

Sylvain Couzinet-Jacques is a photographer. He graduated from the Beaux-arts in Marseilles in 2010 and the National School of Photography in Arles in 2012. He is now based in Paris. The work he develops falls within the scope of an experimentation of the medium's limits, in relationship with a reflexion on the legacy of social documentary, especially in the United States.

Winner of numerous awards and residencies (SFR Young Talent Award, Levallois Photo Festival, Immersion program of the Hermès Foundation Foundation and Aperture ...), he has shown his works in many countries and in France, including Le Bal in Paris (2012) or the Aperture Gallery in New York (2015). In 2017- 2018, he was an artist member of the Académie de France in Madrid.

Camille Balenieri - How did you develop your photographic practice? With which references in mind - whether iconographic, historical or theoretical - do you create your first images ?

Sylvain Couzinet-Jacques - I started photographing a bit by accident, as often with photographers. In my case, I started over fifteen years ago, in order to take notes on paintings that I wanted to make at the time. I was not a very good painter, by the way. I would say that what pushed me to photograph is the search for an alert state of observation. I was caught by the strength of the medium, and finally the photographic gesture totally eclipsed my painting projects.

From these non organized observations, a desire appeared to classify them. In some ways, the photographic gesture was also a way to discover who I was, to understand how I looked at things, to do some sort of self-analysis. My appetite for

cinema has also greatly enriched my photographic approach, perhaps because of the capability of the image to arouse a narrative. Over time, I have put in place a number of apparatus, effects and obvious alterations that seek to reveal the construction of images, their structure and conditions of visibility. My initial photographic gesture was thus enhanced with an aesthetic reflection in the studio, which in the end echoed my initial ideas in painting.

CB - In fact in your photos , we see these effects of transformation, which are carried out on prints or digital files. in post-production. At first, you seem rather far from a social, critical, anti-capitalist photography. You seem more animated by a desire to express, shape your sensitivity, then to explore the image as an object. When you create your first series, what is your relationship to the documentary? Do you perceive photography as a testimony of something larger than your own experience ?

SC-J - This distance, at least this distancing is paradoxically linked to the emotional states that make us commit to a project, in my point of view. In my work There is a rather critical vision of the world in which we live but which passes through a very subjective filter. In retrospect, today I would say that my first photographs bear the mark of my trips and travels of the time.

While traveling, I became aware of a standardized malaise, a permanent and non-geographical uneasy feeling, felt anywhere. I understand this feeling as a mark of my generation. I started traveling with the first RyanAir planes in Europe. At first we notice that airports are all alike, then this feeling spreads to the cities we visit. Everything replaces everything, and my photographic practice was born from this non-geography, this absence of exoticism. I was trying to express that situation, the feeling of uneasiness I shared with my generation. To make a detour with a musical term, this distress

belonged more to the dark wave rather than the punk claim. I had a rather melancholic relationship to the world and though it came a bit later, the documentary tradition nourished and helped me build and express this feeling of non-belonging.

CB - The first pictures you take in the United States, in 2008, are collected in the series Footnotes. They are almost uniformly gray, with very little contrast, deliberately lightened or obscured. Perhaps an echo of the dark wave you mentioned. Why did you choose the United States at that time ?

SC-J - My first stay in the United States took place in 2008 : I left for six months telling myself this would be a test. I made a very classic road trip, I was young and my trip was part of my studies at the Beaux Arts Art school. No sooner do I set foot in New York, I realize that the country is at the same time very generous and difficult to photograph. I think back, think of the photos of Robert Frank, Berenice Abbott, or Riis ... We feel we are part of the story of the modern representation of this country whenever you take a picture. It was terrible for me, as a young person full of energy, not to be able to express something new.

A sentence from Marguerite Duras helped me a lot and it has become a motto. It says : "There are things that are impossible to write, but one can write about impossibility." When leaving New York and crossing the southern United States, something clicked. In order to overcome this impossibility of photographing new things, and thus to explore more contemporary issues with frontal, direct representation, inspired by New Topographics, I resorted to use an almost conceptual apparatus. I started using an opaque filter that completely veiled the images afterwards, in post-production.

An image - as I conceive it - is both a revelation of the world and the very place of its darkening. If an

image teaches us something, it is also what opacifies the reality of the thing - it is an idea of Aristotle. This veil effect, whether in the whites, gray or black, also spoke to me of a mental situation: it translated a loss of identity, the diffuse identity of capitalism, suburbs, fast-foods. This twilight treatment was the scripted and narrative form of a decline.

