

# SUB ROSA

*Film HD de 12 heures en multiécrans, Brightsigns, flycase SKB, système Eurorack, quadriphonie, 2017-2020*

Réalisé avec le soutien de l'Académie de France à Madrid - Casa Velazquez, C/O Berlin Foundation, la Fondation des Artistes, le Centre National des Arts Plastiques. L'oeuvre fait partie des collections de Deutsche Börse Foundation et du musée Kunstmuseum à Wolfsburg.

*Sub Rosa* est une installation audiovisuelle autour d'un film d'une durée de 12h en multi-channels, et d'un système sonore génératif. Le film montre des adolescents filmés au ralenti lorsque la lumière du jour décline et que le ciel se teinte des couleurs du coucher de soleil. Le film est tourné dans un seul endroit, l'Arco de la Victoria, sur une période de 3 ans.

L'Arco de la Victoria est un arc de triomphe situé dans la partie nord-ouest de Madrid. Il a été construit dans les années 1950 à la demande de Francisco Franco pour commémorer sa victoire sur les troupes républicaines pendant la guerre civile espagnole. Cet arc de plus de 40 mètres de haut est encore aujourd'hui un symbole du fascisme espagnol. Situé en dehors des zones touristiques habituelles, au milieu d'un rond-point à plusieurs voies sur l'autoroute A6, il fait depuis longtemps partie des monuments oubliés de la ville, et est aujourd'hui plus une ruine qu'une marque historique. Et comme beaucoup de places publiques de la ville, c'est un point de rencontre pour les adolescents.

L'œuvre est centrée sur les jeunes mais le territoire est visible, par fragments et flux. Le lieu est comme une île de béton, habitée par ces adolescents qui semblent en attente.

Extrait : <https://vimeo.com/376551346>



# SUB ROSA

Par Mira Anneli Naß

in *Sub Rosa*, publié par Spector Books & C/O Berlin, 2019

Dans une culture où le monde et les images sont plus étroitement liés que jamais, le monde lui-même semble être devenu une image. À la fin des années 1930, Martin Heidegger a décrit “l’âge de l’image du monde”, c’est-à-dire un monde compris comme une image. À une époque dominée par les réseaux et les médias sociaux où les images sont envoyées dans le monde entier par voie électronique, ce monde en tant qu’image signifie avant tout que la pratique photographique est devenue un moyen de participation sociale. L’expérience humaine est automatiquement conçue en termes photographiques et filmiques ; en conséquence, elle est constamment esthétisée et réifiée en tant que marchandise. Jean-Luc Nancy écrit : “Plus les images sont diffusées, plus elles prennent des formes multiples, plus leur effet est puissant, plus le soupçon que l’image et les images sont plus trompeuses que jamais est fort.” Une fois que la prétention à une fonction documentaire de capture d’un moment réel s’est effondrée, le rôle actif de l’individu dans la société et la production du sujet entrent dans l’équation. Après tout, le “déploiement d’images picturales à des fins de communication crée une zone d’action et de comportement politiques [...] Bien que cet environnement visuel façonne et informe, son instabilité et sa variabilité constitutives créent une zone de critique et d’action transformatrices. L’espace visuel est indissociablement lié à la dimension sociale”.

Que peuvent donc nous apprendre les méthodes de représentation du cinéma et de la photographie sur les sociétés mondiales et leurs centres politiques ? Dans quelle mesure la photographie et le cinéma peuvent-ils chercher à dépeindre des “espaces de mémoire” narratifs dans lesquels les diverses couches contextuelles d’une image s’accumulent comme autant de strates ?

L’artiste Sylvain Couzinet-Jacques explore le potentiel documentaire, artistique et sociocritique des stratégies filmiques et photographiques contemporaines. À l’aide d’installations à grande échelle incorporant à la fois des films de plusieurs heures sur plusieurs écrans et des paysages sonores, il crée un espace expérientiel associatif et immersif où les spectateurs deviennent des observateurs actifs de scénarios essentiellement quotidiens et banals. Des images cadrées avec soin qui éludent la frontière médiane entre la photographie et le film montrent des jeunes d’âges et de couleurs de peau différents, en groupes plus ou moins importants, se rassemblant sur ce qui semble être une place publique. Vêtus de jeans, de t-shirts, de pantalons de sport et de sweats à capuche, ils discutent, fument, font du skateboard, jouent avec leur téléphone et se prennent par les épaules. Les images de l’artiste sont toutes au format portrait, témoignant de l’omniprésence de la photographie sur smartphone. Les plans d’ensemble, les gros plans et les plans extrêmes alternent avec les formats d’image traditionnels tels que les photos de groupe, les portraits et les photographies d’architecture. En évitant le procédé stylistique du panoramique, Couzinet-Jacques exploite le potentiel photographique et le cadrage de l’image dans le film de manière d’autant plus convaincante.

À plusieurs reprises, l’artiste met en avant les fragments typiquement urbains qui entourent les jeunes sur leur île délimitée par un flux constant de circulation de voitures. Les ciels pastel au-dessus des scènes filmées imprègnent la mise en scène métropolitaine de la lumière atmosphérique d’un crépuscule d’été. Ce monde chromatique fascinant est complété par un drone constant et l’effet global est accentué par l’utilisation de techniques de tournage au ralenti. Tous les mouvements des adolescents et la circulation dense sont montrés au ralenti. Vu sur plusieurs heures, cela a un effet d’intensification considérable, libérant les images tournées sur deux ans de tout repère temporel et plongeant le spectateur dans un sentiment sans

fin de crépuscule et d’adolescence. L’installation sonore complexe et dynamique met en avant la dimension auditive de l’espace d’exposition. (...).

L’œuvre remet également en question les conceptions sociales du temps telles que le passé, le présent et l’avenir, ainsi que les constructions connexes de souvenirs et d’expériences. Ils sont compris comme les fils inextricables d’une contemporanéité constante. L’utilisation du ralenti permet une concentration visuelle, en focalisant, comme le fait une analyse critique de film, l’attention sur la façon dont les corps sont liés les uns aux autres et à leur environnement (visuel et urbain).

Ludwig Wittgenstein a établi une analogie dialectique entre les gestes du corps humain et les arts, écrivant en 1942 que “l’architecture est un geste. Tout mouvement intentionnel du corps humain n’est pas un geste. Et tout bâtiment conçu dans un but précis n’est pas non plus une architecture”. Suivant l’argument de Wittgenstein, un geste doit avoir l’intention de communiquer, tout comme un bâtiment doit avoir une signification pour être compris comme une instance d’architecture.

