

## Chapitre La négociation en l'art

*L'entre-deux par lequel il y a deux.*  
Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>

La participation a toujours joué un rôle décisif dans l'art ; mais, avec les technologies modernes<sup>2</sup>, depuis quelques dizaines d'années, elle s'est métamorphosée au point de jouer un rôle central dans l'action même de l'art. Cette participation obéit alors à deux règles apparemment opposées : celle de la liberté totale et celle de la limite, voire de la frontière<sup>3</sup>. C'est en quoi nous pouvons parler de « négociation ». C'est sur cette négociation que nous réfléchissons à partir d'exemples relevant de l'art-internet, et de la photographie<sup>4</sup>. Avec comme cas particulier, la commande. Comment, dans ces conditions, l'artiste peut-il créer ? Comment est-ce grâce à ces conditions que l'artiste peut créer ?

### Négociation & altérité

L'artiste français Michel Séméniako voulut dans faire un travail photographique dans le milieu hospitalier. Un travail photographique peut s'entendre, dans ce cas, de trois façons : soit le photographe fait des photos d'une Institution, soit il fait faire des photos aux membres de cette Institution, soit il met en œuvre une collaboration avec eux.

La première attitude - reportage dans une Institution - est extérieure : le photographe se comporte en *ethnologue visuel* d'un milieu, ce dernier n'en retirant rien et n'ayant été que l'objet (souvent aliéné) du regard de l'autre. Ce genre de reportage existe déjà en de nombreux exemplaires ; il nous informe moins sur la réalité de la maladie psychique que sur l'image trop souvent toute faite (le « cliché » dans tous les sens du terme) que le photographe avait dans la tête avant de connaître cette réalité ; on tombe dans une imagerie perverse (perverse, parce qu'elle s'appuie sur des phénomènes existants qu'elle interprète en fonction des préjugés, sans dénoncer ces préjugés comme tels), imagerie qui, la plupart du temps, renforce l'horreur du public qui jouit cependant de cette horreur esthétisée, donc de l'autre de lui-même, mis en spectacle et en scène ; l'altérité profonde et la richesse du malade<sup>5</sup> sont alors manquées et ce manque est occulté grâce au reportage ; bref, ce type de reportage n'est trop souvent que le vecteur d'une idéologie d'exclusion<sup>6</sup>.

Avec la deuxième attitude - faire faire des photos aux membres de l'Institution -, la compétence n'est pas souvent acquise et la création non plus. En effet, trop souvent

1 - . Jean-Luc Nancy, *L'« Il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001.

2 - Cf. François Soulages, *Dialogues sur l'art & la technologie. Autour d'Edmond Couchot*, (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, et *Lecorps-internet*, Sofia, Editions Ciela, collection Liber Liber, 2014.

3 - Cf. E. Bonnet & F. Soulages, *Frontières & artistes. Espace public, (post)colonialisme & mobilité en Méditerranée*, (dir.), Paris, L'Harmattan, collection Local & Global, 2014. F. Soulages, & S. Le Corre, *Les frontières des écrans*, (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, série RETINA, 2015.

4 - Cf. François Soulages, *Estética da fotografia, Perda e permanência*, 5, Sao Paulo, Senac, 2010, et *Photographie & contemporain*, (dir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série Photographie, 2009.

5 - Cf. F. Soulages, *L'homme effacé*, Bratislava, Editions Albert Marenčin, Vydavateľstvo PT, 2007. F. Soulages & P. Bonafoux, *Portrait anonyme*, (dir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série RETINA, 2013. F. Soulages & S. Solas, *L'homme disparu. Photographies & corps politiques*, 9, (codir.), Paris, L'Harmattan, collection *Eidos*, série RETINA, 2016. *Imagem da Cidade e Corpo Político. Fotografia & corpos políticos*, 3, Salvador, Brésil, (dir.), Salvador, Cultura visual, 2008.