CB - 2008 is also the year of the financial crisis in the USA. Since the images of the Farm Security Administration, crisis is a big topos of American photography. Do you go back to the United States to document this phenomenon, or on the contrary to subvert or reinvent this iconography?

SC-J - Strangely, I completely miss the subprime crisis in 2008. I am aware of it and informed, but I do not photograph it because I do not see it. It is also partly linked to the disbelief of the people I meet. Never, even in the cities or working-class neighborhoods where the crisis hit hard, did the conversations revolve around the crisis. I think at that moment nobody really thought it would be so huge. As for the veil on the photographs, it is only three years later that I begin to make these modifications on the images, therefore a posteriori .

Twilight scripting then becomes a mechanism to make these images appear. The images of the Farm Security Administration and Walker Evans especially were real models that I studied extensively. When I went back to Corpus Christi, Texas in 2011, I completely focused on the consequences and signs of this crisis.

CB - The social content of your images is essential when you produce the series Standards and Poors, between 2011 and 2013, in Spain. There is a tension in these photographs between their social referent and the filter, gray or colored, which veils and dampens, as if to stifle the political charge.

SC-J - This project follows the logic of my work in the USA. While surveying Spain, I saw all these real-estate projects stopped: the American crisis had had very direct echoes in Europe and especially in that country. Many pharaonic real-estate projects completely shut down. Ironically the most important projects, especially in Madrid, were elaborated and financed by Las Vegas owners in the United States. So there was a very immediate connection with America. These places, stuck in the shape of wastelands, skeletal constructions, were supposed to become casinos, spa centers and gigantic pools, five-star hotels. Visiting those abandoned spaces I imagined the tourists who would visit these air-conditioned places and shopping centers, to tan in spas without stepping into the sunlight, take a swim in pools, not in the sea ...

As I was shooting in the middle of the summer with a very strong sun, I imagined a possible , completely electric world. This very dystopian representation was completely removed from nature, the sun, the Spanish landscapes. I then imagined two distinct image statuses functioning as the two sides of a same coin to tell this experience. Together images that would very clearly represent the crisis - its manifestations, its effects, these faults, these things at a standstill - and other images that would be more documentary, more literal, more factual, which would represent places of hyper-speculation. In the device I imagined for the exhibition at the BAL in Paris, I wanted to represent metaphorically the Spanish sun which would have turned into an electric light. The idea was to keep some characteristics of the sun and its radiation : the UV lamps we installed in the showroom spoke of of this harmful, destructive character of light.

So at the BAL , we hung documentary compositions on places of speculation at a standstill, somehow field studies and images taken here and there in Spain. The studies are made of Polaroid,

Xerox prints, all a bit processed. As for the other photographs, they are colorful: in fact they are classic photographic prints protected by tinted glass, such as sunglasses lenses. Without this protection, the images of documentation were gradually destroyed by the blue, very violent UV lights that hung above. UV rays are harmful for the conservation of photographs. So it was a device to destroy images, but those under tinted lenses resisted these rays. The viewer who entered the room had to wear special glasses to avoid sequelae because the light was so strong that after 40 minutes, spots could appear on the retina. In the end that installation questioned the value of a document, with a strong romantic charge.

CB - One gets the impression that the critical load of your images is more in the show device and the treatment that you apply to them , as if the social value of the referent was null in any case and that all that you could do was destabilize us in the way we look at these images. You repeat this gesture on the computer screen or on the print, by the filters.

SC-J - That's right : unlike photographers like Allan Sekula, for example, who built their photography in connection with their political engagement as citizens, I really belong to this later generation who thinks very sincerely that we will not be able to make a revolution using photography. However, just because photography does not have enough means to change the world doesn't mean you can't show it with devices that are levers of storytelling.

What also interested me a lot in le BAL, was to create a scenery device equivalent to a setting , where the public would enter. I have erased any hint of a human figure, in my images though it usually is one of the very immediate symbols of social commitment. It was a difficult choice. When I spent almost a year and a half in Spain, I met many peo-

ple who told me their stories. Some pretty terrible things challenge me. I voluntarily removed this part of the project to keep only a kind of setting, a skeleton which ensnares the viewer. It seems to me that all the gestures I have been able to make so far are part of this form of setting which is indexed to the world in which we are, in these painful crisis situations. It leaves a physical, bodily place to the viewer.

