

Through an art practice that asserts a documentary commitment while imposing new aesthetic codes, Sylvain Couzinet-Jacques is part of a new generation of photographers ; at the frontier of several disciplines (videos, sculptures, sound installations...) he renews the predominant photographic genre in his work.

The images he manipulates are always signs of our contemporary era in its darkest face ; fragments of a ghostly American city, economic crisis, rioters with blurred outlines are among the strong figures he deploys.

CLIMAT

Laura Morsch-Kihn: When I discovered your work in 2012, two things caught my attention. First, your relationship to sound, with *The Four Seasons* (a series of four photographs of a vinyl of Vivaldi's *Four Seasons*), *Golden* (subwoofer, printing on a survival blanket, amplification system, computer programming) and *Outstanding Nominals* (images of rioters from police files). In the exhibition *Climat* (*climate* in English), I perceived a very strong analogy between these three works within the sphere of *infra*. The bass, the vinyl, the hoodies, the police and the mix reminded me of the free parties and the dark rap of the 90s. On the one hand there was a generational effect and on the other hand an interest in the invisible, the imperceptible, the inaudible of a world that is both dark and heavy / bright and light.

Sylvain Couzinet-Jacques: The exhibition *Climat* to which you refer reflected a real question I was asking myself at the time: is it possible to free oneself from the photographic image and make an image at the same time ? At that time I was working on

the resistance of images, both physical and technical. I had reached a sort of limit, a point between total disappearance and visibility, "infra" in short. The question of stereotypes and images that we consume without really paying attention was an interesting area to explore. Invisible because of too much visibility. The search for their visible/invisible "thresholds" paradoxically became the search for their existence (etymologically "to come out of oneself"), where the images came out of their archetype.

Climat is an exhibition that was conceived in a very short time, in one month. The shift from one object to another, from one sequence to another, came about quite naturally as a result. I worked on a corpus of ideas and images that functioned for me as stereotypes, things already seen everywhere and completely washed out.

I wanted to invest devitalized things, so to speak, and try to give them a new lease of life, to turn them into survivors, zombies. I started with an amateur video of French rap with vandalism and burnt cars, stunts etc... that was used for propaganda on an extreme right website. At the time, I was thinking a lot about the internet, political power and images, in the midst of the political turmoil of the 2012 French presidential election, at a time when the extreme right party seemed to be gaining ground. I thought that the terrain of the image exploited by the extreme right should not be their property: it should absolutely be invested by all, democratically. The great gap between what was shown in the video and where it was visible seemed to me to be absolutely empty, and very symptomatic of a twist in ideologies. *Climat* therefore started from a void, an absence of motion that I tried to push to its limits. The photographs of rioters in hoods, or veiled if you prefer ; the *infra-bass* box that borrows as much from tuning as from mortuary steles; the damaged vinyl records of a DJ photographed under a microscope or the

large circle made with tyre rubber by a stunter : all these artistic gestures transformed elements of the clip and evoked the idea of looping. They were a vertiginous looping that questioned the status of these images. At the same time they reflected our period. It's true that there is something generational in this initial choice and the way I appropriated the subject.

THE PARK

Laura M-K: *The Park*, 2010, is your first work. Could you go back to this project, which already involved photography as a medium and field of investigation?

Sylvain C-J: The way I work is always linked to a context. Either an exhibition context, an invitation to an art venue, or linked to a current context. I am pursuing a long-term reflection with, or I would rather say "against" photography, centered on societal facts and their representations. The territory I invest is that of a reverse side, of the image and its signifying vectors but also that of the contemporary world in which we live.

To be precise, the first work I made, entitled *The Park*, with its broad ramifications around a dystopian vision of America, functioned as a kind of manifesto in my method of reflection. I initiated this project during my time at the Ecole des Beaux-arts de Marseille and then continued for several years, it is still "open" today.

I went to the United States for several months as part of an exchange trip in 2008. I rather naively thought that it would be easy to photograph the United States, a very visual country marked out by a whole iconography that is wide spread in France. Even if it is a historical mistake, I like to think that photography was invented in the United States. It seemed easy to me to go and confront this real and pictorial territory. In fact, I soon realized that

it was extremely difficult to photograph the United States.

Every time I brought the camera to my eyes, I saw a photograph taken by someone else before me. It was impossible to renew the frame. I thought of something Marguerite Duras said, from memory: "There are things that are impossible to write, but one can write about impossibility". I had to invent a kind of grammar and a new syntax to tell what I was seeing. Very quickly, I became interested in mental, not to say conceptual, principles, in the idea that photography could speak as much about the things that were shown as about their conditions of enunciation. In other words, I wanted photography to speak about what I was seeing and about itself at the same time. Also, during this initiatory journey, something quite strong appeared. I had the opportunity to meet several people living in precarious situations and I visited places that were really abandoned and poor. It was far away from the stereotypical wealth of Capitalism and I was fascinated by this dark side of America, by the efforts that the people I met were making in their daily lives. This muted violence became a pretext for deconstructing the image. This relationship of deconstructing the image linked to the deconstruction of stereotypical myths happened at that moment.

Laura M-K: As a manifesto, *The Park* thus announces several themes and motifs that will reappear in your work later on. The question of the veil - its function, its action or its symbolism - remains the most significant one to this day. Could you tell us about the impact of this notion in your work ?