6 - Cf. François Soulages, *Photographie et inconscient*, (dir.), Paris, Osiris, 1986.



ce type d'expérience pêche par le spontanéisme naïf, l'incompétence réelle ou la démagogie égocentrique de celui qui la met en œuvre. L'animateur peut alors se faire plaisir et faire faire aux autres ce qu'il ne peut pas faire lui-même ; c'est souvent le cas quand l'animateur est un artiste rentré ou raté ; les malades n'acquièrent alors ni compétence, ni avancée. Laisser autrui faire ce qu'il veut est parfois la porte ouverte au n'importe quoi et/ou à la répétition pure et simple. Par cette production prétendument spontanée d'images photographiques se pose la question de l'art brut. L'expérience de l'art brut est souvent une expérience réussie, car elle permet au sujet d'abord de jouir du travail en train de se faire et souvent de l'œuvre faite, ensuite d'accéder à une double compétence (savoir-faire et techniques d'un côté et, de l'autre, création d'une manière de faire une œuvre d'art, mieux création d'une manière de créer), puis d'obtenir une reconnaissance réelle par les autres, et enfin de communiquer à partir de cette création. Malheureusement, une pratique spontanée peut n'être que répétition d'une autre pratique ou bien d'elle-même : cela est vrai aussi bien pour le malade que pour celui qui ne l'est pas. La création n'est donc pas le résultat obligé de ce spontanéisme, ni la solution miracle. La notion de compétence articulée à celle de création peut alors être une réponse à la fois modeste et ambitieuse : modeste car elle se donne au départ comme projet l'acquisition de savoir-faire et de techniques, ambitieuse car elle vise à la création et à l'unicité. Par sa modestie, la compétence dans la création peut être un moyen plus généralisable que la décision extérieure - arbitraire et naïve - de faire de l'art brut ; en effet, on ne décrète jamais : « faites de l'art brut », de même qu'on ne somme pas un artiste d'être dans l'instant exécutant révolutionnaire de l'Art. Il y a tout un art de la commande.

En comparaison, la troisième attitude possible, celle de Séméniako, est fort intéressante, car elle est plus généralisante et elle prend davantage en compte, sans démagogie, ni incompétence, ni égocentrisme, la possibilité de compétence et de création du malade psychique<sup>7</sup>.

## La négociation

Une fois admis comme photographe à l'Hôpital Psychiatrique de Poissy, Séméniako prend contact avec ceux qui vont être ses partenaires de création, à savoir des malades psychiques. Il leur propose de faire avec eux une ou des photos qu'ils auraient envie de faire et que, pourtant, ils n'ont jamais faites. Il se conduit comme un directeur artistique, c'est-à-dire quelqu'un qui possède à la fois un savoir-faire technique et une culture esthétique. Par cette proposition, il éveille ou réveille chez l'autre un intérêt, un désir, une envie ou une passion : c'est déjà un *premier acquis*.

Puis une communication s'établit entre eux, non pas à partir ou en vue de rien, mais en fonction d'un projet qui doit déboucher sur un objet : *deuxième acquis*.

L'autre lui propose alors à son tour une idée de photo ; cette idée qui lui est propre lui permet de faire le premier pas vers la création et la compétence ; car, sans l'autre, Séméniako n'aurait jamais fait cette photo : *troisième acquis* : l'autre a de la valeur, du simple fait qu'elle existe de façon unique et originale.

Puis vient la confrontation à la réalité de la technique et à la technique de la réalité : comment faire cette photo ? Une mise en scène est installée, un point de vue est choisi ; un travail proprement photographique s'engage avec ses spécificités et ses contraintes : comment réaliser cette photo, eu égard à la nature du médium photographique et de l'appareil photographique ? Le polaroid est utilisé comme étape intermédiaire permettant de prévoir la photo définitive en repérant les défauts possibles : *quatrième acquis* : confrontation à la réalité et apprentissage d'une technique.

Enfin, on fait la photo : « on », car peu importe qui appuie sur le bouton de l'appareil ; la photo est le résultat de la collaboration de deux compétences, de deux créations, mieux de leur négociation. La réalisation de cet objet est le *cinquième acquis*.