CB - On the contrary, the series *Outstanding Nominals* includes photographs of hooded men, rioters... You photograph them just before the election of President François Hollande and once again, you go to eminently political topics, but you blur, obscure, dissolve the outlines. You maintain this refusal of the subject's visibility, as if this rejection was more contesting than directly showing the problems of social integration in the suburbs, in this case.

SC-J - At that time, we were right in the middle of the presidential election campaign. The Front National (extreme-right party) held a virulent speech about veiled women. I was interested in this figure and I said to myself: aren't there also veiled men? As I was working on the issue of the veil on images, by contamination, by slipping, I came to these forms that I found on the Internet. In extreme right-wing groups, images of rioters were shown, with a comment "Here is what France produces, socialism, etc." On the other hand, rather leftist groups acknowledged them, saying: "we are a political group, we will let it be known". These same images of hooded men were thus subjected to a kind of ethical distortion, which was well adapted to political change. This versatility of images was also the place of a certain opacity. I started working on this figure, enlarging police images of riots, images of evidence for the Police Information Service.

The hoods, the veiled men of the Black Blocks became completely blurred: the blurred image of a

blurred person became tautological to express the emptiness of the representation.

CB - We notice a common point in these three series: you work on subjects that reveal the flaws of the capitalist system and at the same time you persist in obscuring them. You create your own aesthetics which is that of an anti-clarity. Veiling, attractive because it creates a chromatic palette, an abstraction effect, - there may be something bourgeois in this aesthetics - is also a critical gesture. Especially if we consider capitalism as a visual regime characterized by its transparency: one thinks of the analysis made by Walter Benjamin of the Parisian passages and their shop windows, in Paris, the capital of the 19th century, which allow the fetishization of merchandise, or that of Roland Barthes in « *Mythologies* » about the advertising image, with its glorious, glossy side, close to the hyper-realism of contemporary photography... We can go up to our days and evoke social networks, their absolute transparency serving an egotistical exhibitionism. You, on the contrary, you break this transparency: is playing the card of opacity the subversive gesture par excellence?

SC-J - It's quite true about the shop window, the organization of the visible. It is also the shop window that is broken during demonstrations... This is a very strong motive. Nevertheless, I follow my intuition, and then that I question myself about the discourse. In 2012, Kodak, which employed 80,000 people in the 1960s, files for bankruptcy. The next day, Facebook goes public. From a regime of production of the "visible" image we have moved on to a more opaque system.

CB - In your images could one read the influence of Pop Art, which also played the card of seduction with its colorful images? Warhol is a reference for you. It is found in your will to replay the postcard, the stereotypes, but also to put it at a distance. For Standards and Poors, you rely on the

tourist image of Spain, as in this photograph with a multicolored filter that represents palm trees. You play with the recovery of the stereotypes or its deconstruction: do you want to illustrate the dream, illustrate the ruin of the dream or dispel the mirage, assuming the literal value of the image?

SC-J - It's time for me to say that these fluorescent pictures, yellow, pink... I'm not sure that was good taste. I am much more sober in my personal tastes (laughs). In fact I had a lot of fun, and with time I admit to having learnt to love these acid colors. To create these multicolored and fluorescent images, collected a whole set of glasses for sunglasses that I photographed and I tried to find the same tints to make my color chart. It interested me as a form because it completely changed the nature of the image. That modification, pleasant or not, pink or green, whatever, points to a critical place. It tells something a little toxic, unnatural. That's why I can accept these colors: they speak of a mechanics of distancing, they are also symptoms of toxicity.

CB - To go back to Le BAL exhibition, you exposed Polaroid and photographic prints to UV lamps, some were protected by coloured glass which blocks the action of the UV, others not. Some images would disappear, others remain. The first ones, I imagine, were not intended to be bought or collected - or in a degraded, weakened form. Was it your wish to disobey the rules of the market, to prevent your photographs from becoming a medium of speculation, once they left the space of the Museum?

SC-J - When I did this project, I did not think it could sell. Perhaps the colored things, yes, but surely not the images that were meant to be destroyed. What interested me most was that the project work as a kind of ecosystem, something organic, which would capture us. I questioned documentary photography: in five or ten years the

situation of Spain would have changed economically anyway. What is beautiful in a Lewis Baltz or a Walker Evans today is a timeless, non-geographical element, it is this « documentary style », to quote Olivier Ligon, that touches me, and not the immediate politics of the thing photographed. Above all I wanted to doubt the question of documentary, knowing that the BAL is a place dedicated to the documentary image, rather than being anti-system or anti-art market.

