque*, 2005.

Jean-Marc GABAUDE, *Pour la philosophie grecque*, 2005.

Agnès CASSAGNE, *Une idée d'un « système de la liberté » : Fichte et Schelling*, 2005.

V. M. TIRADO SAN JUAN, *Husserl et Zubiri. Six études pour une controverse*, 2005.

Xavier ZUBIRI, *L'homme et Dieu*, 2005.

Xavier ZUBIRI, *L'intelligence sentante – Intelligence et réalité*, 2005.

Robert Pujade

# Art et photographie

La critique et la crise

*Préface d'Agathe Gaillard*

**L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École-  
Polytechnique  
75005 Paris  
FRANCE

**L'Harmattan Hongrie**  
Kossuth L. u. 14-16  
1053 Budapest  
HONGRIE

**L'Harmattan Italia**  
Via Degli Artisti, 15  
10124 Torino  
ITALIE

**www.librairieharmattan.com**  
**e-mail : harmattan1@wanadoo.fr**  
**© L'Harmattan, 2005**  
**ISBN : 2-7475-8778-9**  
**EAN : 9782747587785**

## ***Ouvrages du même auteur***

**Du Réel à la fiction**, *La vision fantastique de Joan Fontcuberta*, Isthme éditions, février 2005.

**Jean Dieuzaide**, *Un Regard, une vie*, Somogy, Editions d'Art, PARIS Musées, octobre 2002.

**A Corps et à raison**, *Photographies médicales 1840 - 1920*, Marval, 1995.

**L'Ascendant des îles**, *Photographies de Marcel Fortini et Mathieu Micheli*, Eric Koehler éditions, 1994.



## Préface

*Dans ces années-là, il y avait plus d'un siècle que la photographie avait été inventée. Déjà, elle avait été prise au sérieux, admirée, un peu exposée, publiée surtout, mais elle était couramment considérée comme la servante des mots, la preuve que ce qui était écrit était bien vrai. Ou alors elle était le modèle que les peintres copiaient. Et comme un raz de marée, comme un coup de foudre, un groupe de gens, en même temps, dans plusieurs pays, ont choisi la photographie comme leur art, l'art de leur époque.*

*Nous l'avons choisie pour sa puissance de dévoilement, pour ses liens avec l'inconscient, nous l'avons choisie comme une aventure. Nous étions tous jeunes, sauf les photographes qui avaient tous les âges et étaient tous fascinants. Les galeries étaient plutôt dans les mains des femmes. Au début, on ne nous prenait pas au sérieux, ce qui nous donnait une grande liberté. Nous essayions de faire des galeries de photographie, comme nous le sentions, nous nous connaissions tous, dans le monde, nous étions attentifs les uns aux autres, nous nous disputions, mais avec considération.*

*C'était fragile, toute erreur pouvait compromettre l'entreprise. C'est étonnant à quel point nous avons fait peu de bêtises, à quel point nous avons "tenu" ce marché débutant. Je me souviens que vendre une photo était chaque fois une sensation excitante proche d'un interdit transgressé. Nos interlocuteurs étaient ces gens qui entraient dans les galeries, complices ou hostiles, et qu'il s'agissait de séduire. Parmi eux,*

*public idéal, parce qu'attentif et assidu, et écouté, il y avait les "critiques photo".*

*Ces critiques, jeunes, intelligents, curieux, avaient une grande importance. A les lire, on ne pouvait que trouver la photographie intéressante. Ils étaient libres, ils écrivaient sur ce qui leur plaisait, même sur les projections de diapositives des soirées du Palace.*

*L'histoire de la photographie commençait à apparaître, mais il y avait très peu de références, rien de déjà écrit facile à trouver, pas d'enseignement d'histoire ou d'esthétique de la photographie. On écoutait avidement les photographes raconter leurs vies romanesques. La grande question était de savoir qu'est-ce qui était important.*

*Dans les galeries, nous proposons. Les "critiques photo", eux, allaient partout, donnaient leur avis, d'une manière constructive, ils racontaient ce qu'ils ressentaient et pensaient, simplement et sans crainte, et l'on est étonné maintenant de leur clairvoyance.*

*Ce qui nous unissait tous, malgré les querelles, c'est que nous étions en train d'apprendre, tous en train d'inventer nos métiers. Personne n'était en position de faire la leçon aux autres ; tous, en même temps, passionnément, découvraient la photo qui s'expose, qui se collectionne ; tous essayaient d'éprouver ce que pesait chaque photo, chaque auteur. C'était ça la qualité et le charme de ces années, on apprenait.*

*Vers le milieu des années 80, les "institutions" ont voulu récupérer leur pouvoir et ont encouragé un "art officiel". Nous avons perdu les compagnons de nos débuts. Nous sommes entrés dans le monde des grandes personnes.*

*Agathe Gaillard  
18 avril 2005*



## INTRODUCTION

À partir de 1971 dans *Le Figaro*, de 1977 dans *Le Monde* et de 1978 dans *Libération*, une rubrique critique, concernant l'actualité de la production photographique, va se mettre en place de façon régulière. Cette rubrique sera tenue par le même rédacteur, c'est-à-dire, respectivement pour chacun des quotidiens cités, Michel Nuridsany, Hervé Guibert et Christian Caujolle.

Deux observations conduisent à considérer la création de ces rubriques comme un événement d'importance dans l'histoire de la photographie :

- Dans la forme qu'elles prennent, tout d'abord, ces rubriques critiques sont sans précédent dans la presse quotidienne nationale. Si des articles avaient pu être consacrés occasionnellement à des expositions ou à des événements majeurs de l'actualité photographique, celle-ci n'avait jamais fait l'objet d'une information régulière et spécialisée à l'attention des lecteurs de quotidiens nationaux. La création photographique devient, à partir du développement de ces rubriques critiques, l'objet d'une information suivie.

- D'autre part, la durée même pendant laquelle les critiques photographiques vont conduire leur rubrique naissante constitue un phénomène remarquable : ces premiers rédacteurs resteront en effet responsables de leur rubrique, au moins jusqu'en 1985,<sup>a</sup> développant

---

<sup>a</sup> C'est à la fin de l'année 1985 qu'Hervé Guibert et Christian Caujolle arrêteront leur

ainsi, à côté de la recherche théorique sur la photographie ou de la presse spécialisée, un discours personnel sur la contemporanéité de la photographie et sur sa valeur esthétique.

L'initiative de chacun de ces quotidiens aboutit donc à la naissance d'une forme de discours journalistique qui présente les aspects d'un tout cohérent : un sujet original proposé à un large public, une information régulière et un rédacteur spécialisé dans ce sujet.