7 - Cf.A.Niedermaier,A.Erbetta&F.Soulages(dir.),Laexperianciafotográficaendiálogoconlasexperienciasdelmundo,(dir.),BuenosAires, Cuaderno 59, 2015.



Alors, il arrive souvent que le partenaire de Séméniako désire faire d'autres photos et conséquemment s'approprier les techniques photographiques, les désirs de création et les compétences pour réussir : c'est le *sixième acquis*.<sup>8</sup>

## Négociation pour les négociateurs

Cette expérience de Séméniako est intéressante pour quatre raisons:

a) elle est un bon exemple de ce que peut être une *appropriation progressive et valorisante de compétence* ; notons qu'il ne faut jamais prendre des gens de seconde valeur pour transmettre des compétences, et ce pour deux raisons : d'une part le malade acquerra mieux ces compétences si son collaborateur est d'un haut niveau et s'il le sait ; c'est pour lui valorisant narcissiquement ; d'autre part, cela permet à des artistes d'être confrontés à des personnes différentes de celles qu'ils connaissent habituellement, ce qui est un enjeu politique, une fois la compétence du malade reconnue;

b) elle montre massivement la corrélation obligée entre *compétence et création*. Il n'y a pas de création sans compétence;

c) elle manifeste *une communication entre le malade et le non-spécialiste du psychisme* (ici le photographe) ; cette communication n'est pas paternaliste et vide, car elle apporte quelque chose aux deux partenaires

d) elle dévoile *l'intérêt de la création*<sup>9</sup> en général:

- pour le malade, au niveau personnel, relationnel, social et narcissique, il est bon de créer ; c'est aussi l'ouverture à une sensibilité certaine qui peut déboucher sur une esthétique. Il faut tabler sur l'articulation fondamentale sensibilité et esthétique ;

- au niveau esthétique, cette entreprise est triplement positive : pour le malade, pour le photographe, pour l'esthétique de la photographie ;

- au niveau théorique : ainsi, voit-on de façon indiscutable que créer c'est apporter quelque chose de nouveau grâce à une compétence et une originalité. La création des malades psychiques nous montre que créer est possible pour tout homme : la création est donc désacralisée, ce n'est plus Dieu seul qui crée : cette désacralisation, liée à l'apprentissage des compétences et à la révélation des désirs de créer, opère une libération pour le sujet : créer devient de l'ordre du possible et non plus du rêve<sup>10</sup>.

Ainsi, les malades psychiques seront d'autant mieux des êtres compétents, et considérés comme tels, que ceux qui seront en relation professionnelle et personnelle avec eux ne seront pas seulement des spécialistes de leurs problèmes ; en effet, autant il est nécessaire que des spécialistes compétents soient, travaillent et étudient avec eux, autant il faut que des non-spécialistes soient, travaillent et étudient aussi avec eux. Et ce pour deux raisons. D'abord pour des *raisons sociales et relationnelles* : le malade doit être aussi avec d'autres êtres que des malades et leurs alter-ego, les spécialistes du psychisme : l'enjeu est à la fois humain (question du relationnel), politique (question du social et de la démocratie) et philosophique (question de l'égalité ontologique de tous les hommes, seul fondement possible des droits effectifs de l'homme). Ensuite pour des *raisons pratiques et théoriques* : l'autre du spécialiste, par exemple l'artiste, a quelque chose à dire et à faire avec des malades.

On doit non seulement abandonner l'exclusion mise en place lors du grand ren-

8 - Cf. R. Biriba, A. Olivieri, & F. Soulages, *O corpo da imagem, a imagem do corpo*, (dir.), Salvador, Cultura visual, 2005.

9 - Cf. François Soulages, *Création (photographique) en France*, Toulon, Musée de Toulon, 1988.