La Plaza Moncloa à Madrid, en Espagne, est l’espace public spécifique qui sert de cadre aux corps des jeunes dans l’œuvre de Sylvain Couzinet-Jacques. Il s’agit avant tout d’un carrefour situé à proximité de la Ciudad Universitaria, qui sert de voie d’accès au nord du centre-ville. Des milliers d’étudiants traversent la place pour se rendre à l’université, en passant devant le geste architectural de l’arc de triomphe monumental. Placé au centre de la Plaza Moncloa, l’Arco de la Victoria confère à ce lieu une “signification” wittgensteinienne. En effet, cet arc de triomphe autoportant avec quadriges, typique de ceux construits “dans l’Antiquité pour les généraux impériaux victorieux”, ressemble formellement à son célèbre équivalent français. Mais contrairement à l’Arc de triomphe de Paris, l’Arco de la Victo-

ria n'a pas été construit pour célébrer le triomphe du peuple espagnol sur une puissance étrangère. Le monument est plutôt un geste architectural de pouvoir et de victoire du dictateur fasciste Francisco Franco. C'est lui qui a ordonné la construction de l'arc de triomphe et la gravure de l'inscription suivante dans la frise : "MVNIFICENTIA REGIA CONDITA AB HISPANORVM DVCE RESTAVRATA AEDES STVDIORVM MATRITENSIS FLORESCIT IN CONSPECTV DIE" (fondé grâce à la générosité de la famille royale et restauré par le chef de l'Espagne, que le centre d'études de Madrid [l'Université Complutense de Madrid] prospère en présence de Dieu). Le revers, portant l'inscription ARMIS HIC VICTRICIBVS, fait également référence aux armes de la victoire qui représentent la victoire de Franco.

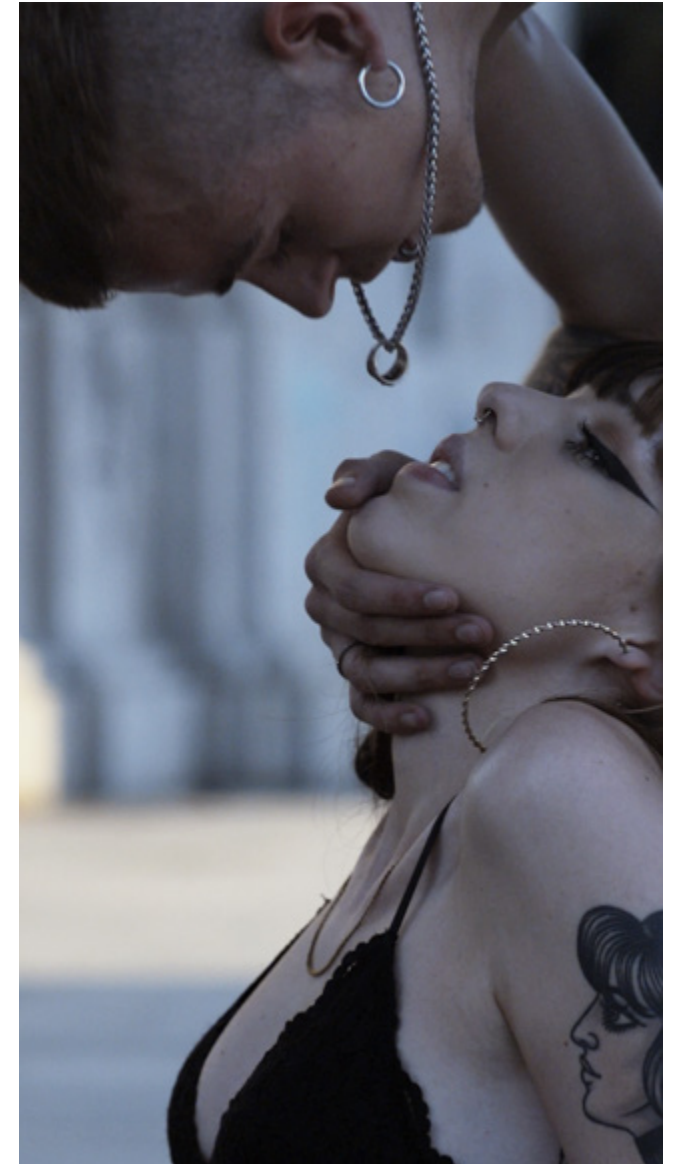
L'inscription de l'arche n'est pas seulement un rappel de l'une des batailles les plus sanglantes de la guerre civile espagnole, au cours de laquelle les troupes fascistes ont écrasé la résistance des Républicains lors de la lutte décisive pour Ciudad Universitaria dans la tentative de prise de Madrid en novembre 1936. Des centaines de républicains et de miliciens des Brigades internationales y ont perdu la vie, ainsi que d'innombrables civils, sous la célèbre proclamation "No pasarán", qui est devenue un slogan antifasciste.

Aujourd'hui encore, l'Arco de la Victoria peut être considéré comme un exemple de la culture du souvenir omniprésente dans l'espace public en Espagne. En 1939, après la fin de la guerre civile espagnole, les tribunaux militaires ont condamné des centaines de milliers de résistants aux travaux forcés dans le but de réoccuper la sphère sociale avec une nouvelle infrastructure dans le cadre de la construction de l'État franquiste. La plupart de ces monuments commémoratifs fascistes ont été créés pour démontrer sa propre victoire et pour rendre manifeste ses mythes fondateurs dans l'espace public. Ils fonctionnent comme

d'importants lieux de mémoire et de pèlerinage pour les franquistes, malgré les efforts constants du parlement et de la société civile en faveur du contraire. Ainsi, l'Arco de la Victoria représente non seulement les succès et les transgressions du régime fasciste franquiste, mais aussi l'occasion perdue par la société espagnole de réévaluer sa propre histoire après la fin de la dictature.

Même le titre de la pièce de Couzinet-Jacques peut être interprété comme faisant référence à une telle amnésie ou suppression historique collective. L'examen de l'étymologie de *Sub Rosa* ouvre des couches de signification. Traduite littéralement du latin, l'expression "sous la rose" fait référence à la signification traditionnelle de la rose en tant que symbole du secret et du silence, une image qui se présente souvent sous la forme d'une rose stylisée, sculptée ou peinte, symbolisant la confidentialité et apparaissant le plus souvent sur les plafonds des couvents et des salles des chevaliers ainsi que sur les confessionnaux. La rose comme cadeau au dieu du silence, Harpocrate, est une autre dérivation mythologique de sa signification : Cupidon, le fils de Vénus, a offert une rose à Harpocrate pour que les amours de sa mère restent secrètes. D'une part, toutes ces nuances de sens ont en commun l'idée d'un moment de silence collectif indiquant à la fois un sens de la solidarité partagée et un ahistoricisme anti-émancipateur. D'autre part, la rose est depuis longtemps, dans le contexte de la culture pop, un motif populaire pour les tatouages, entre autres. Le titre pourrait indiquer un tel domaine sémantique de la culture de masse, ainsi que des interprétations sociopolitiques possibles. Ainsi, les appareils de la photographie et du cinéma se distinguent comme des médias qui palpent et pénètrent les surfaces de la société, comme Walter Benjamin l'a clairement indiqué dans son analogie comparant le photographe à un chirurgien.