Que la photographie apparaisse comme un sujet original dans ces quotidiens, cela ne s'entend pas seulement de la nouveauté des rubriques créées à son intention. Cette originalité tient aussi au fait qu'entre 1970 et 1980, en France, la photographie n'est pas encore reconnue comme un mode d'expression culturelle à l'égal de ceux qui sont suivis et promus par une critique à la fois active et traditionnelle. Non seulement les institutions culturelles, comme les galeries ou les musées, mais encore la recherche théorique, historique ou esthétique, manifestent peu d'intérêt pour la photographie.<sup>a</sup>

Ce peu d'intérêt marque cependant un progrès par rapport à l'indifférence dans laquelle elle était tenue auparavant. Du coup, cette période apparaît comme celle d'un essor nouveau pour la photographie<sup>b</sup> et c'est cet essor qui justifie, selon Michel Nuridsany, pionnier de cette entreprise critique, la création d'une rubrique régulière.

---

activité critique dans leur quotidien respectif. Il n'en ira pas tout à fait de même pour Michel Nuridsany qui commence à se désintéresser de la critique photographique à partir de 1980.

<sup>a</sup> On pourra noter à propos de ce manque d'intérêt ce que Patrick Roegiers, qui succéda à Hervé Guibert au journal *Le Monde* en 1985, a écrit dans l'*Avant-propos* daté de décembre 1991 d'un livre réunissant grand nombre de ses articles : "*Depuis mon entrée au journal Le Monde en novembre 1985, au sein des pages culture dirigées par Danièle Heymann, mon objectif principal a été de montrer la vitalité de cet art encore relativement méconnu qu'est la photographie, de tenter de conquérir l'espace pour en parler et de réclamer une attention égale à celle qui est accordée aux autres disciplines.*" Patrick ROEGIERS, *L'Oeil multiple*, La Manufacture, 1992, p. 11.

<sup>b</sup> Sur cet essor de la photographie qui est plus marqué aux États-Unis et dans certains pays d'Europe qu'en France, cf. Jean-Claude LEMAGNY, in *Histoire de la photographie*, sous la direction de Jean-Claude LEMAGNY et André ROUILLÉ, Bordas, 1986, pp.195 sq et 212 sq. et Stuart ALEXANDER, in *Nouvelle histoire de la photographie*, sous la direction de Michel FRIZOT, Paris, Bordas, 1994, pp. 694 sq. cf. aussi l'annexe de cette introduction, intitulée : *L'essor de la photographie vu par la critique*.

Mais plus encore que la rubrique, qui pourrait ne correspondre qu'à une mise en ordre des feuillets culturels d'un quotidien, l'intervention pour cette rubrique d'un rédacteur spécialisé est le signe que la photographie est perçue comme un objet culturel distinct, doté d'une vie propre, appelé à se développer à l'occasion des événements nécessitant une attention et une compétence spécifiques.

Ces trois caractéristiques - le sujet, la rubrique régulière et le rédacteur spécialisé - que développent *Le Figaro*, *Le Monde*, et *Libération* réalisent bien la naissance d'une forme particulière de discours sur la photographie. Naissance plutôt que commencement, car si l'on a commencé d'écrire sur la photographie, dans les journaux ou ailleurs, bien avant cette période, les propos tenus alors ne s'inscrivaient pas dans ce dispositif.

En conséquence, - et telle est l'hypothèse qui guide l'ensemble de ce travail -, cette critique journalistique naissante constitue, dans un contexte historique où la photographie n'est pas encore pensée, une détermination particulière de cet objet mal connu. Si, comme l'écrit Jean-Marc Poinot, "*La critique est, très généralement, l'ensemble des activités littéraires et pratiques visant à construire la valeur esthétique des œuvres de l'art*",<sup>a</sup> il faut bien que, d'une certaine manière, soit constituée la représentation de l'objet dont la valeur est appréciée. Par ailleurs, si les critiques "*représentent la société et la culture dans lesquelles ces artistes souhaitent qu'on leur fasse une place pour leur œuvre*",<sup>b</sup> on pouvait s'attendre à ce que le discours de la critique journalistique déterminât une place spécifique de la photographie par rapport à l'ensemble de la production culturelle.

Il revient donc à cette critique photographique d'avoir ouvert les yeux du grand public sur un phénomène culturel dont il ne connaissait que les aspects utilitaires ou simplement techniques. Bien plus, les critères d'évaluation de cette image consistaient surtout en des normes professionnelles ou en des évaluations techniques dispensées dans les photo-clubs qui se sont particulièrement développés en France à partir de

---

<sup>a</sup> Jean-Marc POINOT, *Les Archives de la critique d'art. Un échange entre Germano Celant et Pierre Restany*, in revue *Traverses*, n°6, été 1993, Centre Georges Pompidou, p. 49.

<sup>b</sup> Idem.

1950. L'ensemble des tâches de la critique (l'information, l'instruction du public et l'évaluation des œuvres) était entièrement subordonnée à une esthétique de l'image photographique inexistante à cette époque. L'exploit de la critique photographique, qui constitue en même temps son acte de naissance, est d'avoir contourné cette difficulté en créant ses propres critères esthétiques, allant même jusqu'à provoquer un débat avec la recherche théorique.

C'est ce tour de force qu'analyse cet ouvrage tout d'abord en s'intéressant à la mise en place de ces rubriques journalistiques et à leur rapport particulier avec une théorie esthétique dont elles déplorent l'inexistence ou raillent les premiers balbutiements.

L'analyse s'oriente ensuite sur les méthodes employées par chacun des critiques, sur la portée de leur entreprise ainsi que sur le témoignage historique qu'ils ont apporté à propos des problèmes qui leur ont été contemporains. Car les problèmes ne manquent pas.

En effet, l'enjeu de cette critique naissante est le statut de la photographie par rapport à l'art dont la critique est instituée de façon séculaire. Si elle ranime en ce sens un débat ancien remontant aux débuts de la photographie sur son statut artistique, ce débat se situe dans un contexte totalement nouveau. En effet, ce rapport mal défini entre art et photographie pose un problème aux photographes créateurs dont le statut est déprécié ou mal reconnu à cette époque par rapport aux artistes. Mais en outre, cette naissance de la critique photographique est contemporaine d'un grand bouleversement de ses pratiques : alors même que le reportage, qui s'était imposé depuis plusieurs décennies comme une pratique d'excellence, arrive à son apogée, d'autres pratiques apparaissent qui usent du médium photographique dans un contexte artistique ou littéraire. Pour cette nouvelle tendance la photographie n'est plus considérée pour elle-même, mais comme un simple moyen en vue d'une expression artistique plus large.

La naissance de la critique photographique journalistique est donc contemporaine d'une crise de la photographie qu'elle accompagne de ses commentaires et qu'elle tente d'élucider par les moyens qui lui sont propres. En ce sens, elle constitue un témoignage unique et inestimable de ce bouleversement culturel.