10 - Cf. F. Soulages & A. Adam, *Les frontières des rêves et L'homme qui rêve*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, série RETINA, 2015.



fermement classique du XVII<sup>ème</sup> siècle dont parle Foucault, non seulement trouver des réponses concrètes, pragmatiques, utiles et humbles aux questions concrètes, individuelles et institutionnelles des malades psychiques, mais aussi et surtout opérer une *révolution épistémique*, à la fois pratique et théorique, en affirmant, dans sa radicale massivité et dans sa transcendance, l'être et la compétence du malade psychique : c'est une révolution pratique et théorique qui se fonde sur une philosophie, au sens fort du terme, des droits de l'homme. La compétence ne consiste pas dans la répétition, mais dans la création. En effet, une machine ou un animal répète et reproduit un geste, une conduite, un comportement, une suite de comportements aperçus, observés ou appris. En revanche, ce qui fait la spécificité et la grandeur de l'homme, c'est sa capacité à créer. Il faut donc voir la création et non l'adaptabilité à une tâche déjà programmée, comme critère de la compétence du malade. Ce n'est que dans cette mesure que l'on rompra avec le risque de domination entre le non-malade et le malade mental, que l'on se posera alors dans un rapport d'égalité faite de différences et que l'on s'enrichira réciproquement. La compétence renvoie à l'égalité de droit et non à l'identité de fait : en effet, l'identité n'existe que chez les machines ; on ne parle pas alors de compétence, mais de performance ; l'égalité désigne la *valeur*, au niveau créateur, éthique et ontologique, de conduites et d'êtres forcément différents ; or c'est justement ces différences qui font la valeur de la conduite et de l'être, eu égard à leur unicité. Parler d'égalité, c'est affirmer leur commune nature et refuser des hiérarchisations idéologiques ; c'est s'inscrire dans l'exigence révolutionnaire française : liberté, égalité, fraternité.

C'est donc la création qui fonde la réelle compétence. La compétence d'autrui ne réside pas seulement dans la possibilité qu'il a de faire quelque chose, mais aussi dans celle qu'il a d'être différent et riche de sa différence, et donc dans celle que nous avons de découvrir quelque chose de nouveau à son contact. Cette prise de position relative aux liens existant entre la compétence et la création a des conséquences pratiques décisives, quant à la conception et aux modalités du travail, de la pratique artistique, de la vie relationnelle et affective et de l'environnement institutionnel et politique du malade psychique.

## Négociation pour l'art

Séméniako a donc inventé la photographie négociée ou plutôt il a révélé à la photographie sa nature la plus intime : tout acte photographique est une négociation, tout acte artistique peut être une négociation, d'autant plus avec les l'art internet et les arts numériques : ainsi, en règle générale, et avec tout public, il offre son savoir-faire et sa sensibilité esthétique de professionnel et d'amateur, les autres lui apportent leurs fantasmes, leurs rêves, leurs imaginaires et leurs mythologies. Ensemble, ils construisent un projet qu'ils négocient à chaque étape du processus ; Séméniako apprend déjà à être avec et donc à ne pas être sujet de délires isolateurs : il l'apprend aux autres et à lui-même, et nous en avons besoin, nous récepteurs, car toute pratique, ordinaire ou artistique, tend, en se posant dans le monde, à se replier sur elle-même. Bref, Séméniako interroge le dans-le-monde et le avec-le-monde. En dépassant ainsi le simple projet photographique, il donne une dimension nouvelle à la photographie, qui prend une toute autre ampleur, eu égard à ses enjeux et conséquences pratiques autant qu'esthétiques, existentiels autant que sociaux. En effet, ses partenaires sont souvent des êtres de frontière et de marge : malades de l'Hôpital Psychiatrique de Poissy, enfants des cités et malades de l'Hôpital Psychiatrique de Saint-Dizier, Gentils Membres du Club Méditerranée de Vittel, jeunes de banlieue de Torcy, ses amis, jeunes et anciens de Douchy-lès-Mines, etc. Ainsi, il permet à ceux que les médias parfois oublient ou caricaturent de réaliser des images d'eux-mêmes ou des lieux qui leur sont chers (chérissés ou payants) et de se réapproprier, d'une certaine manière, une partie d'eux-mêmes. Pourtant ces photos négociées sont et restent celles de Séméniako, qui posent du même coup, par la





pratique, la question de la propriété et de l'autorité d'un auteur photographique sur son œuvre : toute photographie est faite à partir d'un référent dont on n'est en fait jamais le propriétaire, ni le possesseur, même dans le cas de l'autoportrait.