CB - Speaking of ecosystem, I would like to evoke your project of residence in Eden, realized thanks to the Hermès-Aperture prize which you won in 2015. Eden is a city in North Carolina, which you chose to invest in your way, in a project that does not have much to do with your previous series. Indeed, previously you were already working with the characteristics of the medium but this time you go beyond photography to create a social project around the house that you bought in Eden. Can you tell us about this residence and all the creations it gives rise to?

SC-J - The *Eden* project is a little complicated and raises questions. It is fed by paradoxes, which makes it so rich and difficult to understand, even for me sometimes (laughs). I was fortunate in 2015 to have been nominated for an award with the Hermès Foundation, the first of its kind, for a French to do a project in the US for three months. There was the trophy: 35K euros, which is a nice prize.

I mention that the endowment had an important role in the writing of the project: I proposed to use this money to go to Eden, a small town in North Carolina, which I did not know, to buy a house and realize a future photographic project. I had looked at the real estate market and the stock market allowed me to do it. I imagined a house in Eden, which bears a mythological name and evokes the idea of a paradise, depreciated by an endless crisis.

I imagined this house as an epicenter of a performative project and that would question a certain number of things: the ecological question, by reference to the *Garden of Eden*, but also the place of the foreigner - I was going to become one - in a city in the American countryside, the question of the change of usages related to architecture. What becomes of a house if it is no longer a house ? : a sculpture, an object, a meet-ing interface? I found it interesting to the extent that there was already a charged representation of Eden. But I suspected that it would not look like heaven on the spot. Also, the financial endowment would allow me to buy the house but there would not much left after that. I felt like photographing in a critical situation - safe, surely, but without financial means.

Having received this Hermes Aperture "Immersion" award, I was confronted with the difficulty of doing this kind of things, which I did not imagine! I bought a sub-prime crisis house which was abandoned in the city of Eden. I was still searching for traces, wrecks of a form of modern capitalism. In the end I bought a house for a thousand dollars. With all the money left, I invited other artists to join me in the United States, to work together to produce questions, to make images, objects... Very quickly, we transformed this house into a kind of large workshop open to the public. We did some performances. In my own practice, I used photography as a way to document. I focused less on the virtuoso or stylistic gesture of photography than on a recording gesture of these encounters. So today I have a few thousand images that have not been shown yet because I'm still working on it. The prize included the publication of a book and an exhibition, which I quickly tackled. It was necessary to do some restoration work in the house and this led us to build objects all these gestures for the show and the book. The back porch, which had to be removed, was exhibited at Aperture, New York. The house of Eden was broken down into objects: traces, rather poetic signs but also

quite symbolic in the context of Donald Trump's election. Another constraint was that all materials shown in the exhibition would be reused for the restoration of the house.

CB - Eden goes beyond photography and your work evolves towards a form of mixed media assembly. But on the spot, in Eden, the house gives rise to social interactions around exhibitions, visits, performances ... Have you deliberately conceived this project as an opportunity to re-socialize the community on a local level? Do you see this approach as an extension of the purely plastic work?

SC-J - The word "economy" comes from the Greek word "oikos" which means « house » and home activities. I imagined that the house could be an interface, a meeting place, almost like a social structure - that's really what interested me. To be frank I never thought that this project would change political consciences nor do social work. It was more about making a kind of sculpture, in a relationship of tension, coloring... The first house for sale that I visited was auctioned. I bought it for \$ 4000; then there was a whole procedure in court that made me not get it finally. While visiting the house, I realized there was dirty linen in the washing machine, dishes in the sink: that people had been kicked out manu militari so that the house could be sold by the bailiffs. It was extremely shocking. Decently I could not, with the money from a Foundation, buy a house from which people had been expelled, it was impossible. I had the idea to re-house these people, to give them back the house and to do the project together. But I did not know who I was going to face... Finally it did not happen and I bought another house. It turns out that the city wanted to raze it.

By making it a meeting place, the perception by neighbors has changed. It has created a link that did not exist before, a bit like when you take a

photo of something and then you think, well, I did not see it like that. Something like that happened with this house. It is an old school that dates back to 1884, which is not trivial. This is the same type of house seen in Walker Evans' photos. It's a school and American schools are red, they're called « little red schoolhouses ». Restoring it, I had to scrape off the coating that was toxic, then I painted it red. Before repainting it, I scanned the entire house with an A4xA4 document scanner, which is about 16,000 images. I did it for a simple reason: 1884, for historians of photography is the year when Kodak patents the negative. This house, which I had bought to give life to my photographic practice, happened to have been built the year Kodak invented the drawdown3D on the plane (not with the plates, but with their popular version : the negative). Then I made a book with these scans, 1000 pages. If we unfold the pages of the book we can reconstruct the image of the house on scale 1:1, ghostly and fragmented.