Sylvain C-J: The first, very simple gesture I made in *The Park* was to voluntarily veil the photographs. The images became difficult to read, sometimes almost black, and the time needed to read them was lengthened. This new perceptual duration functioned for me as a way of modifying

the status of these images : from stereotypes, from these images well known to all, they became something else, they were new. I started to think about the question of the veil, its capacity for transformation, for renewal. This motif of the veil and of an "impeded" vision is found in different states in my work: it ranges from the dark or light digital veil I use on the images seen in *The Park*, to the veil of the JPG images used in the images of rioters in *Outstanding Nominals*, and the veil of the tinted glass found in my latest series *Standards&Poors*. This veil as a motif is fascinating in the way that it has almost a fundamental origin within the question of the image. It is an artefact that underlines the fact that images are not immediate, they are put in focus of a media, but it also echoes the notion of "diaphanous" in Aristotle for example. In Aristotelian thought the image is both something that veils and something that reveals. It is through a veiled materialization (the image) that reality appears legible to us.

This is a paradox that philosophers of the image have argued extensively elsewhere. Aesthetically, I try to accentuate the heaviness that I can feel in the places where the photographs are taken. Weight and slowness. The veil acts as an artefact, it provokes a narrative in the place of a stasis.

PHOTOGRAPHY AS A LABORATORY

Laura M-K: Your artistic work brings together different mediums: drawing, video, sculpture and gives photography a special place. It is almost like scientific project. You use it as an object of experimentation that you subject to various tests: pixelation, blurring, crumpling, enlargement, overexposure, underexposure, exposure under high temperature, self-destruction, etc. The aim is to question its potential and its limits, to position yourself as an iconoclast and iconophile, there is a kind of game of distancing and seduction, where does this posture come from?

Sylvain C-J: There is a very strong relationship between image and writing. Language functions as an imaginary power. For me, a metaphor is an image. By the way, when you take a taxi in Greece, you take what is called a metaphorai, which means you literally « take an image » . A "metaphorai" is a vehicle. Images are vehicles that travel.

For me, the photographic image is a way of expressing myself but also of sharing more easily. I like the fact that with photography there is a responsibility of sharing. It is a grammar, it has codes that can be subverted. It poses the problem of a recipient, a destination and an enunciation. The question that fascinates me is the potentiality of images, their ambivalence as well as a certain form of authority. Often the image has been used for the purpose of power.

As a visual artist, I constantly question the notion of authority. When you compare my work to a scientific approach, I would say I sometimes feel like I'm in a laboratory when I work. I'm constantly looking for the marginal modus operandi of images, to see how I can invest them. It's very experimental. Maybe it's a way for me to bring a critical dimension to them, or a vacant space for the viewer to put his own charge, his own supposition, his own imagination. Also, in my work the processes are often visible.

Laura M-K: So questioning photography prevails over a way of looking at the world ?

Sylvain C-J: The two are linked, inherent. I take contemporary subjects from our Western societies, I draw my raw material from them and then I deconstruct them through the image. These deconstruction operations are always at work and are just as much a doorway. I am also attentive to form, in an almost fetishistic way, I seek for new forms, new arrangements.

Laura M-K: Or inventions?

Sylvain CJ: Yes, I try to keep up with technological inventions for example. As a photographer, I don't invent new ways of taking pictures. I'm looking for new uses, a new way of investing and subverting these uses. For example, throughout my current work, I reflect on the public's point of view, whether it should be active or passive, invested or on the contrary at a distance. I like to use the installation form, which allows synthesis and non-linear development. It allows for other temporalities, other feelings and therefore other forms of sharing.

Laura M-K: Are these forms of sharing also these independent assets that you call upon?

Sylvain C-J: Absolutely, I have a very collective relationship with making. I consult a lot, and most of the time I call on experts to co-produce the pieces. It's the collaboration that allows me to make quite new things. I don't believe in the myth of the artist who has control over everything and does everything himself, but in the exchange of industrial and artisanal know-how. I learn a lot, and this also allows me to understand better the historicity of tools and their uses. For me, the work of art is necessarily political in its making. I like the idea of sharing knowledge.

Laura M-K: The production regime you have set up seems to give equal importance and rigor to each stage. Everything has a meaning and gives the impression that everything is thought out at the same time.

Sylvain C-J: Unlike conceptual artists, I don't create photographs with the idea of a final destination. I have a relatively classic photographic relationship, first there is a documentation phase and then I go and make photographs. Then there is a very long period of reading the images, and again

of documentation. In the installations I produce, I show quite a few images compared to the considerable number I have! It's really this long period in the workshop, this experience that makes me say whether I should use this or that picture, or even if I should use any! My photographic practice is like an accumulation of vocabulary, of words. It's in the studio that I write sentences.

Laura M-K: Your work speaks of the dark side of our society but you always give it a glamorous or even pop side. Does this second filter, which reveals a certain beauty, allow you to play on the ambiguity of the perception of your images?

Sylvain C-J: The aesthetic aspect is something I always pay attention to but it is never without irony in my work. For the *Standards & Poors* series, I use tinted lenses. They are sunglasses that filter images of the economic crisis in Spain. The photographs are indexical, they show modern places that are already abandoned. The tinted lenses are ironic, of course: while Spain was turning into a tourist club, the crisis hit hard. Sunglasses are both cheap and high tech, something you see absolutely everywhere when you're on the beach and at the same time it changes your perception of the world. Here, the images of the crisis are filtered, a crisis that has hit the tourist real estate construction sector hard. You also find large swathes of colour in the *Outstanding Nominals* series, but here there is no filter but rather an explosion of the image mesh. The police are looking for these rioters and they become almost ghostly, it is true that the value of the initial photographs (of the police calls for witnesses) is perfectly modified.