C'est à partir de ces hypothèses portant sur le rôle fondamental joué par cette critique que nous avons entrepris d'élaborer dans le cadre

d'une recherche universitaire un corpus complet de ces textes publiés dans les colonnes des trois grands quotidiens déjà cités<sup>a</sup>.

La réalisation de ce corpus était une gageure pour trois raisons :

- 1) la première concerne l'hétérogénéité des publications : le souci d'exhaustivité obligeait à rassembler côte à côte des articles de fond, des critiques d'humeur avec des brèves ou des notices informatives sans commentaires.
- 2) La deuxième concerne la qualité même de ces textes : il s'agit dans l'ensemble de textes "mineurs" dans le sens où ils sont le fait d'*écrivants* plus que d'écrivains, à quelques exceptions près cependant, pour Hervé Guibert tout particulièrement ou pour Christian Caujolle, chez qui l'on trouve par endroits une véritable existence de la phrase.
- 3) La troisième tient à la destination même de ces textes, dédiés à une actualité sans cesse renouvelée et dépassée, ce qui leur confère une pertinence éphémère immédiatement liée aux événements qu'ils relatent.

Pourtant, malgré toutes les réserves qui pourraient être faites sur ces critiques en tant que textes, il n'en demeure pas moins qu'il représentent un enjeu considérable : le seul témoignage "à chaud" d'une période où la photographie s'interroge sur elle-même et sur son devenir incertain : la place qu'elle commence à occuper dans l'art contemporain tendant à reléguer ses autres usages au rang d'une simple instrumentalité du réalisme.

Vu l'enjeu historique de l'avènement de cette critique, nous avons adopté une méthode d'analyse identique à celle que nous aurions pu développer pour des textes "écrits" au sens plein du terme :

- nous avons cherché dans le corpus réalisé les indices révélateurs des conditions de l'écriture critique et tenté d'en dégager une méthode de lecture appropriée.
- Nous avons déterminé pour chaque auteur la conception de l'image photographique qu'il privilégiait dans le débat historique qui s'instaurait entre la photographie et l'art contemporain.

---

<sup>a</sup> Cf. **Robert PUJADE**, *Naissance de la critique photographique journalistique en France (1969 - 1985)*, thèse de doctorat, Université de Provence, 1998, vol. IV et V.

- Enfin, nous avons tenté de faire apparaître l'importance d'une instruction critique qui devait permettre à un public large et peu averti de suivre les épisodes d'un débat culturel des plus importants.

# I

## **NAISSANCE DE LA CRITIQUE PHOTOGRAPHIQUE JOURNALISTIQUE**





## Chapitre 1

### Mise en place des premières rubriques

Au moment où Michel Nuridsany entreprend d'écrire sur la photographie de façon régulière, rien de semblable n'existe encore : aucune chronique régulière signée de façon permanente par le même auteur n'a sa place dans la presse quotidienne. Il lui revient donc d'avoir joué un rôle de pionnier dans ce domaine, rôle d'autant plus difficile que la photographie n'était pas du tout reconnue auprès du grand public auquel il s'adressait.

L'abord particulier de la critique photographique qui fut le sien est alors solidaire d'un contexte plus défavorable que celui que connurent Hervé Guibert et Christian Caujolle. Il fallait faire sortir la photographie de l'oubli où elle était tenue depuis près de quarante ans, convaincre et instruire sur un sujet *a priori* inintéressant pour les lecteurs des grands quotidiens nationaux. Au cours des années 1977 et 1978, lorsque Hervé Guibert et Christian Caujolle inaugurent la même entreprise dans leur quotidien respectif, la photographie est déjà établie dans des structures qui la représentent et est devenue, par là même, plus digne de constituer un élément d'information périodique.

Quoiqu'il en soit, dans chacun des cas, le développement initial de ces activités critiques dans les quotidiens constitue un enjeu d'un double point de vue :

- L'information journalistique sur la photographie est-elle suffisamment abondante et attrayante pour développer une chronique régulière dans un, puis trois quotidiens nationaux ?

- Cette entreprise a-t-elle un sens par rapport aux lecteurs qui la découvrent et peut-elle en changer les pratiques culturelles?

C'est cette double préoccupation qui a paru dominante dans la mise en place de chacune de ces rubriques critiques dont l'analyse devrait mettre à jour le statut de critique que s'octroie chacun des titulaires de ces rubriques, la place de chacun dans l'emplacement institutionnel où il écrit et les critères de pertinence qu'il déploie au recueil de l'information.

## A. Les débuts de Michel Nuridsany (1969-1973)

Les deux premières années pendant lesquelles Michel Nuridsany prend la plume au *Figaro* sont en apparence exclusivement réservées à des informations sur les nouveautés technologiques ou à des conseils pratiques et techniques pour bien réussir ses photographies dans des circonstances particulières. Cinq articles en 1969, six en 1970 publiés entre mars et novembre : l'activité semble saisonnière et s'adresse soit à un public de vacanciers<sup>a</sup>, soit à un public amateur d'équipements techniques performants. Durant cette période la place accordée à ces articles dans le quotidien est significative : les textes sont insérés soit dans les pages intitulées "Tourisme et Loisirs", soit dans les pages météo, ou viennent à la suite des commentaires des émissions télévisées. Presque rien ne distingue alors ces écrits de ceux que l'on peut lire à la même époque dans le magazine "Photo", si ce n'est un détail qui a symboliquement son importance : Michel Nuridsany signe ses articles.<sup>b</sup>

Durant ces deux années peu d'indices permettent d'inférer que l'auteur de ces articles techniques passera à un autre niveau d'analyse. Cependant, malgré l'absence presque totale d'allusion à la créativité lors de ces deux années qui ressemblent à des années d'essai, un article de 1969, commentant une émission télévisée consacrée à Jean Loup Sieff, donne l'idée générale qui orientera les débuts des critiques photographiques. Michel Nuridsany dit avoir découvert chez ce photographe, "un analyste attentif et un polémiste percutant, dont l'acuité est toute aussi grande."<sup>1</sup> Approuvant donc cette autorité, il cite Jean Loup Sieff : "En France, on a inventé la photographie, mais ensuite on l'a complètement oubliée. Au Musée d'Art Moderne, on ne sait même pas que la photographie existe. "

---

<sup>a</sup> Cf. *Le Figaro* des 8 avril et 10 juillet 1971 qui correspondent aux vacances de Pâques et de Toussaint, et ceux des 23 mars, 4 juillet et 23 novembre 1970 (printemps, été, Noël).

<sup>b</sup> Signe du peu de prestige que revêt la fonction d'écrire sur la photographie, les articles techniques de "Photo" ne sont jamais signés jusque dans les années 80 : il en va quasiment de même pour les présentations de portfolios dans le même magazine. Pendant la même période, la revue "ZOOM", plus largement consacrée à l'image, fait quelquefois précéder un portfolio d'un texte court de présentation agrémenté d'une signature prestigieuse.