CB - So you continue to move the codes of the photographic representation using the scanner, which is somehow the zero degree of the representation. And then persists this aim of interaction with the local community. At the end, do you want to integrate it even more, to involve it in projects? Do you consider your residence in Eden as a project of collective creation?

SC-J - *Eden* is a contextual project, which will exist over several years. It is not limited to a single object or my only voice. I try to create a kind of space, concrete or mental, where - without replaying the question of democratic utopia - we make objects which have a link with the question of the image, the icons, and their circulation. It is also a space of grievance, why not. I work with people from Eden who have things to say, they are very happy that I give them the floor. All this is part of a kind of ecosystem that would be very difficult to define, because it is more immediately linked to

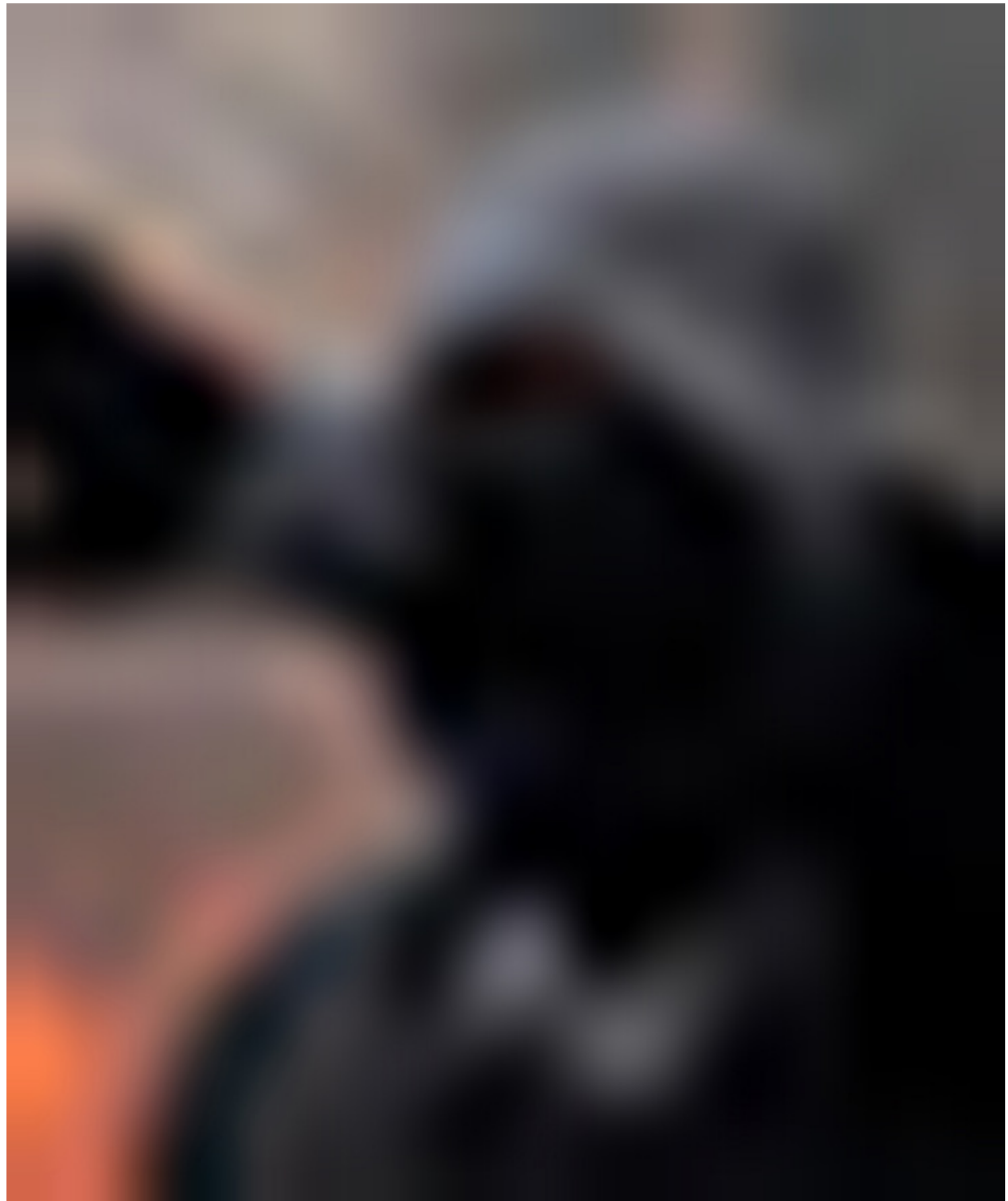
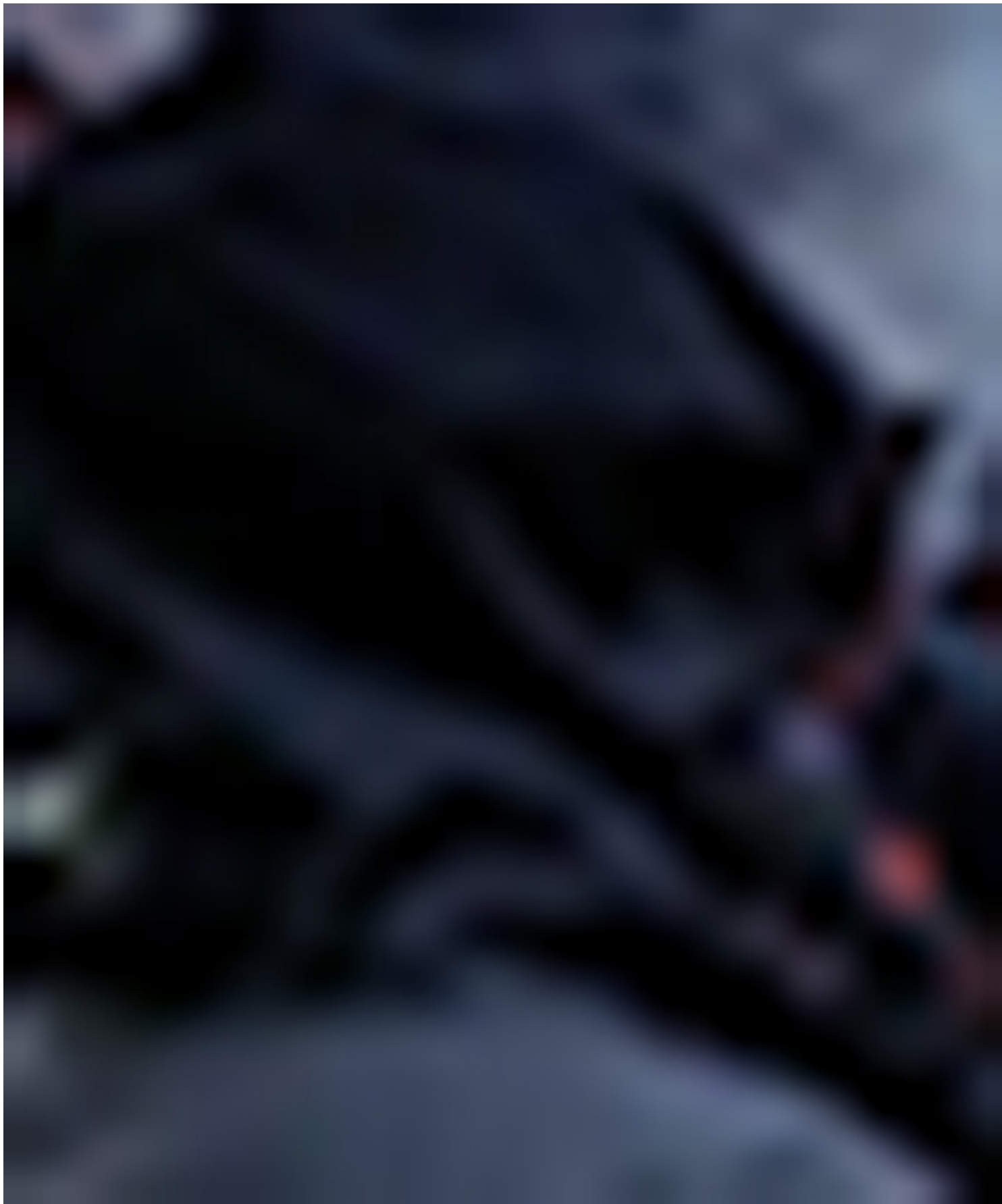
amateur practices, to the question of the story ... What I am showing here is only one facet among many others.

CB - Can you tell us a few words about your future projects?

