



François Soulagés

François SOULAGES

Professeur des universités

Université Paris 8 / Institut National
d'Histoire de l'Art

Fondateur & responsable du groupe
international RETINA

(Recherches Esthétiques & Théorétiques
sur les Images Nouvelles & Anciennes)

Francois.soulages@wanadoo.fr

IMAGES DES CORPS ET CORPS DES IMAGES

*Pour les Actes du 1^o colloque franco-brésilien
d'esthétique de Salvador de Bahia de mars 2004
(Université Fédérale de Bahia) organisé par le
Professeur Alberto Olivieri, colloque conçu avec le
groupe international RETINA (Recherches
Esthétiques & Théorétiques sur les Images
Nouvelles & Anciennes)*

Problématique générale

Etat des lieux

En ce début de 3^e millénaire, le corps est l'objet de toutes les sollicitations et de toutes les sollicitudes :

- corps travaillé par le psychisme et l'inconscient du sujet,

- corps sexuel, vécu dans son intimité et dans son activité (semi)publique de façon toute différente depuis 35 ans et tout particulièrement ces dernières années ; la sexualité, l'érotisme et la pornographie transforment le corps autant qu'ils se transforment,

- corps publicitaire où l'image remplace la réalité au point de produire du manque face à toute réalité,

- corps médiatique : le corps et ses images sont montrés, décrits, exhibés, oscillant entre une libération et un dévoilement personnels d'un côté et de l'autre une marchandisation et une réification mondialisante,

- corps journalistique que l'on montre et vend d'autant mieux qu'il indique violence, souffrance et mort,

- corps de la barbarie qui sont le fruit de l'emprisonnement, de la mise en camp, de la torture, du massacre et/ou de l'horreur,

- corps culturel allant du corps totalement voilé au corps totalement dénudé publiquement,

- corps historique et social qui révèle une époque, une culture, une appartenance sociale, une usure,

- corps marqué, tatoué, blessé, mutilé par un pouvoir et un corps social qui veulent laisser à jamais leur trace,

- corps embelli, arrangé pris en charge par un sujet, corps signé et revendiqué par ce sujet,

- corps habillé, mis à la mode par les industries de la mode et du luxe,

- corps objet de soins cosmétiques d'une esthéticienne ou d'un visagiste,

- corps (sur ou sous)nourri par les industries alimentaires,

- corps sportif, que ce soit chez l'individu ordinaire ou chez le sportif de haut niveau ; dans les deux cas, mais selon des modalités différentes, le corps est l'objet pressant des industries sportives, commerciales et médicales,

- corps entretenu par les industries et les techniques de (re)mise en forme et d'entretien,

- corps transformé par la chirurgie esthétique,
- corps médicalisé, soigné, guéri par une médecine qui relève parfois plus de l'industrie que de l'art ou de la technique artisanale, d'autant plus qu'elle est liée à l'industrie pharmaceutique,
- corps mort, caché ou exhibé, donnée à la patrie ou à la science, enterré ou parti en fumée, prié ou oublié.

Ce constat, tout le monde peut le faire, les scientifiques et les philosophes peuvent l'approfondir, le dialectiser et le penser ; les artistes, eux, s'en emparent pour travailler autrement leurs rapports aux corps, à leurs images et à leurs représentations, de quelque ordre qu'elles soient : les arts plastiques, la photographie, le cinéma, les arts numériques, la danse, les performances, le body-art, la littérature, etc..., tous ces arts abordent aujourd'hui autrement le corps et ses images, agissent autrement avec et sur les corps et leurs représentations, créent autrement à partir et avec les corps et leurs images.

Notre forte implication dans ce colloque de mars 2004 de l'Université fédérale de Bahia a justement pour objectif d'essayer d'aider à produire une meilleure intelligence de ces problèmes, grâce à des approches esthétiques et des approches théorétiques – articulées entre elles –, et de montrer comment les arts travaillent (aujourd'hui) les corps et leurs images et comment les créations de l'art contemporain se développent à partir de ce changement fondamental relatif aux corps et à leurs images.

Pour cela, on ne peut pas ne pas étudier les industries du corps ; très différentes les unes des autres, elles ont ce point commun de s'emparer du corps, de lui proposer des produits, des services et des modes de fonctionnement qui peuvent transformer en profondeur les corps humains au point que certains vont à parler de post-humanité. La chirurgie esthétique en est un des exemples les plus connus¹.