*Sub Rosa* capte la rencontre de corps politiques vivants et de la pierre, ainsi que les changements symboliques de



signification des strates sociales. Les adolescents semblent avoir méthodiquement coopté cet espace urbain et lui avoir conféré de nouveaux codes qui contrastent avec l'historicité traumatisante de ce monument. La vivacité de leur

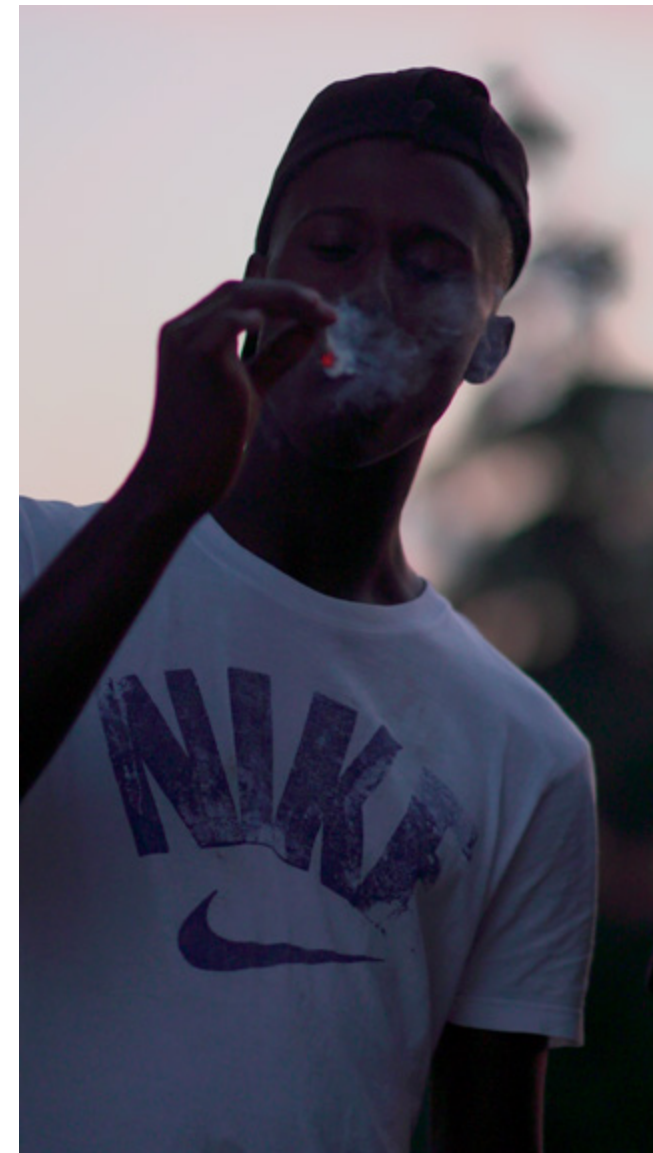
présence sans prétention et sans héroïsme contraste avec le délabrement de l'environnement, où la surface pavée de la place est fissurée en de nombreux endroits, où les tas de pavés ressemblent à des amas de débris et où des graffitis ornent les pylônes de la place. De nos jours, la Plaza Moncloa est moins une proclamation nationaliste du pouvoir qu'un lieu de rencontre populaire, un espace sûr du centre-ville ou un desideratum d'une sous-culture adolescente.

Pourtant, l'oeuvre *Sub Rosa* met également en lumière les structures de pouvoir de la visibilité et de la visualisation, de la catégorisation et de l'identification permanentes qui ont lieu dans un monde globalement mis en réseau. La focalisation constante de *Sub Rosa* sur les noms de marque souligne le lien entre les stratégies économiques et technologiques au sein des systèmes sociétaux du capitalisme tardif. Les logos bien connus des grands noms de la mode tels qu'Adidas, Puma et Nike s'immiscent dans le cadre, inscrits sur les vêtements des adolescents. Ces vêtements de sport semblent dissoudre les identités sociales fixes : en tant que forme universelle de vêtement, cette tenue semble transcender les taxonomies binaires de genre et les attributions de classe, et peut même être considérée comme une mode queer. Pourtant, il exprime également une homogénéisation et une standardisation esthétiques. Sous couvert d'exprimer un moment d'émancipation et de féminisme, des images comme celle d'une jeune femme portant une chemise avec le slogan "No time for fuckboys" révèle comment les accroches du marché mondial sont des codes réifiés superposant texte et vêtement.

L'esthétique de la pop-culture et de la mode parfois lisse dans les séquences filmées par *Sub Rosa* renforce une esthétique de la marchandisation dans laquelle le corps est objectivé et fétichisé : des références stylistiques évidentes empruntées à la photographie de produits des grandes maisons de mode soulignent leur approche actuelle de la publicité, qui est fondée sur la transmission et la vente d'identités collectives. Pourtant, ce mélange particulier de

représentations de la société et de l'économie n'est pas un attribut propre à l'ère numérique, mais se trouve au cœur de la photographie depuis que les images ont commencé à être distribuées en 1839. La carte de visite historique, en particulier, était un moyen de représentation de plus en plus abordable pour une classe moyenne ambitieuse, unissant le portrait aux règles rigides du marché de masse capitaliste. "En se faisant tirer le portrait", écrit Gisèle Freund dans *Photography and Society*, "un individu des classes ascendantes pouvait affirmer visuellement son nouveau statut social à la fois à lui-même et au monde en général." Pourtant, Zygmunt Bauman affirme qu'à l'heure des économies néolibérales de la visibilité, en tant que pratiques de représentation et de répression de la société entière, "ils habitent tous le même espace social connu sous le nom de marché [...] les membres de la société des consommateurs sont eux-mêmes des marchandises de consommation." Ainsi, tant l'image en mouvement elle-même que les biens de consommation universels et les smartphones placés dans l'image marquent une simultanéité postmoderne caractéristique d'une circulation mondiale constante de biens, d'images et d'informations, que l'on peut subsumer sous le terme de "kanban". Cette gestion des étapes de production, née au Japon, suit le principe du juste-à-temps qui fait référence au suivi et à la surveillance constante des marchandises. Cela signifie qu'il faut "accorder une plus grande attention, non seulement à la classification et à la vente des produits, mais aussi à la détermination de leur localisation exacte à tout moment dans le cadre d'une gestion en flux tendu".