C'est sur ce thème, en effet, que commencent les premières critiques polémiques de 1971. Quoiqu'il en soit, ces débuts consacrés à la technique correspondent à une préoccupation assez constante chez Michel Nuridsany. Les critiques positives ou négatives qu'il formule à l'égard d'expositions photographiques tiennent compte assez longtemps de critères techniques et tout au long de la période 1969-1985, il continue de tenir les lecteurs du *Figaro* informés des nouveautés techniques.

Jusqu'au mois de mai de l'année 1971, Michel Nuridsany poursuit, sans grand changement, le travail qu'il avait entrepris jusque là. Pourtant l'article du 14 janvier qui ouvre l'année 1971 se présente sous un aspect bien différent des précédents : il relate une exposition de la NASA organisée par Kodak à destination de la "*Ligue de l'enseignement*". L'exposition est jugée favorablement, et cela selon des modalités d'appréciation très différentes : "*L'emploi de filtres et de films spéciaux, tels l'Ektachrome infrarouge, peuvent (sic) en outre apporter des renseignements invisibles à l'oeil. Mais si l'aspect didactique de l'exposition intéresse d'abord les élèves et les professeurs des établissements auxquels elle est destinée, l'aspect esthétique des photos qui la composent n'est pas moins notable. Certaines d'entre elles apparaissent comme une véritable et magnifique œuvre abstraite.*"<sup>2</sup> L'auteur se prononce sur l'exposition d'abord selon un critère technique, puis selon un critère fonctionnel pour conclure par un critère esthétique.

Cette amorce de texte critique, montre comment le passage à une critique photographique autonome, qui est en train de s'élaborer dès ce premier article, est dépendant d'une libération progressive, dans le champ de l'écriture, de l'horizon technique qu'il s'était fixé jusque là. De fait, si l'on met de côté les six articles qui constituent encore cette année-là un propos uniquement technique, il reste que l'ensemble des articles développe quatre orientations nouvelles qui confèrent à la critique photographique ses conditions de possibilité et d'existence. Ces quatre orientations sont les suivantes:

- a) une prise de position engagée pour la photographie et une opposition à l'art contemporain.<sup>3</sup>
- b) la recension d'événements importants.<sup>4</sup>
- c) la découverte de deux personnalités d'exception dans le milieu des photographes.<sup>5</sup>
- d) la recension d'expositions présentant des intérêts différents.

Ces quatre orientations prennent une valeur stratégique par rapport à la suite des activités de Michel Nuridsany, car elles assurent la mise en place d'un comportement journalistique cohérent face aux différentes manifestations photographiques qui pourront se présenter. En effet, la recension critique au jour le jour devient possible dès lors qu'on peut faire référence à des modèles de création dans le domaine photographique, qu'on défend une cause et que le phénomène photographique est ponctué d'événements.

On analysera la teneur de ces quatre orientations pour mieux rendre compte de la naissance de cette rubrique critique.

### a) Une prise de position engagée

Le mois de mai 1971 donne par deux fois, le 5 et le 17, l'occasion à Michel Nuridsany de prendre position de façon marquée dans le débat où il oppose la photographie représentant l'art, selon sa propre appréciation à l'art contemporain qu'il juge indigne d'intérêt.

Dans l'article intitulé "*Les meilleures photographies de reporters de Paris-Match*"<sup>6</sup>, Michel Nuridsany construit son apologie de la photographie en deux temps. Un argument économique tout d'abord, lui permet de présenter la misère de la photographie, ce "*parent pauvre des arts plastiques*", à partir d'une comparaison entre les très rares expositions de grands photographes déjà anciens dont on ne se rappelle plus en quels lieux ils furent exposés, et les multiples galeries où sont présentés "*des peintres qui ne sont pas toujours des génies*". Parmi ces galeries, pas une seule "*pour montrer les œuvres des grands photographes du moment : Hiro, Sarah Moon, David Bailey, Lucien Clergue*." Il y a donc dénonciation d'une injustice dont la raison est essentiellement économique : "*une photo cela ne se vend pas... du moins en tant qu'œuvre d'art*." Le lecteur du *Figaro* pourra inférer à partir de cette remarque que la qualité esthétique des œuvres des photographes est inversement proportionnelle à leur sous-estimation économique. Un autre argument qui ne repose que sur son admiration des photographies exposées l'autorise à établir la différence spécifique et qualitative entre la photographie et l'art contemporain : "*Alors que l'art contemporain, dans son ensemble, tend à se couper de la vie, se sclérose et se perd en recherches formelles, ces photographes, humblement, mais avec force,*

*nous montrent dans toute sa crudité, la vie... c'est la comédie humaine que ces reporters nous donnent à voir.*"<sup>7</sup>

Dans l'article du 17 mai 1971, "*La photographie au Cabinet des Estampes*",<sup>8</sup> Michel Nuridsany s'autorise à prononcer une critique qu'il appelle lui-même "*essentielle*"<sup>a</sup>. Cette critique est formulée en direction des organisateurs de l'exposition qui n'ont pas compris le statut de la photographie dans l'art et qui l'ont présentée de telle sorte qu'elle puisse apparaître occasionnellement comme proche des œuvres d'art. Plus précisément, la photographie n'a pas été prise "*comme une forme d'art à part entière*". La prise de position est très nette et Michel Nuridsany parle ici d'une attitude "*à combattre*".

Curieusement, le chef d'accusation est présenté, mais il n'est instruit ou étayé par aucune pièce à conviction. Il faut relire l'argument de cette critique essentielle: "*Il semble, malheureusement, qu'une fois de plus on ait haussé le genre, considéré comme inférieur, à la hauteur des formes nobles. Volontaire ou non, la démarche est de celles qu'il faut combattre parce qu'elle accrédite l'idée que la photographie, quand elle est réussie, est "presque un tableau" ou "aussi belle qu'une gravure"*."<sup>9</sup> Rien n'est dit sur la façon dont la photographie a été exposée dans un sens qui élèverait son statut vers le niveau supérieur des "*formes nobles*". Ce qui amène à s'interroger sur l'aspect "*essentiel*" de cette critique qui ne manifeste, en apparence, que la seule prise de position et l'engagement du tout nouveau critique.

On voit bien à partir de ces deux articles fondateurs de la rubrique comment se constitue une forme de militantisme urgent pour la reconnaissance de la photographie : urgence qui fait du critique la seule personne en devoir d'informer le plus grand nombre de personnes que la photographie a été injustement oublié du système des Beaux-Arts.

Ce n'est donc pas un hasard, si à partir du 5 mai 1971, les articles de Michel Nuridsany trouvent place au Figaro dans la rubrique des arts.