La confrontation à ces industries est d'autant plus nécessaire qu'une grande partie des artistes contemporains se posent face à elles ou à leurs effets. Les enjeux sont fondamentaux : il en va non seulement des corps, de leurs images et de ces industries des corps, mais aussi de l'art, de l'art contemporain pensé alors comme étant une vraie rupture par rapport à l'art moderne ; il en va bien sûr aussi de la culture et des industries culturelles et artistiques.

Mieux comprendre esthétiquement et théoriquement les arts dans leurs rapports aux corps, à leurs images et à leurs industries, tel est l'objet central de notre recherche : bref, comment passe-t-on des images des corps aux corps des images ?

Antinomies

Les images des corps se caractérisent par des antinomies que l'on doit d'abord repérer et travailler, puis tenter de résoudre et/ou dépasser. Elles ont de quatre sortes.

1. Les antinomies relatives à la nature même de l'image du corps

Il faut :

- poser à la fois que le réel du corps ne peut pas être donné par l'image et que le problème du réel du corps et le rapport qu'on peut avoir à lui ne peuvent être occultés ;
- reconnaître à la fois que l'image du corps possède son autonomie et qu'elle est toujours reçue par une conscience imageante ;
- savoir que l'image du corps est à la fois produite par les industries du corps et interrogée par les arts du corps ;
- accepter que l'image du corps soit travaillée par une conscience qui rêve de la maîtriser et par un inconscient qui souvent bouleverse la donne ;
- comprendre que l'image du corps est à la fois du côté de l'imagination reproductrice et de l'imaginaire créateur.

2. *Les antinomies relatives à la pluralité même des images des corps*

Pour penser l'articulation théorique/esthétique de l'image du corps, il faut, autant que faire se peut, prendre en compte la pluralité antinomique des images, voire la diversité de ce qui est visé par le signifiant « image » - penser sur les mots permettant de penser sur les choses et réciproquement.

En effet, il faut tenter de com-prendre ensemble, par exemple, l'image du réel et l'image du virtuel, l'image fruit de la représentation et l'image fruit de la simulation, l'image objet et l'image matrice, l'image chose et l'image nombre, l'image calque et l'image calculée, l'image trace et l'image tracée, l'image unique et l'image d'images, l'image une et l'image multiple, l'image isolée et l'image multimédia, l'image muette et l'image sonore, l'image fixe et l'image mouvement, l'image temporelle et l'image hors temps, l'image irréversible et l'image inachevable, l'image donnée une fois pour toutes et l'image sans cesse transformée par le regardeur, l'image de l'existence et l'image du langage, l'image visuelle et l'image psychique, l'image numérique et l'image idéologique, l'image matérielle et l'image poétique, l'image sans-art et l'image artistique, etc...

Repérer, concevoir, articuler et problématiser ces pluralités constituent un axe obligé d'une recherche en vue d'une compréhension de l'articulation théorique/esthétique de l'image du corps. Il faut penser les liens, les tensions et les oppositions entre les images et des arts de l'image, voire existant à l'intérieur d'un même art, poursuivre la réflexion relative aux frontières esthétiques de l'art et l'articuler à une recherche sur l'hybridation et sur ce qui relève du « à la fois ».

Une pensée de l'articulation théorique/esthétique de l'image du corps doit prendre en compte toutes les images et notamment *les nouvelles images*. Avec le développement de l'image numérique et de

l'interactivité, nous sommes à un moment-clé de l'histoire (des arts) de l'image du corps. Pour plagier Koyré, nous pouvons dire que nous passons à nouveau du monde clos (image fermée sur elle-même) à l'univers infini (image explorable et modifiable à l'infini) : c'est une nouvelle révolution copernicienne !

Une quadruple révolution s'opère sous nos yeux : révolution du corps, révolution de l'image, révolution des arts de l'image, révolution de l'art. La recherche nourrie par une articulation théorique/esthétique de l'image du corps doit avoir, entre autres, comme objectif d'essayer de comprendre cette quadruple révolution, bref de penser clairement cette complexité.

3. *Les antinomies relatives à l'esthétique de l'image*

Il faut :

- avoir à la fois une approche théorique de l'image sans-art du corps et une approche esthétique de l'image du corps relevant de l'art, en espérant que la seconde puisse se fonder sur la première ;
- penser pour l'image du corps à la fois l'autonomie de l'art et le passage obligé du sans-art à l'art ;
- analyser les images du corps sous l'angle à la fois de l'art-fait et de l'art-valeur ;
- considérer l'esthétique de l'image du corps comme à la fois *de jure* nécessaire et *de facto*.