STANDARDS&POORS

Laura M-K: You started to work on *Standards & Poors* for the exhibition at the BAL in Paris in December 2013. Could you go back to the genesis of this project?

Sylvain C-J: During my trip to the United States, I became aware of how difficult it is to carry out long projects in far away destinations. I wanted to work on more local projects. I looked for an American extension in France. So I became interested in French rap videos that copy or pastiche American rap videos. I saw a gap between two realities, one of which was totally fantasized and fed by visual imagination. The question of repetition, remix or, in a more literary way, palimpsest, seemed to me to fit in with what I was trying to do in the USA. The shifts happened quite naturally, and led me to *Outstanding Nominals*.

At this time Spain was experiencing a very violent economic crisis, very similar to that of the US subprime crisis, and which prefigured social revolts. I documented myself for several long months and then I went there. I tried to approach this violent crisis from the side of construction and concrete. When I was there, there were plans to build hotels and casinos with American funding. There were plans for huge real estate complexes that were being negotiated; a Las Vegas in Madrid and a Paramount Park in Murcia. This situation was already very ironic.

Laura M-K: This concrete reality that you speak of is formalized in the form of a documentary style of work - practiced and theorized by Walker Evans. You seem to convoke it during the shooting, but then you hijack it during post-production and finally "ruin" it during the exhibition?

Sylvain C-J: Walker Evans is an absolute master, very visual. His work remains a cardinal value for many photographers. The reflections that stem from his documentary style are still prevalent in contemporary creation, not to mention the historical value that his work has taken on over time. When I defined my way of photographing in Spain I saw many images of Evans or Lewis Baltz, their works had a strong influence on me. However, I

was also very wary of this influence, I struggled a lot to find my own mark on my images. Indeed I « borrow » the operative distance that exist in their own photographs, but I physically double it with these thick tinted windows.

In a sense I pay a tribute to them, but on the other hand I trash them. This *S&P* project is a project that had an exhibition destination, at the BAL in Paris in this case. The BAL is a place dedicated to contemporary documentary photography. Quite quickly, when I wrote the outline of the project, I knew that I wanted to play with photography's capacity to be a document, its "documentary" elasticity.

Laura M-K: Your whole installation played with the document idea. About its resistance and its disappearance.

Sylvain C-J: For this installation, I worked with two types of material. On the one hand, polaroids, a technique that may soon no longer exist, to document real estate speculation projects. These polaroids were subjected to very intense UV radiation. On the other hand, images protected by tinted glass were not affected by UV radiation. This UV radiation had a double function: as an active agent of the installation, which even modified the behaviour of the public (one could literally get sunburnt, the public had to wear protective glasses to avoid damaging their eyes) and as a metaphor: it substituted the Mediterranean sun and referred to the lighting of nightclubs or casinos, to the authentication of banknotes.