La question pratico-esthétique de Séméniako est donc centrale : l'activité de la photographie négociée ne s'arrête pas à ce stade pour ce photographe qui désire généraliser ce type d'intervention. Séméniako déborde le cadre traditionnel de l'action photographique et de sa vision : il fait participer des « non compétents », il met dans les musées des photos à quatre mains. Double révolution qui dévoile le tiraillement de toutes ses photos entre l'inconscient et le social. Car il y a du politique dans l'appareil de Séméniako : il sait le faire jouer dans son acte d'artiste et non plus dans celui d'un militant engagé pour un message. Séméniako n'est pas le publicitaire d'une cause, mais l'acteur d'une parole qui se dit en image : il dessine des voies où des voix se forment indirectement - celle du malade psychique, celle du loupard de banlieue, celle tout simplement de l'ami silencieux. La photographie de Séméniako est de l'art, car elle fait éclater ce domaine et vivifie l'image fixe. En fait, Séméniako est au cœur des problématiques actuelles de l'art : il fait des installations qui, *de facto*, ne peuvent être communiquées que par la photographie. Il est du côté de l'installation créatrice et post-moderne.

Pour densifier son installation, Séméniako joue de la lumière, avec humour, critique et distance : il n'éclaire ses personnages qu'avec une lampe de poche et, par là même, a besoin, pour ses photos de nuit, d'un temps d'exposition très long. Là encore, il est irrespectueux et fondateur. Il n'y a plus d'instant décisif, il y a une durée indéfinie. La photographie de Séméniako est une interrogation ludique sur la lumière et le temps ; il converse autrement avec ces deux « réalités » et renverse par là la vision figée de la photographie. En effet, ce qui est sur une photo de Séméniako est quelque chose d'invisible : la lumière est inscrite dans son déplacement pendant trois minutes, par exemple ; le spectateur de l'action de Séméniako voit une lumière qui se déplace, alors que, sur la photo, on voit une trace : le temps est comme photographié, grâce à de l'espace - mesure traditionnelle du temps, pratique plus originale en photographie. La nature même de la photographie est ainsi interrogée : on photographie non pas les choses, mais les effets de rayons lumineux qu'elles renvoient. Nous passons ainsi du pinceau électrique de Duchenne de Boulogne au pinceau lumineux de Séméniako.

## Commande & réception

Séméniako reçoit trois types de commandes : celles d'Institutions qui débouchent sur des négociations, celles de musées qui peuvent s'accompagner de négociations, et celles obtenues par le biais de son Agence - ces dernières qui sembleraient plus faciles et plus traditionnelles, si on n'exigeait pas de lui, à propos d'un événement, qu'il crée une image, avec possibilité d'installation, de mise en scène et de lumière, et non simplement qu'il en rapporte une. Etudions la manière dont il a répondu à la commande pour le musée de Toulon « Création (photographique) en France ou le corps - la galère : noir et blanc »<sup>11</sup>.

Quand la commande lui est passée, Séméniako est « désespéré<sup>12</sup> », car elle l'engage dans des directions non balisées par lui : la photo de corps, une négociation sans négociateurs désignés, l'usage du noir et blanc qu'il réservait à sa photographie non négociée. Toute création commence par un grand « désespérement », un grand anéantissement, car elle est *ex nihilo*. Il y a toujours esprit et corps en galère avant

11 - Cf. François Soulages, *Création (photographique) en France*, Toulon, Musée de Toulon, 1988.