4. *L'articulation théorique & esthétique relative aux images des corps*

Face à une antinomie, il faut en profiter pour mieux penser en se confrontant à cette contradiction, dans la mesure où la pensée est toujours fille de l'embaras. Ces antinomies sont donc une occasion et une chance pour qui veut travailler à l'articulation théorique/esthétique des images des corps. Une double tâche s'impose alors : d'une part, faire un inventaire systématisé des antinomies relatives aux images des corps : non pas opérer une simple collecte empirique et pragmatique de ces

contradictions ; mais organiser de façon rationnelle et ordonnée un système de ces contradictions ; d'autre part, rendre raison de ces contradictions et les dépasser.

Ainsi, en développant les recherches théorétiques et esthétiques des images des corps, une pensée de leurs articulations pourra être mise en chantier.

Méthode

C'est pourquoi et c'est ainsi que nous travaillons la problématique des industries de la culture et de l'art : l'approche théorétique est nécessaire, mais non suffisante, l'approche esthétique est nécessaire, mais non suffisante ; il faut donc articuler les deux et penser cette articulation : telle est la méthode à mettre en oeuvre, son objet étant les corps, leurs industries, leurs images et leurs arts.

Notre hypothèse fondatrice est donc qu'ainsi on peut non seulement mieux penser à la fois le sans-art et l'art, l'image du corps et le corps de l'image, mais surtout mieux comprendre et mieux mettre en intelligence l'articulation du sans-art et de l'art et celle de l'image et du corps : il en va de la compréhension et de la pensée non seulement de l'image, de la culture et de l'art, mais aussi du corps et des corps, mais surtout de l'homme et des hommes, des sociétés et de la société, et donc des sciences humaines et sociales et de la philosophie. Tels sont les enjeux de cette recherche.

Cas particulier : image photographique du corps et corps photographique de l'image

10

Passons d'une intention générale à une recherche particulière ; travaillons sur l'image photographique du corps ; comprenons que la problématique générale est activée à la fois par une utilisation artistique et par un usage non-artistique de la photographie, à savoir son usage psychiatrique – qui ne peut pas ne pas être étudié, à un moment, dans la logique de l'industrialisation des corps.

Images et corps sans-art

Pourquoi l'institution psychiatrique peut-elle trouver de l'intérêt à utiliser la photographie pour travailler sur l'image et le corps du patient ? Que nous donnent à penser les photos institutionnelles ?

Les photos institutionnelles sont celles faites au sein d'une institution (psychiatrique, psychologique, éducative, formative, etc...), soit par un responsable de cette Institution (par exemple, un thérapeute pour le photodrame), soit par le patient : le photodrame est l'exemple le plus riche de la photographie institutionnelle.

Le photodrame

Le photodrame est une méthode thérapeutique élaborée en 1967 par J. FINDER et S. TOMKIEWICZ pour lutter contre les troubles de l'image du corps chez l'adolescent caractériel, la dysmorphophobie ; le sujet, normalement constitué, est pris d'une crainte, d'une angoisse ou d'une phobie d'avoir un corps mal formé. Le principe de cette thérapie est de vaincre l'image mentale fautive que le patient a de son corps par l'image photographique ; ce qui produit cet effet, ce n'est pas tant une sorte d'épreuve de réalité, que la mise en scène de l'action photographique, son exploitation et donc tout l'imaginaire qui s'y joue. Le photodrame consiste à préparer, à produire et à exploiter cent à deux cents photos du patient : trois étapes, donc, dans cette action photographique ; si la préparation ou l'exploitation est mal faite, toute l'action échoue et devient parfois dramatique pour le patient.

La préparation consiste d'abord en une explication du projet donnée par le thérapeute au patient ; ce dernier est, bien sûr, libre de refuser ; l'action repose donc sur le volontariat, c'est-à-dire sur le choix du patient, fait en connaissance de cause (connaissance des modalités et des objectifs), son implication et ses décisions quant aux particularités spécifiques de son propre photodrame et

quant à sa liberté, une fois les photos faites, de les déchirer. Dans ce temps préparatoire, le patient parle de son corps et de son apparence, des parties de ce corps qu'il aime ou qu'il déteste, et de ce qu'en lui il voudrait valoriser : alors s'élabore un scénario pour la prise de vue, avec choix des vêtements ou déguisements.