AESTHETICS OF VANDALISM

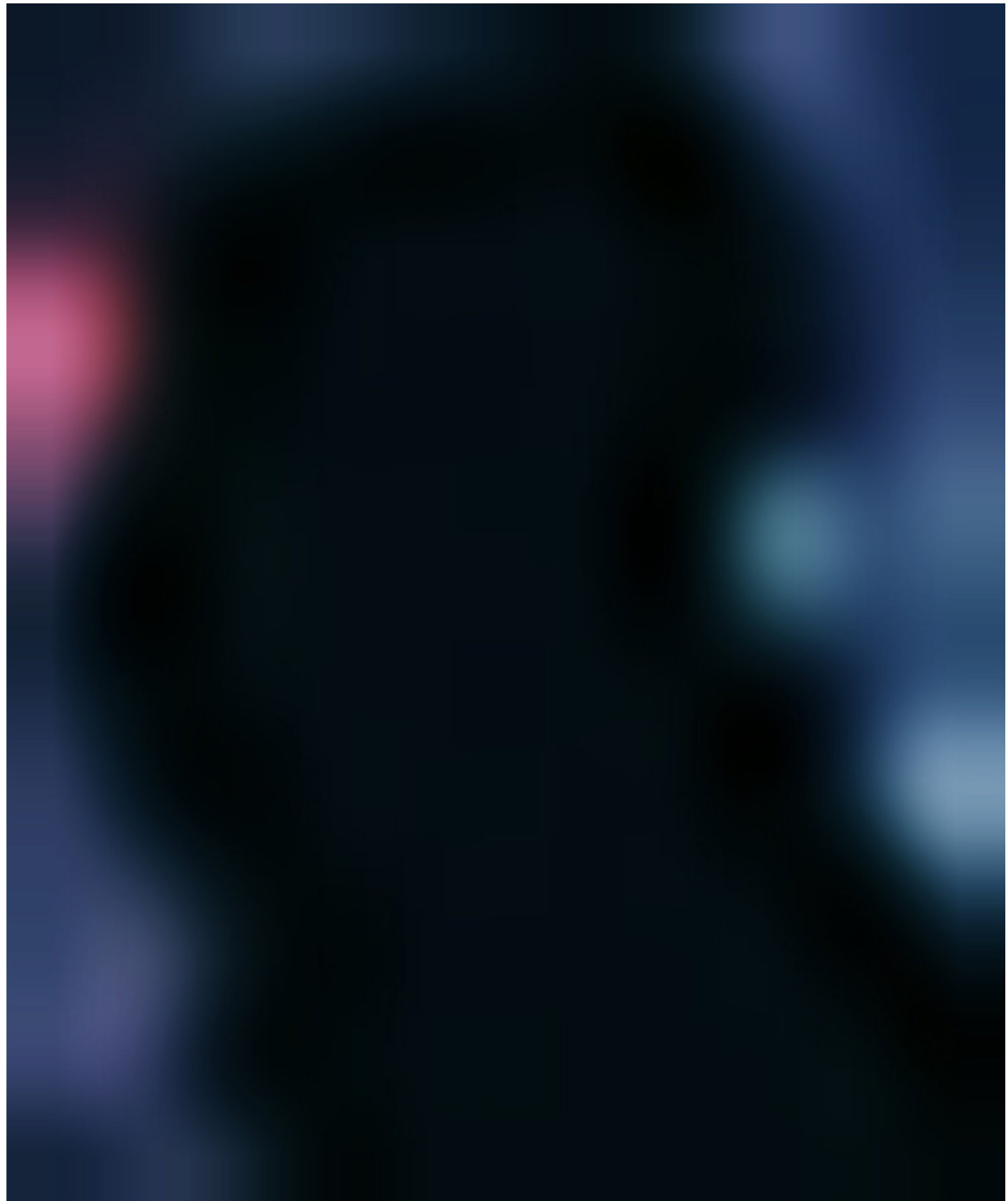
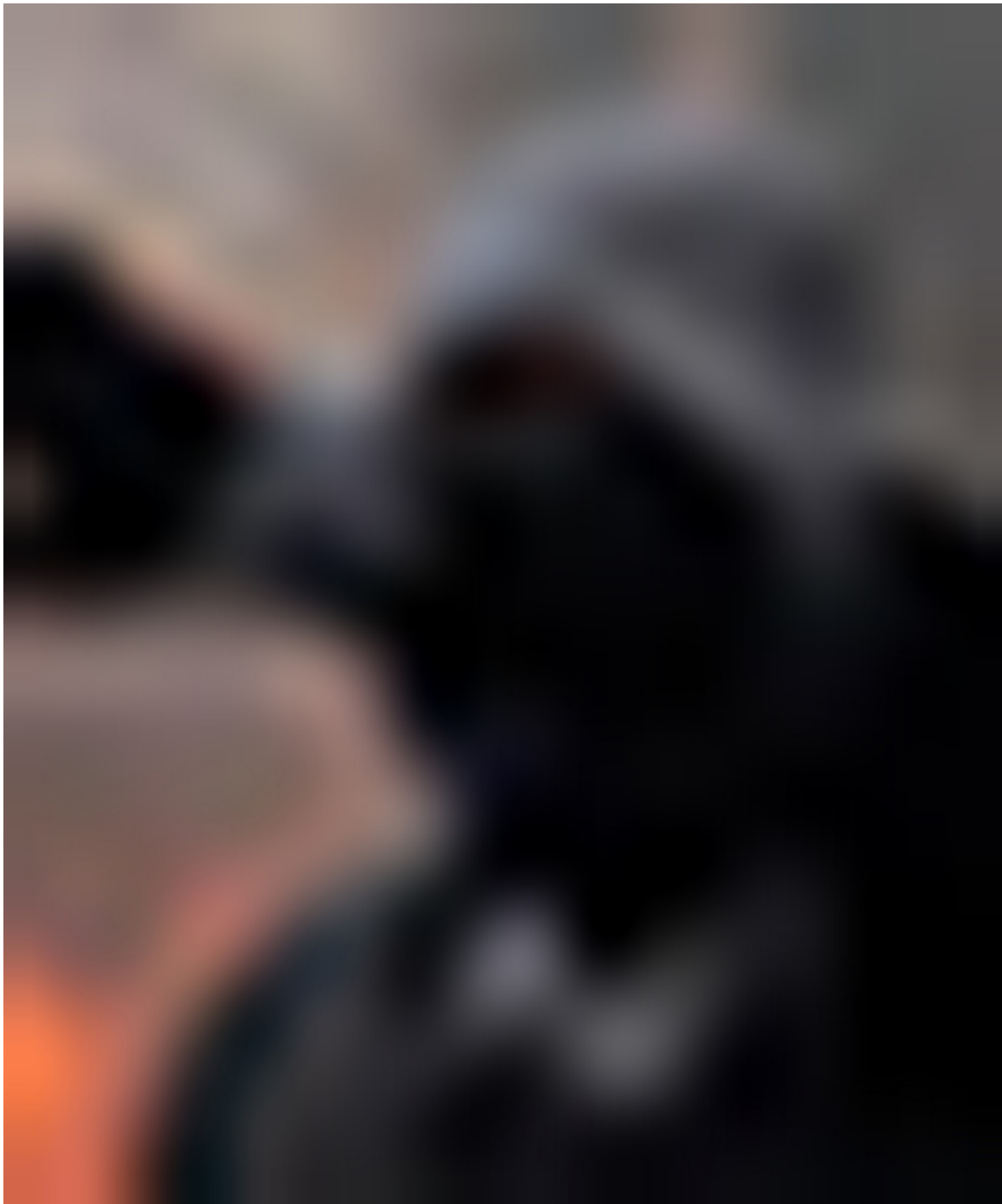
Laura M-K: By playing on this voluntary destruction of images and on their representations, we would be tempted to see an aesthetic of vandalism. This spirit of vandalism can be found in the *Zero Rankine* installation. There are no more imag-

es, just broken glass frames and neon lighting, all laid out on the floor.