Avec sa photographie filmique, Couzinet-Jacques fait référence à l'idée de Bauman d'une "modernité liquide" intégrée dans un flot d'images innombrables définies par leur absence inhérente de contours. Les modes de perception machinaux inhérents à cette liquidité se sont déjà inscrits dans la mémoire visuelle collective. Ils représentent le développement ultérieur de la photographie. Aujourd'hui, il s'agit moins d'une constitution en tant qu'objet autoréférentiel que de sa fonction en tant que moyen de communication



sociale lui-même. "La photo sociale", écrit Nathan Jurgen-son, décrivant d'emblée l'équivalent cinématographique de la vidéo sociale, "trouve sa raison d'être non pas dans l'objet

image lui-même mais dans la transmission du moment tel qu'il se présente. La circulation est le contenu et l'expérience est ce qui est offert et partagé. ... Pour une conscience documentaire, les photographies ne sont pas seulement des représentations du mouvement de la vie ; la vie elle-même devient façonnée par la logique de la documentation”.

À ce stade, des différences apparaissent progressivement entre la manière de travailler de Couzinet-Jacques et ce qui semble initialement être un moyen similaire de contextualisation par rapport à l'histoire de la photographie. Après tout, à première vue, la concentration de l'artiste sur la mise en évidence d'une culture de la jeunesse mondialisée semble s'inscrire dans une tradition spécifique et longuement canalisée de l'histoire photographique et filmique.

Pourtant, Couzinet-Jacques ne dépeint pas sa propre réalité vécue, contrairement à des livres de photos emblématiques comme *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de Nan Goldin ou *Tulsa* (1971) de Larry Clark, et à des films comme *Kids* (1995) et *Ken Park* (2002), qui montrent tous une adolescence façonnée par la drogue, le sexe et la violence à laquelle les jeunes ont pu s'identifier depuis des générations. Bien sûr, tout adulte est passé par la phase que Bertolt Brecht appelait figurativement le “sentiment du débutant”, défini par la dissolution de son ancien monde, un acte de destruction qui révèle les contours de sa nouvelle vie. Pourtant, les clichés des adolescents - un groupe auquel l'artiste n'appartient manifestement pas - révèlent une analyse visuelle de leur représentation dans les médias plus qu'un regard caractérisé par un sentiment d'identification.

Au plus tard lorsque les médias sociaux ont commencé à s'adresser à un public omniprésent, le potentiel documentaire de l'environnement et du monde a commencé à être constamment perçu, et des tentatives ont commencé à concrétiser ces expériences sous la forme de gestes photographiques et filmiques. L'artiste et ses protagonistes sont tous deux activement complices de la mise en scène, con-



férant un semblant ambivalent d'indépendance par rapport aux conditions de la nouvelle économie. Pourtant, dans de telles pratiques visuelles, toutes les personnes impliquées

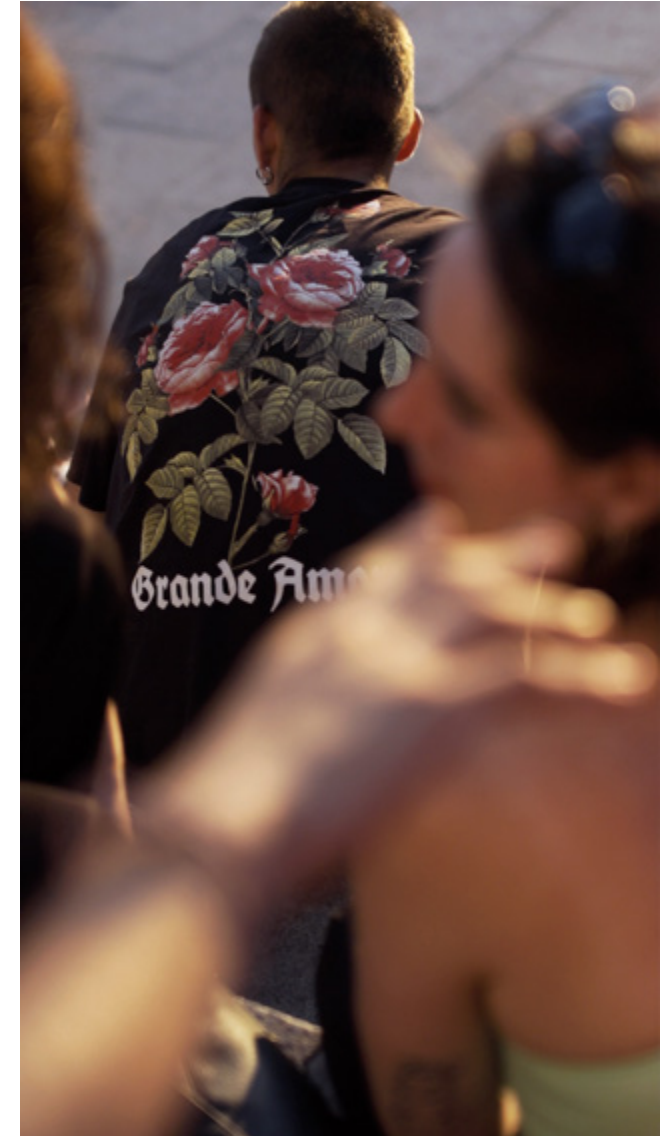
sont prises dans des lignes de vue variables qui forment un réseau médian de politiques de représentation et d'images en circulation. Dans *Sub Rosa*, celles-ci sont plus susceptibles de remettre en question le statut de sujet/objet que de le définir.

Couzinet-Jacques ouvre ainsi de multiples perspectives qui s'inscrivent dans la compréhension d'un concept matérialiste de la vérité, tel qu'il est décrit dans l'idée d'"image dialectique" de Walter Benjamin : “Lorsque l'histoire s'arrête dans l'éclair d'une image, cette image n'est pas une manifestation subjective, mais l'expression picturale d'un lieu réel. Sujet et objet coïncident dans l'image dialectique.” Couzinet-Jacques ne s'accroche pas à la poursuite de l'exigence totalement dépassée selon laquelle la photographie doit remplir une fonction purement documentaire dans le sens de la représentation d'une réalité (supposée). Au contraire, il définit ses créations d'images contemporaines en utilisant la référentialité des codes médiatiques et un répertoire de positions et de gestes comme des actions réflexives dans le cadre social. Ce faisant, il la définit également comme une pratique politique sans négliger les diverses politiques de production de la vérité en tant que moyens variables de construction de l'histoire (ou des histoires) qui lui sont attribuées. En se référant à l'image en tant que “cristallisations objectives d'un mouvement historique”, selon l'expression d'Adorno, l'artiste se concentre davantage sur les formes capitalistes tardives de production d'images que sur la pratique d'un “documentarisme” selon Hito Steyerl : “Leur caractère n'est pas exclusivement documentaire ; au contraire, ils ont eux-mêmes progressé pour devenir des “instruments de participation politique”, voire des “acteurs du champ politique”.”

Couzinet-Jacques déploie une interaction complexe de médias dans les salles d'exposition afin de créer un espace expérientiel multicouche répondant aux changements de visiteurs et de moments de la journée. Il a utilisé des références formelles, esthétiques et de contenu ainsi que des ambivalences subtiles pour développer une œuvre multiple dis-

cursive qui donne lieu à des processus de reconnaissance individuels et collectifs. Au centre de son examen critique se trouvent les structures de pouvoir économiques, médiatiques et sociopolitiques contemporaines et les corps médiateurs.