La prise de vue dure entre deux et quatre heures, avec le moins de temps morts possible. Le thérapeute parle tout en photographiant le patient ; ce dernier improvise à partir du scénario et demande telle ou telle photo. Il faut éviter la montée de l'angoisse et de la panique et, pour cela, allier jeu et sérieux.

Le développement et le tirage de photos doivent être faits aussitôt après, en moins de vingt-quatre heures, pour que, la tension et l'investissement du patient restant forts, l'exploitation soit optimale. Cent à deux cents photos sont tirées : les plus petites font 18 x 24 cm, les plus grandes 54 x 72 cm. Cela représente une opération qui coûte relativement cher ; ce coût est valorisant pour le patient qui n'a jamais eu autant de "belles" photos de lui : si on dépense tant d'argent, c'est que son image et lui-même valent quelque chose ; il le vit comme un cadeau extraordinaire qui lui rappelle ses rêves de Noël ; parallèlement à la survalorisation du patient, le thérapeute est valorisé, nouveau Père Noël, d'autant plus qu'il a lui-même tiré et développé les photos. Il faut donc que le thérapeute possède bien les techniques photographiques - cadrage et lumière pour la prise de vue, avec tirage et développement de qualité -, sinon, si les photos sont mauvaises ou "ratées", le patient en souffrira, sa blessure narcissique sera très violente et le rapport patient/thérapeute se détériorera.

Le thérapeute donne les cent à deux cents photos au patient et en parle avec lui - à la fois une à une et globalement : le patient énonce alors souvent sa surprise d'être ainsi représenté ; la plupart du temps, il manifeste du bonheur ; une parole s'engage à propos des représentations photographiques de son

corps, de l'ancienne image qu'il en avait et de la nouvelle image qu'il commence à en avoir. Cette action photographique est une épreuve initiatique : elle peut se vivre dans un certain secret et mystère vis-à-vis des autres patients ; elle doit avoir comme objectif que le patient, après cette épreuve éprouvante et prouvante, ait une autre image de lui-même qu'auparavant. D'ailleurs, c'est souvent la première fois qu'il est pris en photo en rafales et qu'il a une telle vue globale de son propre corps : son narcissisme est revalorisé ; il peut se comparer à un acteur ou à un modèle, déjà par la simple prise de vue et, bien sûr, ensuite, par l'ensemble des photos ; il peut alors se dire que s'il y a tant d'images de lui, c'est que son image est bonne et qu'il peut être un modèle - dans tous les sens du terme - pour les autres et un acteur de sa propre vie ; le patient doit devenir actif et non plus rester passif.

Un choix des photos est fait par le patient : elles sont alors exposées dans l'Institution. Ainsi, dans un même mouvement, s'opère un passage du caché au montré, de soi aux autres, du privé au public, du sans-valeur à la valeur, du sans-art à l'art. L'art, ici, ne fonctionne pas comme univers réglé de normes et canons esthétiques, mais comme lieu de légitimation et de valorisation : triple valorisation, de la photo, de l'image (du corps) du photographié, du patient comme sujet. L'enjeu n'est pas de savoir si ces photos sont, telles quelles, artistiques - nous verrons ultérieurement que le problème est beaucoup plus compliqué que cela ; ces photos relèvent, souvent, de l'"art moyen" ou du cliché, ce qui est doublement normal : d'abord, le thérapeute n'est pas là pour faire oeuvre ; ensuite, le patient désire trouver une correspondance entre son image photographique et les images-clichés dominantes, comme celles des acteurs de cinéma, des chanteurs ou des top-modèles. L'enjeu est d'indiquer par cette exposition que d'autres ont intérêt à regarder ces photos et donc les images du corps du patient, et qu'elles s'insèrent dans l'espace - souvent très nébuleux pour le patient -

de l'art, c'est-à-dire qu'on peut les voir et les recevoir à partir de cette catégorie et non simplement en fonction de la ressemblance et de l'identification entre une photo et le patient. En outre, faire cette exposition est vécu par le patient au départ comme un danger : il a davantage l'impression de s'exposer que d'exposer des photos de lui-même. Une réflexion doit alors s'engager entre le thérapeute et lui sur la différence existant entre soi-même et son image. Le patient intègre progressivement le fait que son image est positive - pour lui, pour le thérapeute et pour les autres - grâce à l'exposition : ainsi, son moi est valorisé. Le photodrame doit donc être un événement dans l'histoire du patient et l'occasion d'un changement. C'est pourquoi, il ne doit pas se faire n'importe quand, mais à un moment propice de son histoire ; il doit, de plus, être suivi, après l'exposition, d'un changement effectif dans sa vie et dans sa thérapie.