Sylvain C-J: Iconoclastic gestures have a very long tradition. The ransacking, destruction or more simply the test to which I subject my images is a constant: I invest typical representations which are themselves in crisis. By upsetting them, I seek to make them deviate from their trajectory of meaning, to set them adrift. I am not an expert on vandalism itself, nor on this artistic movement that claims the name, but it seems to me that the gestures of attack have different motivations. Destroying representations of power or low tech aesthetic codes are not the same thing. In my case, I put the image at test, I look for its resistances. As a way of re-enchanting them, in some ways.







LA PHOTOGRAPHIE A L'EPREUVE
ENTRETIEN AVEC LAURA MORSCH-
KIHN

A travers une écriture affirmant un engagement documentaire tout en imposant de nouveaux codes esthétiques, Sylvain Couzinet-Jacques se situe dans une nouvelle génération de photographes à la frontière de plusieurs disciplines (vidéos, sculptures, installations sonores...) tout en renouvelant le genre photographique prédominant dans son travail.

Les images qu'il malmène sont toujours des signes de notre époque contemporaine dans sa face la plus sombre – fragments d'une ville américaine fantomatique, crise économique, émeutiers aux contours flous- comptent parmi les figures fortes qu'il déploie.

CLIMAT

Laura Morsch-Kihn: Lorsque je suis rentrée en contact avec ton travail, en 2012, deux choses ont retenu mon attention. Tout d'abord ton rapport au son avec *The Four Seasons* (série de 4 photographies d'un vinyle des Quatre Saisons de Vivaldi), *Golden* (caisson de basse, impression sur couverture de survie, système d'amplification, programme) et *Outstanding Nominals* images d'émeutiers issues de fichiers policiers. Je percevais une analogie très forte entre ces trois travaux – rassemblés dans le chapitre *Climat* – de l'ordre de l'infra. Les basses, les vinyles, les sweats à capuche, la police et le mixage me renvoyaient au free parties et au rap sombre des années 90. Il y avait d'un côté un effet générationnel et l'autre côté un intérêt pour l'invisible, l'imperceptible, l'inaudible d'un monde à la fois sombre et lourd / lumineux et léger.

Sylvain Couzinet-Jacques: L'exposition *Climat* à laquelle tu fais référence reflétait une vraie question

que je me posais à ce moment là : est-il possible de s'affranchir de l'image photographique et faire image en même temps. Je travaillais à ce moment là autour des résistances de l'image, physiques et techniques. J'étais arrivé à une sorte de butée, de point limite entre disparition totale et visibilité, infra en somme. La question des stéréotypes et des images que l'on consomme sans vraiment faire attention me semblait alors un espace intéressant à investir : invisibles par trop de visibilité, chercher leur « seuils » visible/invisible devenait paradoxalement la recherche de leur existence (étymologiquement « sortir de soi »), où les images sortait de son cadre typé. *Climat* est une exposition qui a été conçue en très peu de temps, en un mois. Le glissement d'un objet à un autre, d'une séquence à une autre s'est fait assez naturellement. J'ai travaillé sur un corpus d'idées et d'images qui fonctionnent pour moi comme des stéréotypes, des choses déjà vues partout et complètement lessivées. Je voulais investir des choses déminéralisées si on peut dire, et chercher à leur donner un gain de vie, d'en faire des survivants, des zombies. Je suis parti d'une vidéo amateur de rap français, hyper ghetto avec vandalisme et voitures brûlées, burn en voiture etc ... que j'ai trouvé sur un site internet d'extrême droite. Je réfléchissais beaucoup à ce moment là à internet, au pouvoir politique et aux images, en pleine période d'agitation politique de l'élection présidentielle en 2012, au moment où l'extrême droite semblait gagner du terrain. J'avais cette réflexion que le terrain de l'image exploité par l'extrême-droite ne devait pas être leur propriété : il devait absolument être investi par tous, démocratiquement. Le grand écart entre ce qui était montré dans la vidéo et l'endroit où elle était visible m'a paru d'un vide absolu, et très symptomatique d'une torsion des idéologies. *Climat* est parti donc d'un vide, d'un point de patinage que j'ai tenté de pousser dans un retranchement. Les photographies d'émeutiers à capuches, voilés si on peut dire ; le caisson d'infra basse qui emprunte autant au tuning qu'aux stèles mortuaires;

les vinyles abîmés d'un DJ photographiés au microscope ou le grand cercle fait à la gomme de pneu par un *stunter* : tout cela était finalement des éléments transformés du clip et parlait d'une mise en boucle, de looping vertigineux qui me semblait parler d'un statut de ces images et par ce biais de notre époque. C'est vrai qu'il y a quelque chose de générationnel dans le choix initial et la manière dont je me suis approprié le sujet.

THE PARK

Laura M-K: *The Park*, 2010, constitue ton premier travail. Pourrais-tu revenir sur ce premier volet qui mettait déjà en jeu la photographie en tant que médium et champ d'investigation ?