12 - Archives personnelles sur Séméniako : elles sont composées de sa correspondance et de textes envoyés à propos de sa création pour cette commande. Les autres passages de « Commande & réception » sont extraits de ces archives (non publié).



de commencer<sup>13</sup>. Ce problème fait se rejoindre la vie, la philosophie et l'art : « Il faut bien commencer quelque part, à un endroit ou à un autre, même s'il n'y a nulle part à proprement parler un commencement », disait Paul Klee<sup>14</sup>. Séméniako commence alors par définir sa cible de négociateurs : puisque les photos doivent être en noir et blanc et que pour lui le noir et blanc est de l'ordre de l'intime et du personnel, il va s'adresser à ses amis.

Chez lui, rien n'est arbitraire, la photo créée dépend des conditions de la création et de la négociation ; Séméniako a compris Godard ; c'est entre autres, ce qui fait sa force. Il envoie donc à ses amis une lettre ouverte dont nous reproduirons ici quelques passages significatifs et particulièrement éclairants d'une démarche créative originale, intelligente et efficiente : « Ce qui m'intéresse, c'est de mettre en image vos rêves de galère - représenter ces images de galère venues de la nuit - répétées ou uniques, fragilement restituées par notre mémoire du matin, images des galères de la vie, de l'amour, de la mort. Nous pourrions revisiter ensemble quelques-unes de ces images que vous me proposeriez pour en faire une image photographique » Et d'ajouter : « La méthode pourrait être la suivante : 1 - parler d'images de rêve ; 2 - rechercher un décor « naturel » possible pour une mise en scène nocturne (...) ; 3 - imaginer la mise en scène de votre corps dans le décor, image précise (attitude/action) ou fugitive (fixité, regard, geste) ; 4 - ensuite j'éclaire avec mes lampes de poche - le flash - le corps devient fantôme de lumière, tentative de faire retour dans le rêve. » Et de conclure : « Il vous faudra bien sûr plier votre projet d'images à cette suite d'impératifs que nécessitent la lumière, la pellicule jusqu'à l'apparition de l'image sur le papier photographique (chacun recevra un tirage d'exposition de l'image et de son rêve).<sup>15</sup> »

Ainsi, Séméniako est au cœur de la problématique de la commande du musée de Toulon, qui interroge les procédures créatrices et les objets créés à partir d'une thématique à concrétiser : c'est dialectiquement que Séméniako se réapproprie la thématique et questionne ses propres modalités de création. Cette procédure de la négociation à la fois le caractérise et permet de comprendre avec un nouveau point de vue la photographie : la négociation est non seulement un moyen, mais aussi *un acte et un principe esthétiques* qui interrogent de l'intérieur la photographie et l'art : l'image négociée, écrit-il, est « une image où j'explore la relation photographique entre le sujet et le photographe en impliquant le sujet dans la production de l'image<sup>16</sup> ». Cette négociation devient l'objet même de sa création. Elle nécessite alors des questions et des paroles sur l'argent ; Séméniako ne fait pas l'ange : pour faire de l'art, il faut des gens et de l'argent : c'est le fameux « art gens » de Lacan. Ainsi, il peut faire une photo à quatre mains ; il aime reprendre ce proverbe chinois : « pour faire un, il faut être deux. »

Ce type de photographie va poser deux problèmes théoriques qui doivent faire avancer la photographie. D'abord, celui de la *propriété et de la maîtrise d'une œuvre* : il « revendique lui-même ces images comme siennes. Cet énoncé de la procédure est une prise de position esthétique au même titre que la création des artistes conceptuels relève plus de cet énoncé que de la fabrication de l'œuvre : Marcel Duchamp, grand précurseur !<sup>17</sup> » Ainsi, il déplace le problème de la propriété, en passant de l'objet aux modalités de sa production, ce qui l'installe dans la post-modernité ; aussi, son œuvre pourra-t-elle se voir à partir d'un autre critère que celui de la belle image ; mais ce qui fait la force de Séméniako, c'est l'union de cette conceptualité et de la sensibilité.