---

<sup>a</sup> L'expression "*critique essentielle*" est employée par deux fois dans cet article : "*Cette rétrospective [...] est suffisamment importante pour la photographie pour qu'une critique, même essentielle, comme celle qu'on peut formuler quant à la présentation des œuvres passe au second plan.*" et deux paragraphes plus loin, il est écrit : "*Cette critique essentielle formulée, il ne reste que des compliments...*" (idem)

## b) L'événement

A partir de 1971, une actualité proprement photographique apparaît dans *Le Figaro*. Cette année-là dix-huit articles sont consacrés à des manifestations contre huit seulement pour l'information technique, ce qui contraste fort avec les années précédentes.

À l'événement que constitue l'ouverture de la galerie Nikon et celle de la *Bibliothèque Nationale*, il faut ajouter la contribution de la *FNAC* qui, dans son espace de l'avenue de Wagram, consacre une exposition à David Hamilton,<sup>10</sup> et celle d'autres galeries de peinture, qui, poussées par cet élan nouveau, prêtent leur espace à des œuvres de photographes. À cela il faut ajouter que pour la première fois le salon du cinéma fusionne avec celui de la photographie et se présente comme un concurrent de la célèbre *Photokina* de Cologne. Le 29ème Salon de la photographie et du Cinéma ouvre une section culturelle qui, sous la direction de Pierre Gassman propose un vaste espace d'exposition de photographies.

La recension d'événements relativement important pour la photographie en 1971, représente une date historique selon le critique du *Figaro* : "*L'année 71 marquera-t-elle une date dans l'histoire de la photographie en France? La création de multiples galeries de photographies à Paris, un engagement de plus en plus net du public pour ces manifestations nous inclinent à le penser. La publication de cet ouvrage<sup>a</sup> qui permet d'espérer dans l'édition la même évolution, nous confirme dans cette impression.*"<sup>11</sup> Le début de la critique de Michel Nuridsany coïncide donc avec les premiers signes d'un essor culturel nouveau en faveur de la photographie.

## c) L'institution des génies

La troisième orientation de ces articles consiste dans la reconnaissance de grands noms qui devraient jouer le rôle de modèles pour apprécier la pratique créative en photographie.

Le choix de Michel Nuridsany se porte sur David Hamilton et Ernst Haas, pour lesquels aucun superlatif ne sera capable d'exprimer la

---

<sup>a</sup> Il s'agit de *La Création* de Ernst HAAS, Le Chêne, 1971.

louange que, selon lui, ils méritent. Tout le monde connaît le succès commercial des photographies de jeunes filles de David Hamilton, et l'on pourrait remarquer qu'ici, comme ailleurs, la valeur économique d'une œuvre n'est pas nécessairement le signe de sa qualité intrinsèque. Mais, en réalité, la question n'est pas là ; il ne s'agit pas de critiquer les choix du critique, mais de comprendre comment et pour quelles raisons il a été amené à les faire.

Cet engouement personnel pour l'œuvre de Hamilton l'amène à construire un article où le nom du photographe jouxte celui des plus grands en matière de littérature et d'histoire de l'art. Déjà l'article s'intitule "*À l'ombre des jeunes filles en fleur*" et commence par une effusion lyrique d'ordre général sur le corps alangui des jeunes filles qui font inévitablement penser à Nabokov et à... Hamilton. L'art du photographe est alors situé entre le baroque d'un Fellini et d'un Von Sternberg et la simplicité d'un Dreyer ou d'un Jancsó. Tout cela pour conclure qu'il y a "*dans la suprême aisance d'Hamilton, dans sa manière d'appriivoiser la beauté et de la transfigurer tant d'apparente simplicité que si ce n'est pas là le comble de l'art, c'est du moins l'un des points extrêmes où les plus grands parviennent.*"<sup>12</sup>

L'éloge peut paraître excessif, mais dans l'explication qui suit sur la simplicité des moyens techniques utilisés par le photographe (objectif 50 mm, pellicule Ektachrome 160 Asa "*que les professionnels n'emploient pratiquement jamais*", etc.), on se rend compte du rôle que joue la promotion d'un tel modèle : établir un décalage qualitatif entre le photographe artiste et l'amateur, de façon à promouvoir la photographie comme un art. L'autre "phare" de la création photographique est Ernst Haas, auteur d'un livre, *La Création*. La virtuosité du photographe, "*un des plus grands du moment*" est assortie des superlatifs qu'elle suscite ("*beauté stupéfiante*", "*lyrisme d'une force inouïe*", etc.) et l'ensemble de cet éloge à la Création se termine par une phrase composée de deux comparatifs : "*Comme Michel-Ange, comme Haydn*".<sup>13</sup>

On voit donc bien à quoi correspond cette entreprise de promotion de génies de la photographie : elle reste solidaire du combat pour la défense de la photographie qui est méconnue dans sa dimension créative et qui, pour cette raison, justifie qu'une rubrique journalistique la fasse sortir de l'oubli.



#### d) La recension critique

Les trois premières orientations de cette critique naissante lui ayant assuré des fondements possibles, il reste alors à assurer la recension des manifestations photographiques de façon régulière.

Le 21 juin 1971, on peut lire : "*Depuis quelques temps, les expositions de photos se multiplient*".<sup>14</sup> Dans les différentes recensions de photographies réalisées au cours de cette année, Michel Nuridsany oscille, dans ses descriptions, entre un propos qui renvoie directement aux sujets photographiés<sup>a</sup>, - tenant compte par là même de la seule nature analogique du médium - et une esthétique du point de vue, qui renvoie encore beaucoup à des données techniques : le cadrage, la composition.<sup>15</sup>

Mais dans cette jeune critique, une caractéristique singulière apparaît comme une esquive pour répondre à la difficulté de trouver un langage adapté à la critique photographique. L'appréciation positive des œuvres use d'un subterfuge qu'on a déjà vu à l'œuvre à propos de la promotion des "génies" et qui consiste en une dérive comparative : la photographie, même mal connue, est l'égale d'autres arts reconnus dont on pourra parler plus précisément que d'elle.

Ainsi, l'article sur Francisque Hidalgo commence et se termine par l'affirmation : "*Francisque Hidalgo est un photographe impressionniste*",<sup>16</sup> David Bailey est comparé à Antonioni,<sup>17</sup> Lee Friedlander assure la "*synthèse entre l'art abstrait et l'art figuratif*",<sup>18</sup> Gjon Mili est resitué dans un propos de Sartre, et les portraits de vieux de Marc Garanger sont comparés à ceux d'Ingmar Bergman.<sup>19</sup>

Ce parler critique comporte un double enjeu : d'une part, il poursuit la mission de défense de la photographie en la plaçant, au cours des recensions diverses, sur le même plan que les autres arts ou que la littérature. D'autre part, il faut accréditer aussi cette critique elle-même qui n'existe nulle part ailleurs, et la situer pour cela sur le même plan que celles qui ont droit à des rubriques.