Le photodrame est particulièrement instructif, car il est à mi-distance entre, d'une part, le portrait et l'autoportrait de la photographie domestique sans-art et, d'autre part, ceux de la photographie artistique. Dans les deux cas, des investissements affectifs conscients et inconscients, se produisent ; nous approfondirons cette question au chapitre suivant. Rappelons qu'en 1965, dans le livre dirigé par Bourdieu *Un art moyen* (p. 227) est citée l'affirmation d'un artiste dont le nom n'est pas donné : "Je fais des portraits psychanalytiques, ça fait intervenir des photodrames pour lesquels il faut être volontaire".

Des pratiques institutionnelles

Un autre type de photographie institutionnelle consiste en une photographie pratiquée par le patient au sein de l'Institution et en accord avec celle-ci, voire en fonction de sa demande. Les actions photographiques de Marc Pataut dans différents lieux, comme l'Hôpital de Jour, la Maison d'arrêt ou le Club Méditerranée - même si dans ces deux derniers cas la dimension thérapeutique n'est pas soulevée -,

et celle de Michel Séménako en sont des exemples typiques qui relèvent en partie de l'art-thérapie. Dans "La photographie en psychiatrie" (Rapport dactylographié, Chalon-sur-Saône, 1985, p. 14), Gilles Perriot - psychiatre au C.H.S de Sevrey - demande, quant à lui, à certains de ses patients de photographier ce qu'ils veulent à l'intérieur de l'Institution ; une photo permet de mettre "en évidence le non-dit de la clinique, par exemple de faire intervenir, dans la relation soignant-soigné, l'environnement matériel si souvent occulté" ; la fonction de la photographie est alors double : d'une part révéler les dysfonctionnements dans l'Institution, dysfonctionnements auxquels le patient fait rarement référence dans son discours, d'autre part donner le point de vue de cette personne et par là-même mieux la faire comprendre. Perriot prétend même que l'utilisation de la photographie institutionnelle "remet en question le confort d'une vision quotidienne. C'est pour le psychiatre comme une auto-analyse de sa fonction de regardant". Le psychiatre a passé une commande ; le patient a créé des photos ; la réception des photos transforme la vision que le commanditaire avait du monde extérieur, du commandité et de lui-même ; nous retrouverons pour l'art cette dialectique commande/création/réception.

Art des images et des corps

"Il y a un chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité, c'est l'art." écrit Freud dans *Introduction à la psychanalyse* (Paris, Payot, 1980, p. 354). Comment cela se joue-t-il dans le cas présent ?

La photographie, comme pratique artistique, peut être mise en oeuvre de trois manières à partir de la reconnaissance de l'importance de la problématique qui interroge l'inconscient, le regard et le corps : soit comme art-thérapie, soit comme espace et moyen de création d'un artiste, soit comme une dialectique entre l'art thérapie et l'art prémuséal. Nous étudierons cette dernière

perspective à partir de l'action photographique menée actuellement par Michel Séméniako.

Gilbert Lascault repère bien les problèmes "posés par l'aspect psychothérapeutique de la production artistique. De ce point de vue, l'oeuvre joue plusieurs rôles : elle occupe le malade et lui donne l'occasion d'échapper dans une certaine mesure à l'univers hospitalier ; elle l'intègre à un groupe (dans le cas des ateliers) ; elle constitue une demande au médecin ; acceptée par autrui, elle apporte des satisfactions narcissiques et "valorise" des malades fréquemment culpabilisés ; l'oeuvre, enfin, met au jour phantasmes et conflits chez des sujets parfois inhibés sur le plan du discours verbalisé. Elle peut jouer un rôle à l'intérieur d'une psychothérapie et les "transferts" s'y traduisent"³. C'est en fonction de cette pluralité de rôles que Séméniako intervient.