L'artiste rejette à la fois une attitude purement optimiste vis-à-vis des médias et une attitude culturellement pessimiste vis-à-vis de la culture. Pourtant, il exploite la tension à la frontière entre la documentation et la fiction, entre le quotidien et le politique, afin de susciter une réflexion critique sur diverses structures de perception. Ce faisant, il remet en question leurs conditions médiatiques et socioculturelles préalables ainsi que les stratégies d'appropriation néolibérale d'une réalité élargie. Il met en évidence le pouvoir associatif des stratégies culturelles contemporaines - qui s'affranchissent de la tradition photographique du récit linéaire en images - dans l'établissement de liens complexes visibles et expérimentaux : la confrontation médiatique entre l'histoire d'une idéologie fasciste et les structures publiques contemporaines d'une société capitaliste tardive montre comment le pouvoir se définit aujourd'hui moins en termes politiques qu'économiques. C'est pourquoi les représentations des structures de pouvoir et de la culture deviennent de plus en plus indissociables. Si le monde, comme nous l'avons dit au début, est devenu essentiellement une image, il faut d'abord comprendre les images pour pouvoir appréhender la réalité. La qualité exceptionnelle de *Sub Rosa* est d'apporter une telle contribution analytique.







*Sub Rosa*, vue d'exposition à C/O Berlin, 2019-2020



*Sub Rosa*, vue d'exposition à C/O Berlin, 2019-2020



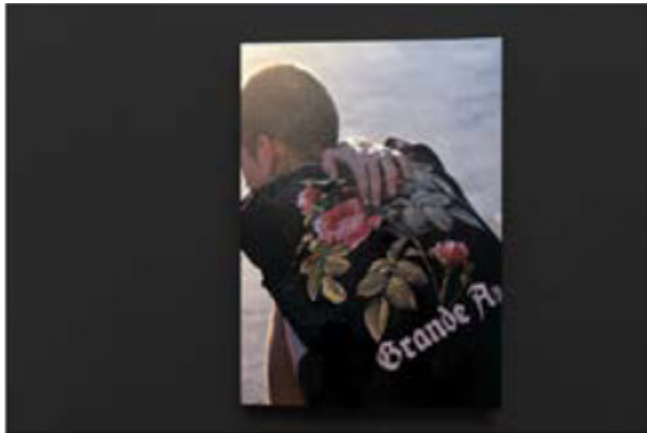
*Sub Rosa*, vue d'exposition à C/O Berlin, 2019-2020



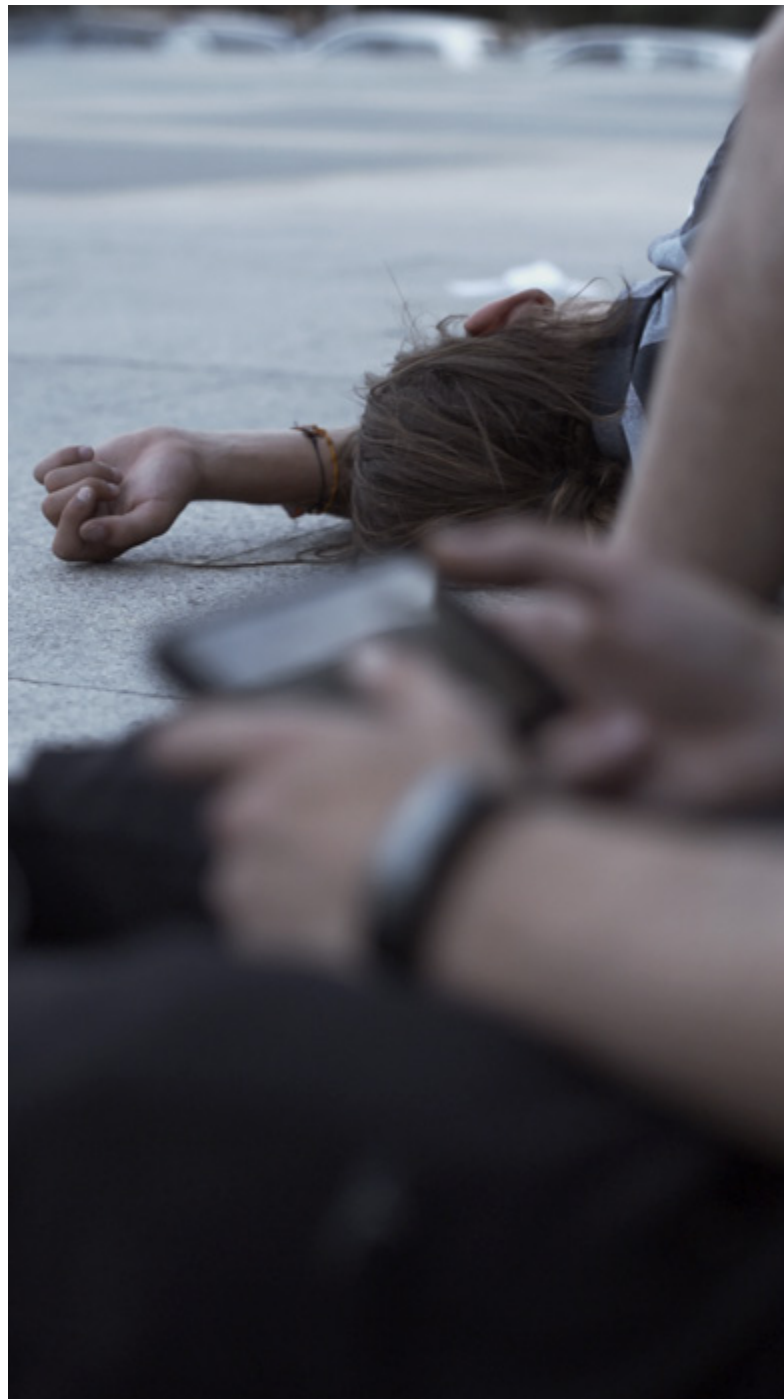
*Sub Rosa*, vue d'exposition à la Galerie C, Paris, 2020