Le deuxième problème est celui des contradictions au sein de toute œuvre entre le

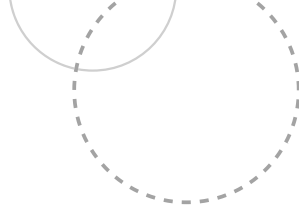
13 - Cf. F. Soulages & alii, *Politiques de la photographie du corps. Photographie & corps politiques, 1, France*, (dir.), Paris, Klincksieck, collection L'image & les images, 2007.

14 - Cité in Ponente (N.), *Klee* (Genève, Skira, 1960, p. 85).

15 - Lettre publiée dans *Image du corps et corps vivant*, sous la direction de François Soulages, Toulon, Ecole des Beaux-Arts, 1988, pp. 34-37.

16 - *Ibidem*, p. 34.

17 - *Ibidem*, p. 35.



réfèrent et la mise en forme, entre ici le négociateur et l'artiste et en général entre le réel et l'imaginaire : « le sujet est exigeant et tentateur, il veut envahir l'image, c'est lui qui irradie la lumière vers l'objectif et moi je veux lui tordre le cou, me l'approprier, le cadrer, le dissocier, le mettre en boîte », affirme l'artiste ; c'est cette relation (et non communication) contradictoire que Séméniako va interroger par ses procédures de mise en œuvre.

Douze images, douze mises en scène : « Ce qui m'intéresse, écrit-il, c'est la mise en scène du corps, sa théâtralisation ; c'est que le corps puisse donner son texte, sa fable ; pour cela, il me faut un dispositif, appelons cela des règles, des conventions, de l'énergie ». Il propose donc de mettre en scène et on lui propose un scénario : deux propositions complémentaires. Une image va naître, puis deux, puis trois, puis douze : une œuvre est née avec d'un côté toujours le même photographe et de l'autre douze compagnons. Il a donné un ton à la thématique : la galère que l'on a dans la tête, les images et les rêves des galères ; il propose donc à la fois un autoportrait et une mise en scène : on ne se représente photographiquement que théâtralement ; Séméniako joue à fond l'option noir-nuit-rêve-inconscient, tous ces espaces où les couples notionnels sont simples : vie/mort, noir/blanc, rêve/réalité, esprit/corps, conscient/inconscient, galère/bonheur. Ainsi naîtront douze photos aux univers étranges et parfois surréalistes : le corps statue, le corps cigare du Pharaon, le corps champ-feu, le corps et le chien, le corps et les statues de Buren, le corps et le marié qui descend l'escalier, le corps et la machine écrasante, le corps des amants enlacés, le corps de la voyageuse endormie, le corps de la femme enceinte, le corps sous la dalle, le corps et la source de vie.

Le tout dans la nuit du rêve, dans le noir de la réalité et de la photographie, le noir de Rembrandt, le noir retravaillé par la lampe de poche de Séméniako qui fait de longues traînées blanches, comme lors d'un rêve qui n'existe que dans la tête du rêveur ; ce que nous voyons sur la photo, n'existe nulle part ailleurs : la lumière et le noir et blanc sont photographiques. Séméniako a créé son monde en créant son œuvre.

Ainsi, en négociant, l'artiste peut échapper à la répétition - galère et mort de tout créateur - et dépasser l'esthétisant. En se branchant sur l'imaginaire de l'autre, il renouvelle le sien et son œuvre : son principe esthétique, s'il s'ancre dans un souci éthique et politique, lui permet non seulement de faire des photos qu'il n'aurait jamais faites, mais surtout de déployer un nouveau rapport à la photographie.

L'artiste permet aussi à ces négociateurs d'aborder de l'intérieur la création artistique et la production d'un objet appelé à un devenir-œuvre. Ainsi, c'est de façons doublement différentes et supérieures que ces négociateurs recevront cette œuvre ; à la fois comme coauteurs et comme coacteurs. Peut-on être davantage au cœur de la question non seulement de la négociation, mais aussi de la commande, de la création et de la réception ? Le regard de l'artiste est alors très particulier : il est nourri des regards de tous ses négociateurs.

François Soulages