Négociation et création

Le photographe (Michel Séméniako)

Michel Séméniako a une double aventure avec la photographie : à vingt-deux ans, il en fait au plus haut niveau : en effet, il est, en 1966, l'assistant de Lucien Clergue, ce qui est alors une référence ; ses photos et ses textes de ce temps-là sont intéressants : il fait ses premières mises en scène de nus et ses paysages. Mais, au même moment, il rencontre Jean-Luc Godard et joue dans *La Chinoise* ; c'est Mai 68 : Séméniako est à jamais marqué par cet homme, l'un de ceux qui ont le mieux compris, interrogé et critiqué l'art et la communication. En 1969, il expose au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (ARC). En 1970, il abandonne la photographie pour l'audio-visuel et le militantisme. Il revient de cette longue aventure en 1979 avec son livre photographique *Lapiaz* dans lequel il nous montre avec dépouillement les pierres de ce pays. En 1982, il engage ses premières "images négociées" : c'est le début d'une

manière tout à fait novatrice de faire de la photographie ; Michel Séméniako pousse, en effet, l'art photographique jusqu'à ses limites les plus extrêmes, au point d'être en équilibre précaire sur les frontières art/sans-art et de toujours risquer de glisser de l'autre côté en entraînant avec lui le récepteur, qui, alors, se retrouve, sans avoir vraiment compris, hors du Musée et de la culture, en plein dans la vie, donc en plein dans la mort. Mais est-ce que ce jeu avec l'extrême n'est pas en fait ce qui fonde en art la pratique de Séméniako ?

Photographie et milieu hospitalier

Il veut dans les années 1980 faire un travail photographique dans le milieu hospitalier. La richesse de ses résultats vient du concept même de "travail photographique" qui peut s'entendre ici 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 oeuvre 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 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.

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 ce type d'expérience pêche par le spontanéisme naïf, l'incompétence réelle ou la démagogie égocentrique de celui qui la met en oeuvre. L'animateur peut alors se faire plaisir et faire faire aux autres ce qu'il ne peut pas faire ; 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'oeuvre 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 oeuvre 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.

La troisième attitude possible, celle de Séméniako, risque de se révéler, en comparaison, 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.

La négociation

Une fois admis comme photographe à l'Hôpital Psychiatrique de Poissy (en 1982-3), 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 deux, non pas à partir ou en vue de rien, c'est-à-dire de façon artificielle, 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'idée de 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*. 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*.

L'intérêt de la négociation pour les collaborateurs

Cette expérience de Michel 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 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.

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 renfermement classique du XVIIème 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 créatif, 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.

L'intérêt de la négociation pour l'art photographique

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* : 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 en 1983, enfants des cités et malades de l'Hôpital Psychiatrique de Saint-Dizier en 1984, Gentils Membres du Club Méditerranée de Vittel en 1984, jeunes de banlieue de Torcy en 1985, ses amis en 1987 (pour le musée de Toulon), jeunes et anciens de Douchy-lès-Mines en 1990-1 (publication du livre *Nuit blanche*)... 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 (chérés ou payants) et de se réappropriier, 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 oeuvre : 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'autportrait.

La question pratico-esthétique de Séméniako est 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 loup 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 ; nous exploiterons cette perspective dans le dernier chapitre de cette étude.

Pour densifier son installation, Séméniako joue, avec humour, critique et distance, de la lumière : 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, comme chez

Vitkine, 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 et réception

Séméniako reçoit trois types de commandes : celles d'Institutions qui débouchent sur des négociations, celles de musées - Toulon 1988, Lausanne 1989, Centre de la Photographie du Nord-Pas de Calais 1990 - qui peuvent s'accompagner de négociations, et celles obtenues par le biais de son Agence (l'Agence Métis) - 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 en 1988 : "Création (photographique) en France ou le corps - la galère : noir et blanc"¹.

Quand la commande lui est passée, Séméniako est "désarmé", 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 "désarmement", un grand anéantissement, car elle est ex nihilo. Il y a toujours esprit et corps en galère avant de commencer. 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 Klee⁵. 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 si grande force. Il envoie donc à ses amis une lettre ouverte dont nous reproduisons ici quelques passages significatifs et particulièrement éclairants d'une démarche créative originale, intelligente et efficace : "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, image fantôme d'un rêve déjà presque effacé. La méthode pourrait être la suivante : 1 - parler d'images de rêve ; 2 - rechercher un décor "naturel" possible pour une mise en scène nocturne (en noir et blanc - très important, le noir et blanc, comme trace, comme mémoire, difficulté de faire sortir une image de la nuit) ; 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 (...). 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)". (Lettre publiée dans *Image du corps et corps vivant*, (Toulon, Ecole des Beaux-Arts, 1988, pp. 34-37)).