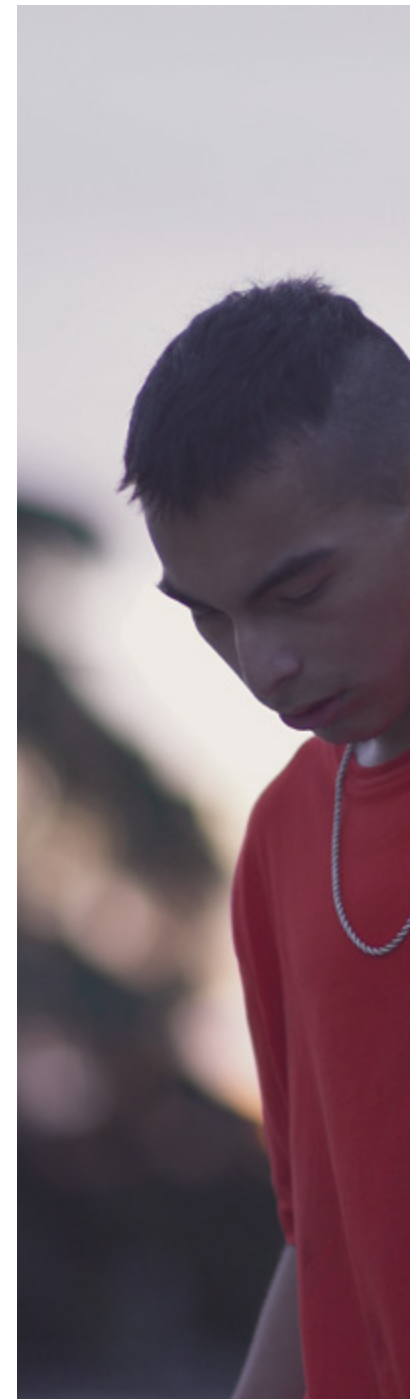


*Sub Rosa*, vue d'exposition à la Galerie C, Paris, 2020



*Sub Rosa*, extraits du livre publié par C/O Berlin/Spector Books (Leipzig), *offset prints on paper leftovers*, 900 copies, 144 pages, 2019