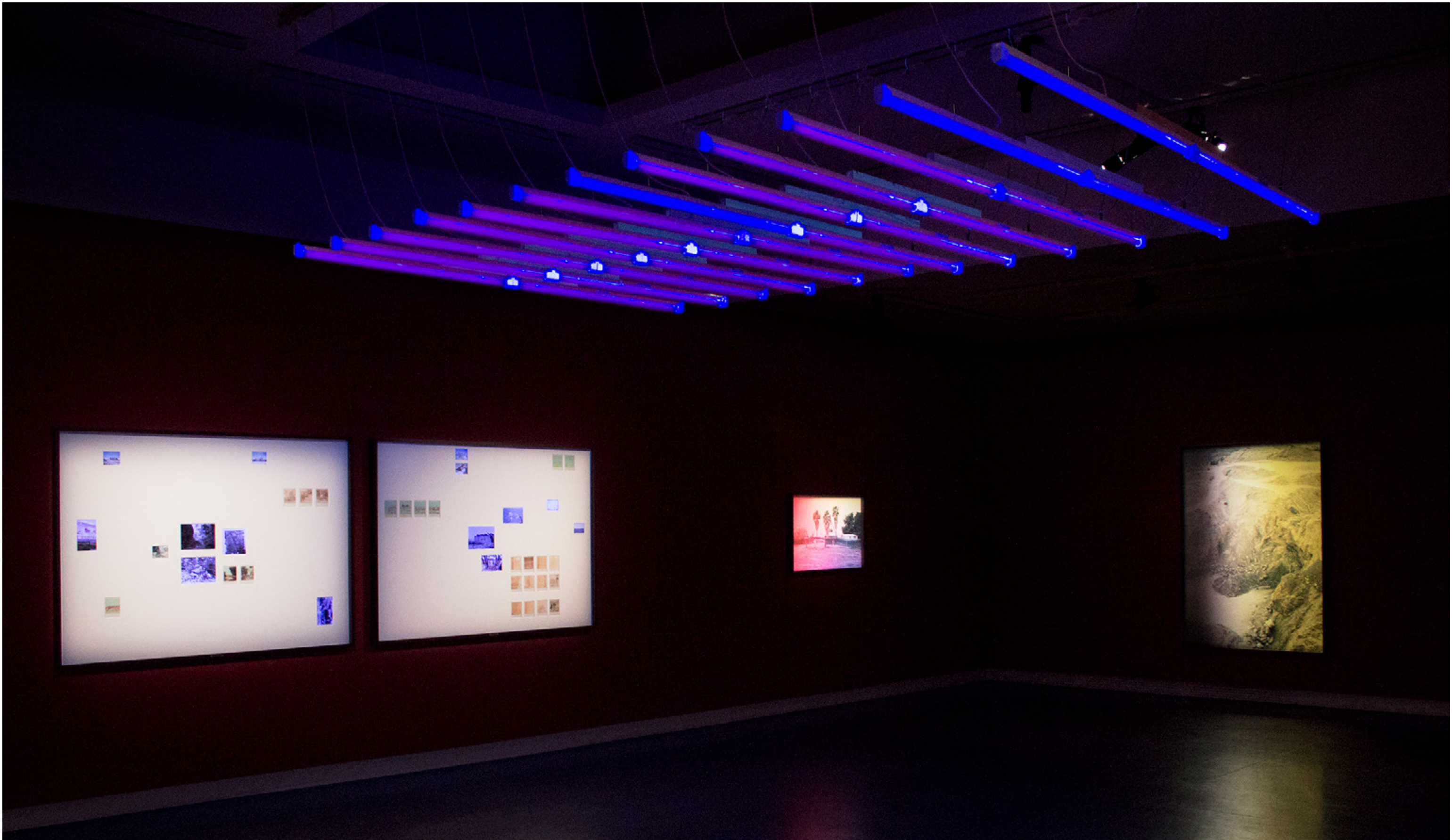
SCJ - The *Eden* project continues, it's a long-term research. I still own the house, it is sometimes inhabited or used by local people. I am looking to invite other artists and I am also working on another editorial project concerning *Eden*. Also I am invited to Madrid at the Academy of France - Casa de Velázquez for a year on a project which picks up *Standards & Poors* where I had left it.