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, dit-il dans *Image du corps et corps vivant*, 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"⁶. 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 : Paraut remarquait que l'argent est l'instant décisif de la photographie. Ainsi, il peut faire une photo à quatre mains, résolvant autrement le problème soulevé par Nunez et Plossu en photographie et Laval et Leca en poésie ; Séméniako 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 oeuvre* : 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'oeuvre : Marcel Duchamp, grand précurseur !"⁷. 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 oeuvre 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. Il rejoint ici par le concept les approches de Fred Forest et celles de l'art immobilier et de la création culturiste mises en oeuvre à la même occasion au musée de Toulon.

Le deuxième problème est celui des contradictions au sein de toute oeuvre entre le référent 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 oeuvre.

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 oeuvre 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 oeuvre.

Ainsi, en négociant sa photographie, il peut échapper à la répétition - galère et mort de tout créateur - et dépasser la photographie esthétisante. En se branchant sur l'imaginaire de l'autre, Séméniako renouvelle le sien et son oeuvre: son principe esthétique, qui 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.

Séméniako permet aussi à ces négociateurs d'aborder de l'intérieur la création artistique et la production d'une image. Ainsi, c'est de façons doublement différentes et supérieures que ces négociateurs recevront cette oeuvre; à la fois comme coauteurs et comme coacteurs. Peut-on être davantage au coeur de la question de la commande, de la création et de la réception? Le regard de Séméniako est donc très particulier: il est nourri des regards de tous ses collaborateurs⁸.

Ainsi, la pratique de la photographie sans-art par une institution et, avec art - mais de façons différenciées -, par un artiste comme Séméniako nous instruit sur la manière dont une industrie de l'image - la photographie - est confrontée à une industrie du corps - la psychiatrie; cette situation étant donnée, il reste aux non-artistes, aux artistes et aux sujets patients de travailler de façon positive leurs rapports à leurs images et à leurs corps, en sachant que l'enjeu dépasse toujours la sphère privée et que la douleur est

toujours vécue de façon privée, même si le public prétend le prendre en charge. Penser les rapports privé/public est donc une tâche à laquelle nous devons nous confronter ; il en va de la douleur du monde et de chaque personne – autre manière d'être confronté à l'image et au corps⁹.

Notas

¹ Cf. *Les Assises Internationales du corps transformé* que nous organisons à Paris du 25 au 30 Juin 2005 (la Sorbonne & l'Académie du cirque Fratellini).

² Voir nos communications dans les Actes du 2^o colloque franco-brésilien d'esthétique de Salvador de Bahia de juillet 2004 (UNEB) organisé par le Professeur Osmar Moreira, « Images & interdisciplinarité » ; ces colloques sont conçus avec le groupe international RETINA (Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes).

³ Lascault G.), "Art des malades mentaux", in Encyclopaedia Universalis, t. 10 (Paris, 1979, p. 360).

⁴ Cf notre livre ayant ce titre et notre livre *Images des corps et corps vivants*, Toulon, Ecole des beaux-arts, 1988.

⁵ Cité in Ponente (N.), Klee (Genève, Skina, 1960, p. 85).

⁶ Toulon, Ecole des Beaux-Arts, 1988, p. 34.

⁷ *Images du corps et corps vivant* (op. cit., p. 35).

⁸ Nous approfondissons ces questions dans «*Généalogie du corps baroque brésilien*», publié dans les Actes du 3^o colloque franco-brésilien d'esthétique de Salvador de Bahia (« Baroque et interfaces ») de mars 2005 (Université Fédérale de Bahia) organisé par le Professeur Alberto Olivieri, colloque conçu avec le groupe international RETINA (Recherches Esthétiques & Théorétiques sur les Images Nouvelles & Anciennes) et nous les poursuivrons lors du 4^o colloque franco-brésilien d'esthétique de Salvador de Bahia de mars 2006 (« *Le corps hybride* ») (Université Fédérale de Bahia) organisé par le Professeur Alberto Olivieri, colloque conçu avec le groupe international RETINA.

⁹ Cf François Soulagés, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998 ; l'édition brésilienne doit paraître en 2005.