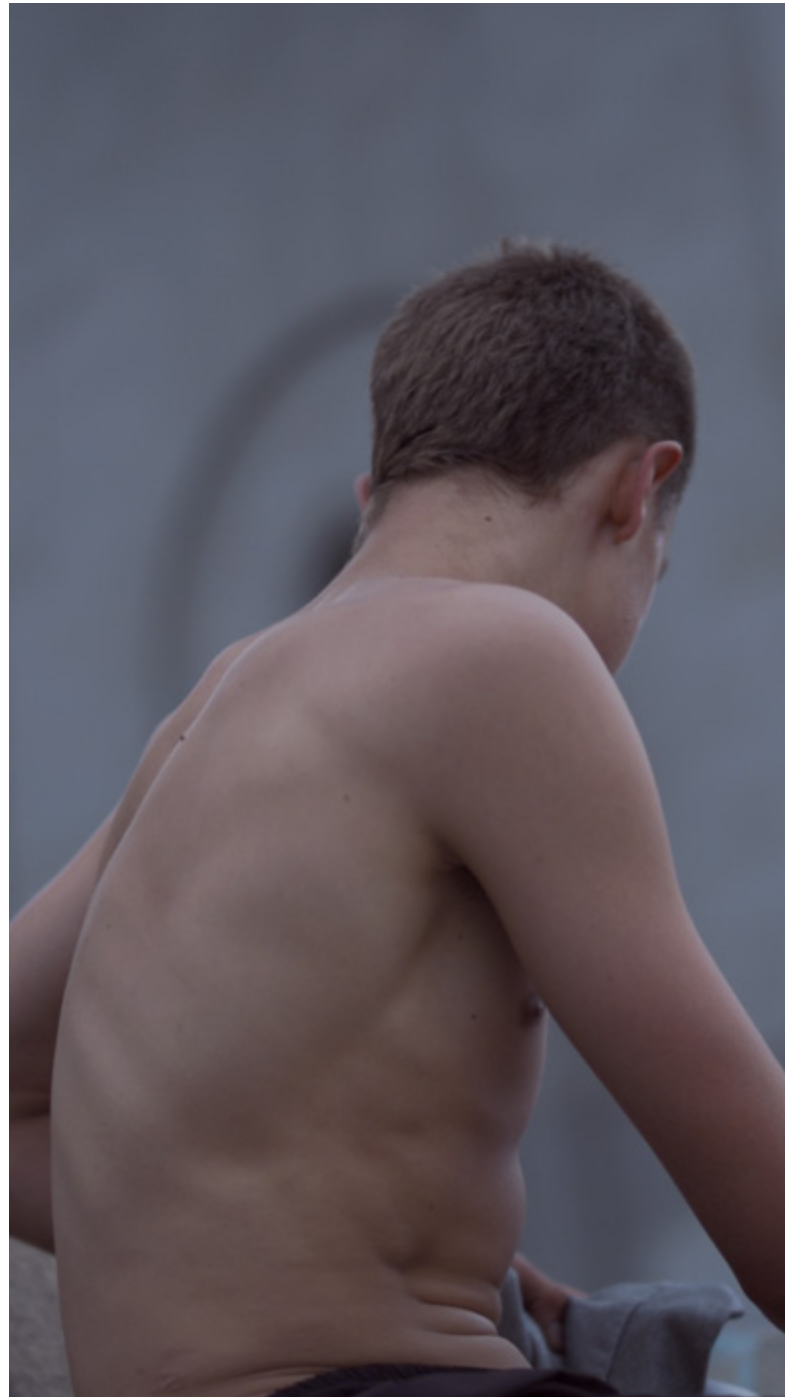


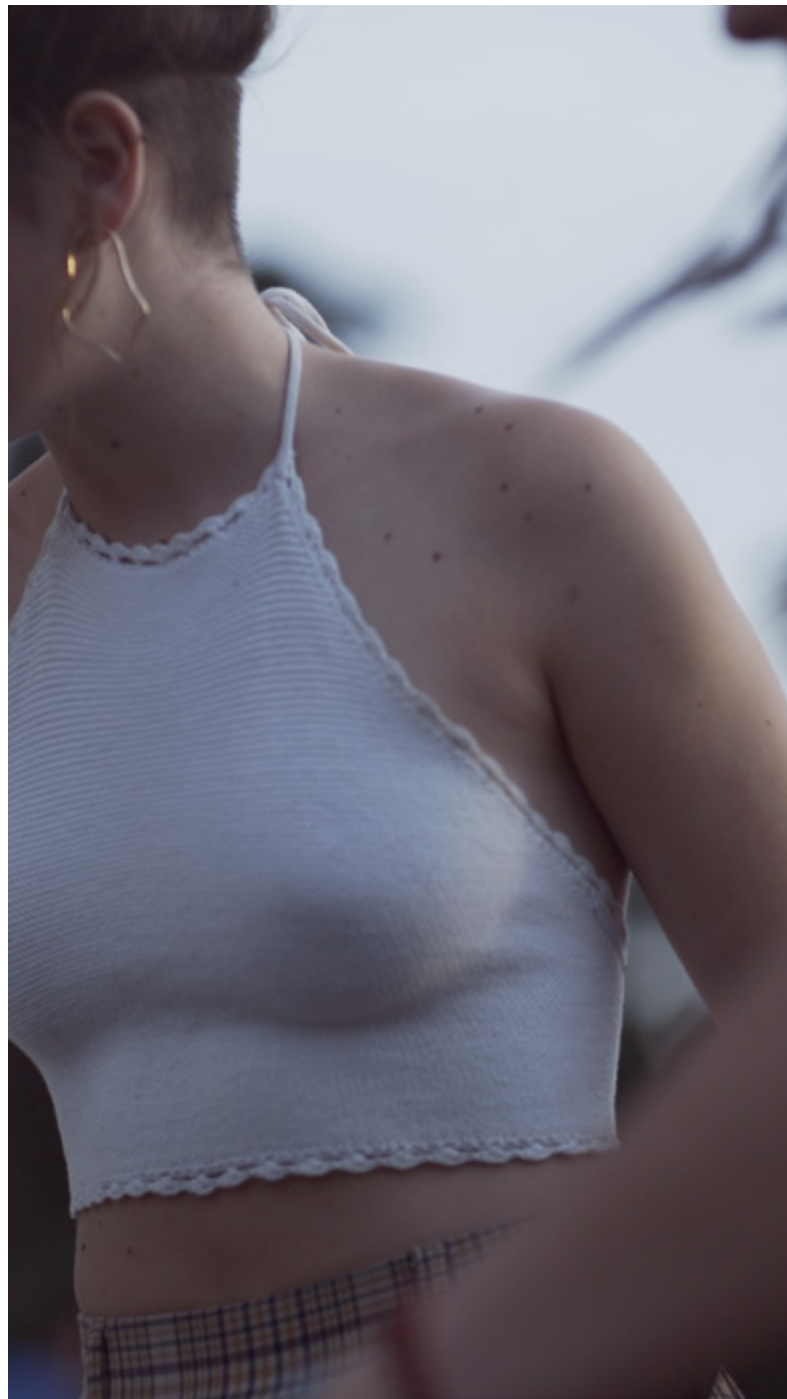








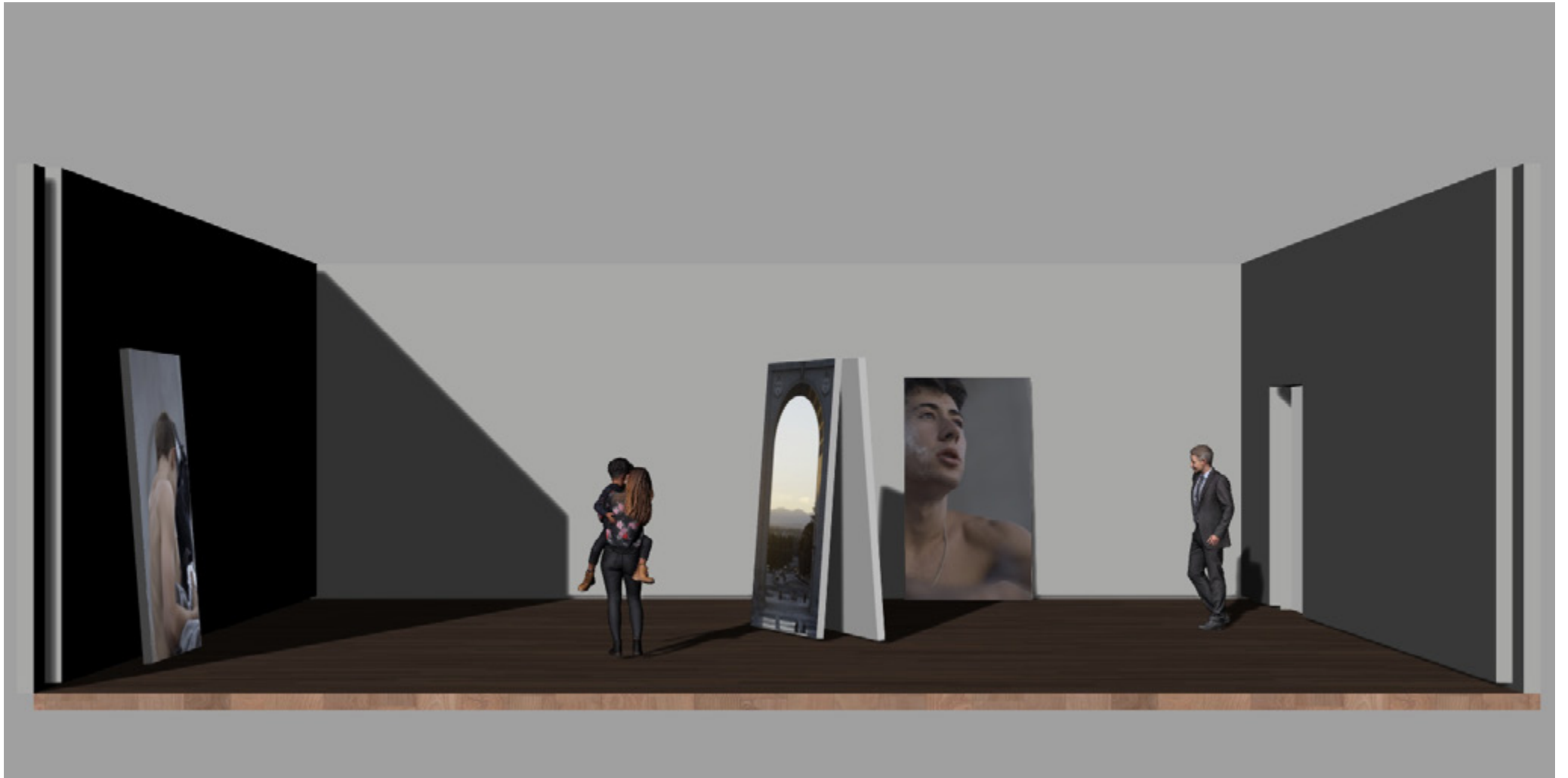