Sylvain C-J: La manière dont je travaille est toujours liée à un contexte. Soit un contexte d'exposition comme une invitation dans un lieu d'art ou alors lié à un contexte d'actualité. Il s'agit là évidemment de la partie factuelle, prise dans la réalité du travail, car en réalité je poursuis une réflexion au long terme avec -plutôt contre en fait- la photographie, en tant qu'elle me permet de parler de faits sociétaux et de leurs représentations. Le territoire sur lequel je travaille est celui d'un envers, tant celui de l'image et de ses vecteurs signifiants que du monde contemporain dans lequel nous vivons. Le territoire est vaste ! En l'occurrence le premier travail que j'ai réalisé intitulé *The Park* aux ramifications larges autour d'une vision dystopique de l'Amérique, je l'ai commencé durant mon passage à l'Ecole des Beaux-arts de Marseille puis poursuivi durant plusieurs années (il est à ce jour encore « ouvert »). Il a fonctionné comme une sorte de manifeste dans ma méthode de réflexion. Je suis parti aux Etats-Unis plusieurs mois dans le cadre d'un voyage d'échange, en 2008. Je pensais assez naïvement qu'il serait simple de photographier les Etats-Unis, pays très visuel et balisé par toute une iconographie largement répandue en France. Même si c'est une erreur historique, j'aime

penser que la photographie a été inventée aux Etats-Unis. Il me semblait facile d'aller me confronter à ce territoire réel et imagé. En fait, je me suis vite rendu compte qu'il était extrêmement difficile de photographier les Etats-Unis. A chaque fois que je portais l'appareil à mes yeux, je voyais une photographie prise par quelqu'un d'autre avant moi. Impossible de renouveler le cadre. J'ai repensé à un mot de Marguerite Duras, qui dit, de mémoire : « Il y a des choses impossibles à écrire, mais on peut écrire sur l'impossibilité ». Il m'a fallu inventer une sorte de grammaire et une syntaxe nouvelle pour raconter ce que j'étais en train de voir. Très vite, je me suis intéressé à des principes mentaux, pour ne pas dire conceptuels, à l'idée que la photographie pouvait aussi bien parler des choses qui étaient montrées qu'à leurs rapports d'énonciation. Autrement dit, je voulais que la photographie parle du monde que je voyais et d'elle-même. Aussi, durant ce voyage initiatique, il est apparu quelque chose d'assez fort. J'ai eu l'occasion de rencontrer plusieurs personnes vivant dans des situations précaires et j'ai visité des lieux vraiment en déshérence et pauvres. C'était très loin des stéréotypes de richesse du capitalisme et j'ai été fasciné par cette face sombre de l'Amérique, l'effort que les personnes que je rencontrais opéraient dans leur quotidien. Cette violence sourde est devenue un prétexte pour déconstruire l'image. Cette relation de déconstruction de l'image liée à la déconstruction de mythes stéréotypes s'est faite à ce moment là.

Laura M-K: *The park* en tant que manifeste annonce donc plusieurs thèmes et motifs que l'on retrouvera par la suite. La question du voile – sa fonction, son action ou encore sa symbolique – reste jusqu'à aujourd'hui la plus prégnante. Pourrais-tu nous parler de l'impact de cette notion au sein de ton travail ?

Sylvain C-J : Le premier geste, vraiment simple, que j'ai mis en oeuvre dans *The Park* était de voiler

volontairement les photographies. Les images devenaient peu lisibles, parfois quasiment noires, et le temps nécessaire à leur lecture se voyait allongé. Cette nouvelle durée perceptive a fonctionné pour moi comme le moyen de changer le statut de ces images : des stéréotypes, de ces images bien connues de tous, elles devenaient quelque chose d'autre, elles étaient nouvelles. J'ai commencé à réfléchir à la question du voile, à sa capacité de transformation, de renouvellement. Ce motif de l'opercule et d'une vision « empêchée » se retrouve à différents états dans mon travail: il va du voile numérique sombre ou clair que j'opère sur les images que l'on peut voir dans *The Park*, au voile des images JPG utilisé dans les images d'émeutiers dans *Outstanding Nominals* et celui du verre teinté que l'on retrouve dans ma dernière série *Standards and Poors*. Ce voile en tant que motif est passionnant car il a une origine quasi fondamentale dans la question de l'image. C'est un artifice pour parler d'une chose médiatisée dans mon cas, mais il fait également écho à la notion de diaphane chez Aristote par exemple. Dans la pensée aristotélicienne l'image est à la fois quelque chose qui voile et quelque chose qui révèle. C'est par une matérialisation voilée (l'image) que le réel nous apparaît lisible. C'est un paradoxe que les philosophes de l'image ont très largement argumenté par ailleurs. Esthétiquement, J'essaye d'accentuer la pesanteur que je peux ressentir aux endroits où les photographies sont prises. Pesanteur et lenteur. Le voile agit comme un artefact, il provoque un récit à l'endroit d'une stase.

LA PHOTOGRAPHIE COMME LABORATOIRE

Laura M-K: Ton travail artistique convoque différents médiums : dessin, vidéo, sculpture et donne à la photographie une place particulière. Elle y apparaît tel un projet quasi scientifique. Tu l'utilises comme un objet d'expérimentation que tu soumetts à différents tests : pixellisation, flou, froissement, agrandissement, surexposition, sous exposition,

exposition sous une température élevée, auto-destruction ... Le but étant d'en interroger ses potentialités et ses limites, de te positionner en tant qu'iconoclaste et iconophile, il y a comme un jeu de mise à distance et de séduction : d'où te vient cette posture ?