On voit donc à présent comment les quatre orientations prises par Michel Nuridsany lors de ce début des activités critiques, s'inscrivent à

---

<sup>a</sup> cf, par exemple, le passage en revue des photographes exposés à la section culturelle du 29ème Salon (*Le Figaro* du 9 novembre 1971), les photographies sur la chasse à courre (*Le Figaro* du 10 septembre 1971), et partiellement à propos de Philip Frexo (*Le Figaro* du 5 octobre 1971) et de Claudine Gueniot (*Le Figaro* du 24 décembre 1971).

l'intérieur d'une stratégie cohérente où sont liées l'un à l'autre l'essor de la photographie en France et la naissance d'une critique la concernant. Le problème du rapport de la photographie à l'art devient le problème essentiel de cette critique, puisqu'il en justifie la dimension de combat, en même temps qu'il confère à la mission du critique un rôle à proprement parler politique, puisqu'en incitant le public à considérer la photographie comme parente des plus grandes œuvres de l'art, il peut espérer modifier des pratiques culturelles, économiques et sociales.

## B. L'intervention d'Hervé Guibert (1977-1985)

La photographie est présente dans le journal *le Monde* avant 1977, tout d'abord par des articles signés Roger Bellone qui ne concernent que la technique photographique et qui paraissent à l'occasion, sans constituer une rubrique à fréquence fixe. Cette information continuera, suivant sa course irrégulière, pendant la période où Hervé Guibert écrira, et elle se poursuivra après lui. Par ailleurs, si *Le Monde* publie des articles sur des événements ou des manifestations importantes concernant la photographie, cela n'est jamais le fait d'un critique spécialisé, ni d'une rubrique particulière dans la page des arts et spectacles<sup>a</sup>.

Afin de saisir l'originalité de l'installation de cette critique, il apparaît important de se référer à quelques détails biographiques qui situeront les conditions dans lesquelles elle fut mise en place.

Le premier document qui aborde ces débuts est une biographie rapide d'Hervé Guibert rédigée par Agathe Gaillard et publiée par la ville de Nîmes, à l'occasion de la "*Rétrospective Hervé Guibert*"<sup>b</sup> qui eût lieu dans cette ville du 8 juillet au 15 août 1992 : "*En 1977, après avoir fait des critiques de cinéma pour plusieurs revues, il entre au journal "Le Monde", où on lui confie la critique photographique. C'est le début de la grande expansion de la photographie et il fait partie de cette génération de jeunes critiques qui découvrent la photographie en même temps que le public. Ignorant aussi bien de l'histoire de la photo que de sa pratique, plus facilement proche des jeunes artistes que des grands maîtres qui l'intimident, il est semblable au public, mais un public idéal, sensible, intelligent, assidu et comme lui, souvent séduit, jamais gagné...*"

Ce détail biographique, émanant d'une personne proche d'Hervé Guibert, tend à établir que la compétence de départ du critique consiste davantage à avoir su se fondre dans le regard du public, à jouer le rôle d'un "*public idéal*", plutôt que d'avoir montré des connaissances pratiques ou théoriques, et plus particulièrement des connaissances en histoire de la photographie.

---

<sup>a</sup> Pour une analyse exhaustive des textes concernant la photographie dans *Le Monde* précédant les premiers textes d'Hervé Guibert, Cf. **Robert PUJADE**, Op. Cit. Ch. I, 2, B.

<sup>b</sup> Rétrospective réalisée avec le concours des *Rencontres Internationales de la Photographie* d'Arles.

Par ailleurs, dans une interview qu'il donnera au magazine *Le Globe* en février 1990 et qui ne sera publiée que deux ans plus tard, Hervé Guibert, relatant l'histoire de sa vie, confirme les propos précédents et y apporte quelques précisions. Au cours de cet entretien, Guibert raconte que c'est après avoir forcé les portes de la rédaction culturelle du journal *Le Monde*, pour faire passer un article sur une expérience de lecture d'une pièce de théâtre au festival d'Avignon, qu'il s'est fait remarquer par Yvonne Baby, chef de service, qui voulut le rencontrer. "Il y avait deux rubriques vacantes, le jazz et la photo, elle m'a dit : " Vous allez écrire sur tout, mais il faut vous accrocher quelque part." Je ne connaissais rien à l'histoire de la photographie, mais j'avais commencé à faire un travail<sup>a</sup> avec mes grands-tantes, à la suite de la pièce de théâtre. Je suis entré au Monde en 1977."<sup>b</sup>

Cette précision apportée par le critique lui-même montre assez bien la disposition éclectique avec laquelle il entre au *Monde* et ce qui, dès lors, apparaît surprenant, c'est la rapidité avec laquelle la rubrique critique va connaître une importante fréquence : vingt neuf articles entre le 22 septembre et le mois de décembre 1977.

### a) La recension critique

Dès qu'il entreprend la rubrique photographique, Hervé Guibert est rapidement productif : plus d'un article par semaine pour rendre compte de vingt deux expositions, de sept ouvrages sur la photographie et de deux manifestations en trois mois.

Il entreprend assez vite une planification de la rubrique. Dès le mois d'octobre, en effet, en plus des articles conséquents et développés sur une exposition particulière, il tâche de mettre en place une sorte de calendrier des expositions ou des parutions : des articles plus réduits sont alors groupés en une colonne qui prend d'abord le nom de "*Notes Photos*", puis celui de : "*Le jour de la photo*".

---

<sup>a</sup> Il s'agit de photographies qui devaient servir à la publication du livre *Suzanne et Louise*, qui sera publié en 1980.

<sup>b</sup> *Le Globe*, février 1992, n°64, p. 107.

Sa première prestation relative à la photographie, le 22 septembre, le conduit à écrire sur une exposition de photographes américains<sup>20</sup>, et sur un livre de Bill Brandt<sup>a</sup>.

Dans le premier article, Hervé Guibert laisse parler le décalage qui existe entre les images de l'Amérique qu'avaient "*incrusté dans nos têtes les grandes épopées du cinéma américain*" et "*l'esthétique du désespoir*" que manifestent les images des douze photographes exposés.

L'angle sous lequel il aborde ces grands photographes (William Eggleston, Clarence J. Laughlin, Ralph E. Meatyard, Jerry Uelsman, Eduardo del Valle<sup>b</sup>) est tout à fait singulier : il interroge les photographies sur ce qu'elles ne montrent pas (les hommes, la vie) et c'est son expérience qu'il invoque contre celle des photographes pour dire : "*Mais ce monde-là est faux*". La recension de l'exposition est donc la transcription d'une expérience, celle de la confrontation entre son imaginaire et les objets photographiés, et rien n'est dit sur la qualité des images, leur composition ou leur technique, ni sur les photographes.