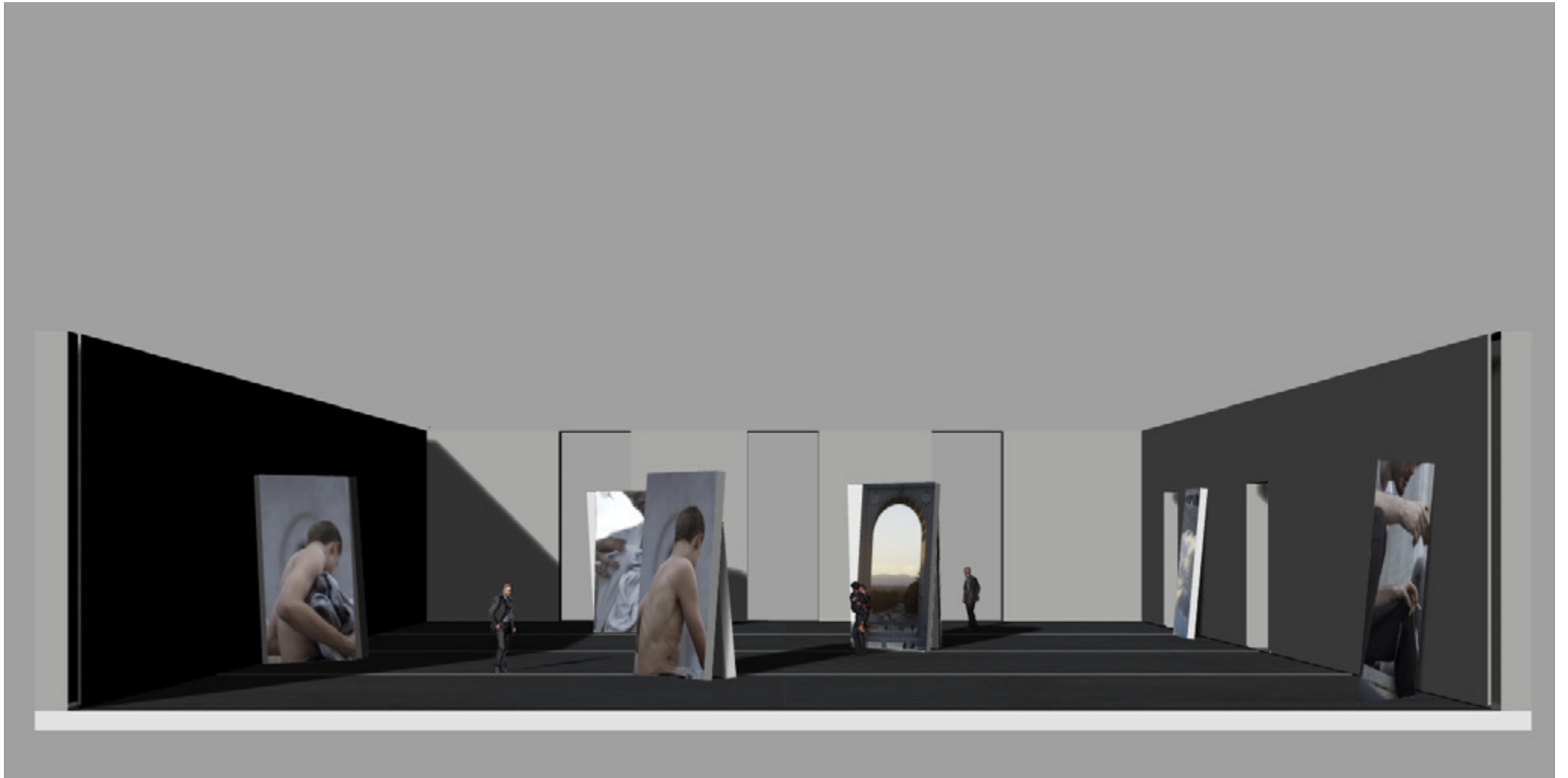


*Sub Rosa*, étude pour une installation, 2022

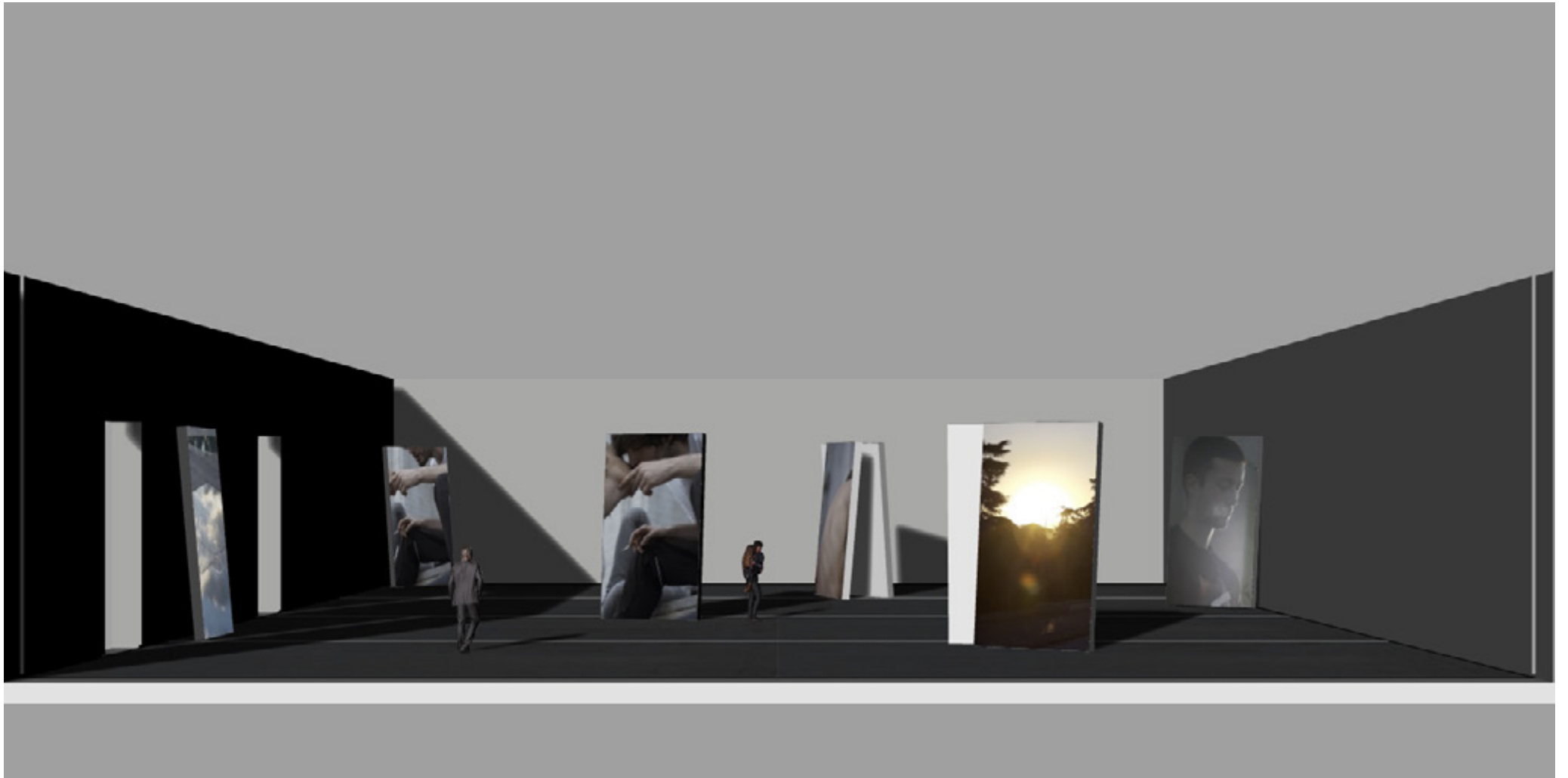












<https://vimeo.com/376551346>