Sylvain C-J: Il y a une relation très forte entre l'image et l'écriture. Le langage fonctionne d'ailleurs comme une puissance imagée. La métaphore est pour moi une image, lorsque tu prends un taxi en Grèce, tu prends un *métaphorai*, littéralement tu prends une image. Un *méthaphorai* c'est un véhicule. Les images sont des véhicules qui circulent. L'image photographique est pour moi une manière de m'exprimer mais aussi de pouvoir partager plus facilement. J'aime ce partage de la responsabilité qu'offre la photographie. C'est une grammaire, elle a des codes que l'on peut subvertir. Elle pose le problème d'un destinataire, d'une destination et d'une énonciation. La question qui me fascine, c'est la potentialité des images, leurs ambivalences tout comme une certaine forme d'autorité. Souvent l'image a été utilisée à des fins de pouvoir. En tant qu'artiste visuel, je pose constamment la question de l'autorité. C'est juste quand tu parles de projet scientifique, j'ai parfois l'impression d'être dans un laboratoire quand je travaille ! Je recherche constamment les *modus operandi* marginales de l'image, de voir comment je pourrais les investir. C'est très expérimental. C'est peut-être un moyen pour moi d'en apporter un espace critique, un espace vacant pour le spectateur d'y mettre sa propre charge, sa propre supposition, son propre imaginaire. Souvent les procédés sont visibles d'ailleurs.

Laura M-K: Donc l'interrogation de la photographie prévaut sur une manière d'apporter ton regard sur le monde ?

Sylvain C-J: Les deux sont liés, indissociables. Je m'empare de sujets contemporains à nos sociétés

occidentales, j'en tire ma matière première puis je déconstruis par l'image. Ces opérations de déconstruction sont toujours à l'oeuvre et sont tout autant une porte d'entrée. Je suis aussi attentif à la forme, d'une manière quasi fétichiste, je cherche des formes inédites, des agencements.

Laura M-K: Ou des inventions ?

Sylvain C-J: Oui, j'essaye de suivre au plus près les inventions technologiques par exemple. Je ne suis pas un photographe qui invente une manière nouvelle de faire de la photo. Je cherche des usages nouveaux, une nouvelle manière d'investir et subvertir ces usages. Je réfléchis particulièrement en ce moment sur la place du public, s'il doit être actif ou passif, investi ou au contraire à distance. La forme de l'installation est celle que j'aime employer, elle permet des synthèses et des déroulés non-linéaires. Elle permet d'autres temporalités, d'autres ressentis et donc d'autres partages.

Laura M-K: Ces partages ce sont aussi ces savoir-faire indépendants des tiens auxquels tu fais appel?

Sylvain C-J: Absolument, j'ai un rapport très collectif à la fabrication. Je consulte beaucoup, et fais appel la plupart du temps à des experts pour réaliser les pièces. C'est la collaboration qui permet de fabriquer des choses assez nouvelles. Je ne crois pas au mythe de l'artiste qui a un contrôle sur tout et qui fait tout lui-même mais aux relations d'échange de savoirs-faire industriels et artisanaux. J'apprends beaucoup, et cela me permet également de mieux comprendre l'historicité des outils, leurs usages. Pour moi, l'oeuvre d'art est forcément politique dans sa fabrication. J'aime bien l'idée du partage des savoirs.

Laura M-K: Le régime de production que tu as mis en place semble accorder une importance et une rigueur équivalente à chaque étapes. Tout à

un sens et donne l'impression que tout se pense en même temps.

Sylvain C-J: A la différence des artistes conceptuels je ne crée pas des photographies avec l'idée d'une destination finale. J'ai un rapport photographique relativement classique, je me documente dans un premier temps puis vais faire des photos. Il se passe ensuite un temps très long de lecture des images, puis à nouveau de documentation. Dans les installations que je produis je montre assez peu d'images par rapport au nombre considérable que j'ai ! C'est vraiment ce long travail d'atelier, d'expérience qui me fait dire si je dois utiliser telles ou telles photos, voir même si je dois en utiliser ! Ma pratique photographique est comme une accumulation de vocabulaire ou de mots. C'est à l'atelier que j'écris des phrases.

Laura M-K: Ton travail parle du côté obscur de notre société mais tu lui donne, toujours, un côté glamour voir pop. Ce deuxième filtre qui révèle une certaine beauté te permet-il de jouer sur l'ambiguïté quant à la perception de tes images?

Sylvain C-J: L'aspect esthétisant c'est quelque chose auquel je suis toujours attentif mais il n'est jamais sans ironie dans mon travail. Pour la série *Standards and Poors*, j'utilise des verres teintés. Ce sont des verres de lunettes de soleil filtrant des images de la crise économique en Espagne. Les photographies sont indicielles, elles donnent à voir des lieux modernes et déjà à l'abandon. Ces verres teintés c'est bien sûr ironique : alors que l'Espagne se transformait en un club à touristes, la crise a frappé durement. Les verres *sunglasses*, c'est à la fois *cheap* et *high tech*, c'est une chose que tu vois absolument partout quand tu es sur la plage et en même temps ça modifie ta perception du monde. Là ce sont les images de la crise qui sont filtrées, une crise qui a frappé durement le domaine de la construction immobilière touristique justement. Tu retrouves aussi des grands nappes

de couleurs dans la série *Outstanding Nominals*, ici pas de filtre mais un éclatement de la maille des images. Ces casseurs recherchés par la police deviennent quasiment fantomatiques, il est vrai que la valeur des photographies initiale (des appels à témoin de la police) est parfaitement modifiée.