On pourrait interpréter, sans doute, dans cette façon d'interroger les photographies à partir de ce qu'elles représentent, comme l'expression d'une certaine naïveté, le fait d'un homme qui découvre vraiment la photographie pour la première fois. Cette façon de voir serait en accord avec les témoignages selon lesquels il ne connaissait rien à l'histoire de la photographie et à sa pratique. Mais cela ne correspondrait ni au sérieux constant de son travail critique, ni à la permanence de cette attitude de découverte, à cette manière de rapporter l'événement, en mettant en présence sa propre sensibilité et celle des photographes, après avoir dégagé le climat d'une œuvre<sup>c</sup>.

Dans le deuxième article, consacré au livre de Bill Brandt, Hervé Guibert adopte une autre attitude qu'il reproduira fréquemment par la suite : après avoir annoncé la connotation générale de l'œuvre, - ici, la simplicité - il décline les différents objets qu'il perçoit dans les images, développant ainsi une description enracinée dans le registre dénotatif des images, sans que, pour autant, il soit fait référence à des images précises. Les différentes classes sociales dépeintes par Bill Brandt dans les années

---

<sup>a</sup> *Le Monde* du 22-09-1977 : *Ombres et Lumière*, éd. du Chêne, 1977.

<sup>b</sup> Les seuls noms qu'il cite sur les douze photographes exposés.

<sup>c</sup> Dans un de ses derniers articles du *Monde*, Hervé Guibert thématise la notion d'"*atmosphère*" comme une puissance vocative interne à l'image et dirigée vers l'imaginaire du spectateur (*Le Monde* du 14-11-1985).

30-40 deviennent ainsi prétexte à une description littéraire qui prend pour sujet le regard du photographe : *"Brandt est à la fois dans un salon bourgeois après le dîner, au moment des jeux de société, et dans la cuisine, quand les serveuses en bonnet blanc, "soufflant" enfin, écrivent à leur famille, ou s'assoupissent devant les fourneaux. À la fois dans un jardin d'enfants et dans un champ de courses, dans une mansarde et dans un théâtre, dans une chambre d'hôtel de Soho au moment où les amoureux s'enlacent et dans un asile de nuit, des rangées de solitude."*<sup>21</sup> Hervé Guibert applique déjà ici ce qu'il appellera plus tard une méthode critique pour la photographie.<sup>22</sup>

Ces deux premiers écrits sur la photographie donnent la tonalité générale de ce qui fera l'originalité d'Hervé Guibert dans la critique photographique : la photographie est d'abord pour lui un pré-texte, c'est-à-dire une prédisposition à l'écriture qui ne trouvera son plein accomplissement que si les objets qu'elle montre retentissent sur celui qui la regarde.

Comme on avait pu le remarquer chez Michel Nuridsany, le commencement des activités critiques a valeur de stratégie pour les analyses futures. Ce que montrent ces trois premiers articles, c'est une attitude qui se répétera de façon assez constante dans la suite de ses travaux. Cette relation duelle que va instituer Guibert entre les photographes et lui-même présente des caractéristiques, comme des règles du jeu de la critique, qui se mettent en place dès l'année 1977, et qu'il faut à présent préciser.

## **b) Le rapport aux photographes**

On chercherait en vain, dans cette année 1977, des superlatifs encensant tel ou tel photographe. La photographie n'est pas abordée par

référence à ses grands hommes<sup>a</sup>, ou par sa structure, mais par ses "effets"<sup>b</sup> à partir des objets qu'elle crée.

Sur la biographie même des photographes, Hervé Guibert reste discret, comme si cette contrainte technique d'information venait perturber son élan d'écriture. On pourra remarquer à quel point les éléments biographiques de Bill Brandt sont instillés à petite dose dans le cours des descriptions que permettent ses images. En revanche, le dernier grand article de cette année, consacré au groupe F/64, est l'occasion d'un essai biographique intime sur Imogen Cunningham et de précisions rapides sur Edward Weston et Ansel Adams.<sup>23</sup>

On ne voit pas non plus de critiques négatives franches. Rien de vraiment négatif n'est écrit sur les photographes américains ou sur leurs images lors du premier article de 1977 : le propos porte sur le contenu de ce qui est représenté. En fait, si le jugement de valeur ne s'impose pas nécessairement, c'est parce que dans l'attitude critique, la rencontre avec l'autre prime sur les images qui en sont le prétexte. Dans l'article sur Jan Saudek<sup>24</sup>, Hervé Guibert invoque la psychanalyse pour une lecture des photos qui permettrait, sans doute, d'aller plus loin que là où il est lui-même porté par le spectacle : "*Il élabore lui-même ses images, un peu comme on compose un fantasme... Ses photos sont avant tout des idées de photos. Il met en scène ces idées qui semblent s'imposer à lui avec l'évidence du rêve, de l'obsession.*" Si la photographie permet de remonter ainsi jusqu'à la mentalité de celui qui la crée, la critique devient alors une confrontation de personnalités.

Cette idée sur l'origine mentale ou fantasmatique des photographies fera son chemin chez Hervé Guibert, puisque dans son essai *L'image Fantôme*,<sup>c</sup> il écrira trois textes qu'il intitulera "*Fantasme de photographie*". Ces textes effectuent le chemin inverse que celui emprunté dans l'article réservé à Jan Saudek ; ils vont du fantasme exprimé à l'image possible et développent des idées de photographies qui

---

<sup>a</sup> Quand Brassai est cité, par exemple, à propos de Bill Brandt (*Le Monde* du 22 septembre 1977), ce n'est pas pour avancer un modèle de photographe, mais pour évoquer une atmosphère, et le nom du grand photographe fait alors partie du matériel descriptif du texte d'Hervé Guibert.

<sup>b</sup> Le terme d'"effet" est parfois employé par Hervé Guibert dans le sens fort d'une emprise du spectateur par le pouvoir de l'image (cf. à propos de Diane Arbus, *Le Monde* du 9 novembre 1977).

<sup>c</sup> *L'Image Fantôme*, Minuit, 1981, pp.31, 87 et 127.

se soutiennent déjà par elles-mêmes, puisqu'elles peuvent trouver corps dans l'écriture.

Ce va et vient, entre la pensée qui s'écrit et l'image qui se fait, situe les conditions de possibilités d'un lieu commun entre le texte et l'image et d'une rencontre entre le critique et le photographe.

### c) Les effets de la photographie

Mais de cette rencontre, précisément, va naître soit un terrain d'entente ou d'harmonie qui permettra à la plume du critique de s'inspirer des objets conservés par le photographe<sup>25</sup>, soit un rapport de force dans lequel le critique sera trop (ou trop peu) affecté par les images.

Ainsi, les photographies de Diane Arbus donnent lieu à un commentaire rapide parce qu'elles " font mal. Elles font trop d'effets, on ne s'y reconnaît plus entre le normal et l'anormal, mots qu'on met généralement entre guillemets, par décence."<sup>26</sup> Les photographies de Berlin Ouest par Gabriele et Helmut Nothelfer font naître au contraire un long commentaire à cause de leur apparente austérité qui cache autre chose : " L'air de rien, elles font peur. L'insignifiance ne tarde pas à devenir menaçante "<sup>27</sup>.

Ces effets par trop impressionnants montrent que le critique débutant attend quelque chose de la photographie qui ne trouve sa formulation que dans les termes de "simplicité"<sup>28</sup>, de "norme"<sup>29</sup>, ou de "banalité"<sup>30</sup>. Ces termes qualifient des "effets" de la photographie, mais ils désignent aussi des indices de résonance entre les photographies et l'écriture critique, et ils situent les relations harmonieuses qui peuvent naître au sein du couple de personnalités en présence dans le vis-à-vis critique.

Cette approche de la photographie par les "effets" qu'elle dégage, engendre, dans sa version positive, la solution médiane et l'atmosphère de bonne entente qui permettent au critique de se retrouver lui-même dans les images qu'il promeut. À l'horizon des photographies qui se situent ainsi dans le milieu où les "effets" de l'image rejoignent les attentes du spectateur, un texte est à naître parce que deux imaginaires communiquent. La critique devient alors l'espace d'un échange entre l'image et le texte.



#### d) Le parti pris de la vie contre l'art

Hervé Guibert situe le principe d'un accord possible entre la vision photographique et l'écriture qui en rend compte dans ce qu'il appelle *la vie*. Cette notion de vie est explicitement évoquée à de nombreuses reprises dans les textes de 1977 et elle constitue l'un des termes les plus récurrents dans l'ensemble de ses critiques, au point même de constituer un critère d'appréciation des photographies.

Deux critiques publiées le même jour<sup>31</sup> sont organisées autour de cette notion.

Dans "*L'esthétique du sordide*", consacré à Jan Saudek, c'est à partir de la vie que l'article est introduit : "*Jan Saudek, (sic) n'est pas quelqu'un qui se promène à travers la vie en attendant d'être sidéré par une image...*", et conclut : "*Il ne parle de la vie qu'indirectement, par représentations et par symboles*"<sup>32</sup>. Entre ces deux phrases où la notion de vie sert de repère, l'exubérance du photographe tchèque est analysée à partir de sa manière de "*resserrer*" et de "*détacher de son contexte*" l'objet photographié.

Dans "*La banalité surprise*"<sup>33</sup>, consacrée à Guy Le Querrec, le mot vie coordonne complètement l'analyse des images, en se situant au début, au milieu et à la fin de l'article et connaît, dans cette progression, une certaine précision.

Au début de l'article, il est dit que "*son travail n'est jamais dissocié de la vie...*", puis après une première description de reportages : "*Le Querrec donne une vision plutôt bonhomme de la vie*". Par la suite, après avoir évoqué les images de la quotidienneté "assez terrifiante" des Français en vacances, Hervé Guibert écrit : "*On n'a pas envie de rire, on se reconnaît, on se dit : la vie c'est bien ça, et après, on serait malhonnête de se dire que c'est l'horreur...*"<sup>34</sup>

Cette remarque de conclusion est importante : elle éclaire quelque peu cette notion de vie qui apparaît comme un concept opératoire dans tout le travail critique sans jamais être théoriquement définie. (Il faut reconnaître que la définition théorique de cette notion est infiniment problématique.)

La "vie" ainsi entendue devient la visée par excellence assignée au photographe qui n'a plus besoin de se prévaloir d'être un artiste ou de vouloir faire de l'art ou de la poésie.<sup>a</sup>

Cette conséquence apparaît deux fois dans les textes de 1977. Tout d'abord à propos de Bill Brandt dont la qualité poétique des images vient des réalités qu'il photographie : "*Brandt n'a sans doute jamais cherché à faire poétique, mais comme la poésie déboule là où on s'y attend le moins, surtout lorsque l'on ne la traque pas, elle est présente dans les images de Brandt, qui, au départ, n'étaient que de simples observations sociales.*"<sup>35</sup>. D'où il ressort que la "vie" propose des situations poétiques par elles-mêmes, sans qu'il soit besoin, comme en poésie, de les recomposer. Ce qui institue la photographie comme un art de la soudaineté, de la surprise, et l'oppose à l'élaboration reconstruite de la représentation littéraire.

Dans un autre texte, qui fait la une du journal sous le titre *Apprendre à voir*, et qui introduit à une déclaration du photographe Denis Gheerbrant, cette poursuite de la vie contre l'art est opposée à l'attitude qui consiste à vouloir identifier photographie et art. Hervé Guibert pensait-il à Michel Nuridsany en écrivant ces lignes qui n'épargnent pas les critiques? "*...ses photos ne cherchent jamais à faire artistique. Au lieu d'élever la photo au niveau d'art, comme beaucoup de gens s'y emploient, photographes ou critiques, Gheerbrant la ramène très bas dans le quotidien, très "à ras" de la vie.*"<sup>36</sup>

Cette option pour la "vie" a donc une dimension polémique, particulièrement dans ces textes initiaux, où Guibert, tout en découvrant le monde de la photographie affirme aussi sa personnalité critique. Il n'en demeure pas moins que cette idée insistante va jouer le rôle de fil conducteur de sa critique jusqu'en 1985 et que c'est par rapport à elle qu'il fixera sa position de critique vis-à-vis des photographes. C'est elle qui définira le décalage quand la photographie déçoit ou qu'elle fait trop d'effets, ou qui installera un état de rencontre où l'écriture s'inscrira en phase avec les objets représentés par la photographie.

Par là même, Hervé Guibert institue une forme littéraire de critique photographique en préservant, dans l'écriture critique sa

---

<sup>a</sup> Dans un de ses derniers articles, Hervé Guibert écrira : "*Sans détails, la vie serait sans images.*" (*Le Monde* du 26-11-1985).

personnalité d'écrivain-spectateur qu'il confronte au regard des photographes. L'ensemble des textes de ce départ de 1977 supporte déjà le propos rétrospectif qu'Agathe Gaillard portait sur l'ensemble de son œuvre critique : *"Il ne se place ni en juge, ni en professeur, mais donne une réponse, injuste quelquefois, mais réelle. Il ne milite pas, reste réservé et indépendant, mais il voit."*<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> Biographie d'Hervé Guibert écrite en 1992 pour la rétrospective de Nîmes.