STANDARDS AND POORS

Laura M-K: Tu as débuté le travail de *Standards&Poors* destiné à être exposé – en décembre 2013 – au BAL à Paris. Pourrais-tu revenir sur la genèse de ce projet ?

Sylvain C-J: Durant mon voyage au Etats-Unis, j'ai pris conscience de la difficulté de mener des projets longs dans des destinations lointaines. Je voulais travailler sur des projets plus localement. J'ai cherché un prolongement américain en France. Alors je me suis intéressé aux clips de rap français qui copient ou pastichent des clips de rap américains. J'y voyais à la fois du décalage entre deux réalités, dont une carrément fantasmée et nourrie d'imaginaire visuel. La question de la redite, du remix ou de manière plus littéraire du palimpseste m'a semblé coller avec ce que je tentais de faire aux USA. Les glissements se sont faits assez naturellement, et je suis arrivé à *Outstanding Nominals*. C'est à cette période que l'Espagne a subi de plein fouet une crise économique très violente, très proche de celle des subprimes US, et qui préfigurait des soulèvements sociaux. Plusieurs long mois de documentation et je suis allé sur place. J'ai essayé d'aborder cette violente crise par le côté de la construction et du béton (*concrete* en anglais). Au moment où j'y étais, il y avait en projets des constructions d'hôtels et de casinos avec des financements américains notamment. Certains projets de complexes immobiliers pharaoniques devaient voir le jour et étaient en négociations ; un Las Vegas à Madrid et un Paramount Park à Murcia. Cette situation était déjà très ironique.

Laura M-K: Cette réalité concrète dont tu parles se formalise sous la forme d'un travail de style documentaire – pratiqué et théorisé par Walker Evans – que tu sembles convoquer à la prise de vue pour le détourner lors de la post-production et le "ruiner" lors de l'exposition ?

Sylvain C-J: Walker Evans est un maître absolu, très visuel. Son oeuvre reste une valeur cardinale pour nombre de photographes. Les réflexions qui découlent de son style documentaire sont toujours présentes dans la création contemporaine, sans compter évidemment la valeur historique qu'a pris son oeuvre avec le temps. Lorsque j'ai défini ma manière de photographier en Espagne je revu beaucoup d'image d'Evans ou de Lewis Baltz, leurs oeuvres ont agi sur moi fortement. Cependant, je me suis aussi beaucoup méfié de cette influence, j'ai beaucoup lutté pour trouver la marque propre de mes images. Certes, la distance opératoire qui est mise en jeu dans leurs photographies est un emprunt, mais je la double physiquement par ces épaisses vitres teintées. Je leur rend hommage dans un sens, mais je les saccage aussi. Ce projet *S&P* est un projet qui avait une destination d'exposition, au BAL à Paris en l'occurrence. Le BAL est un lieu dédié aux pratiques contemporaines de la photographie documentaire. Assez rapidement en écrivant les grandes lignes du projet, je savais que je voulais jouer avec la capacité de la photographie à faire document, l'élasticité « documentaire ».

Laura M-K: Toute ton installation jouait avec le document. Sur sa résistance et sa disparition.

Sylvain C-J: Pour cette installation, j'ai travaillé avec deux types de matériaux. D'une part les polaroids, une technique qui n'existera peut-être bientôt plus, pour documenter des projets de spéculation immobilière. Ces polas étaient soumis à un rayonnement UV très intense. Et d'autre part, des images protégées par des verres teintés qui elles

n'étaient pas affectées par le rayonnement UV. Ce rayonnement UV avait une double vocation. A la fois, comme un agent actif de l'installation qui allait jusqu'à modifier le comportement du public (on pouvait littéralement prendre des coups de soleil, le public devait porter des lunettes de protection pour ne pas s'abîmer les yeux) et une vocation de métaphore : il substituait le soleil méditerranéen et renvoyait à l'éclairage des boîtes de nuit ou des casinos, à l'authentification des billets de banques.

ESTHETIQUE DU VANDALISME

Laura M-K: en jouant sur cette destruction volontaire des images dans et sur leurs représentations, nous serions tenté de voir une esthétique du vandale. Cet esprit du vandalisme se retrouve dans l'installation *Zero Rankine*. Où tel un degré zéro de la photographie, il n'y a plus d'images, seul subsiste des verres d'encadrements brisés et des éclairages néons, le tout posé au sol.

Sylvain C-J: Les gestes iconoclastes ont une très longue tradition. Le saccage, la destruction ou plus simplement l'épreuve à laquelle je soumet mes images est une constante : j'investis des représentations typées qui sont elles-mêmes en crise. En les bousculant, je cherche à les faire dévier de leur trajectoire de sens, à les mettre en dérive. Je ne suis pas un expert du vandalisme en lui-même, ni de ce mouvement artistique qui revendique l'appellation mais il me semble que les gestes d'atteinte ont des motivations différentes. Destruction de représentations de pouvoir ou codes esthétiques low tech ne sont pas la même chose. Dans mon cas, je mets l'image à l'épreuve, j'en cherche ses résistances. Je la ré-enchanté d'une certaine manière.

2014 Entretien avec Laura Morsch-Kihn
Le nouvel esprit du vandalisme, n°2
« Un monde à l'épreuve »