2017 Interview with Camille Balenieri
Photography & Capitalism
National Institute of Arts History (INHA)
Paris









Sylvain Couzinet-Jacques est un photographe formé aux Beaux-arts de Marseille (2010) et à l'École nationale supérieure de photographie d'Arles (2012), qui vit et travaille aujourd'hui à Paris. Son travail s'inscrit dans une expérimentation des limites du médium, doublé d'un questionnement sur l'héritage du documentaire social, notamment aux États-Unis. Lauréat de nombreux prix et résidences (prix SFR Jeune Talent, Festival Photo de Levallois, programme Immersion de la Fondation d'entreprise Hermès et Aperture, entre autres) il a exposé ses travaux à l'étranger comme en France, notamment au BAL à Paris (2012) ou à la galerie Aperture à New York (2015). En 2017-2018, il était artiste membre de l'Académie de France à Madrid.

Camille Balenieri – Comment as-tu développé ta pratique photographique ? Avec quelles références en tête – qu'elles soient iconographiques, historiques ou théoriques – crées-tu tes premières images ?

Sylvain Couzinet-Jacques – J'ai commencé à photographier un peu par accident, comme souvent chez les photographes. Dans mon cas, c'était il y a un peu plus de quinze ans, pour prendre des notes sur des peintures que je souhaitais réaliser à l'époque. Je n'étais pas un très bon peintre, d'ailleurs. Je pourrais dire que ce qui m'a poussé à faire de la photographie, c'est la recherche d'un état alerte d'observation. J'ai été happé par la force du médium, et finalement le geste photographique a éclipsé totalement mes projets de peinture. De ces observations sans organisation, une envie est apparue de les classer. Le geste photographique était aussi un moyen de découvrir qui j'étais, de voir comment je regardais, de réaliser une sorte d'auto-analyse. Mes goûts pour le cinéma ont largement enrichi ma démarche photographique,

peut-être aussi dans cette capacité de l'image à provoquer le récit. Avec le temps, j'ai mis en place un certain nombre de dispositifs dans l'image, des effets, des altérations manifestes pour montrer leurs structures d'apparition, les conditions de leur visibilité. Le geste d'observation initial s'est ainsi chargé d'une démarche plastique dans l'atelier, qui venait finalement faire écho à mes idées de peinture initiales.

CB – Effectivement on voit sur tes photographies ces effets de transformation, qui sont effectués en post-production, sur les tirages ou les fichiers numériques. Tu sembles dans un premier temps assez éloigné d'une photographie sociale, critique, anticapitaliste, et plutôt animé d'une volonté d'expression et de mise en forme de ta sensibilité, puis d'exploration de l'image en tant qu'objet. Au moment où tu crées tes premières séries, quel est ton rapport au documentaire ? Perçois-tu la photographie comme un témoignage de quelque chose de plus vaste que ta propre expérience ?

SC-J – Cet éloignement, du moins cette mise à distance est probablement liée à la place forte que j'accorde aux états émotionnels qui nous engagent dans un projet. Il y a dans mon travail une vision assez critique du monde dans lequel on vit, mais qui passe par un filtre très subjectif. Rétrospectivement, je dirais aujourd'hui que dans mes premières photographies il y a la marque de mes voyages de l'époque. Je me suis rendu compte en voyageant d'un mal-être uniformisé, à la fois permanent et non-géographique, substituable en tous lieux. Je perçois ce sentiment comme une marque de ma génération – j'ai commencé à voyager avec les premiers avions Ryanair en Europe. Au début on repère que les aéroports se ressemblent tous, puis ce sont les villes dans lesquelles on va. Tout se substitue à tout, et ma pratique photographique s'est vraiment inscrite dans cette non-géographie, un non-exotisme.

J'essayais de rendre compte de cette situation-là, du trouble que je partageais avec ma génération. Pour faire un détour par une terminologie musicale, ce trouble ne relevait pas de la revendication punk, mais plutôt de quelque chose de dark wave. J'avais un rapport mélancolique au monde, et la tradition documentaire qui m'a nourri – quoiqu'un peu après – a construit ce sentiment de non-appartenance.

CB – Les premières images que tu réalises aux États-Unis, en 2008, sont rassemblées dans la série *Footnotes*. Elles sont quasi-uniformément grises, très peu contrastées, volontairement éclaircies ou obscurcies – peut-être l'effet dark wave que tu évoques. Pourquoi avoir choisi les États-Unis à ce moment-là ?

SC-J – Mon premier séjour aux États-Unis a lieu en 2008 : j'y pars six mois en me disant que cela va être un test. Je fais un road-trip très classique, j'étais jeune et le voyage se fait dans le cadre de mes études aux Beaux-arts. À peine le pied posé à New York, je me rends compte que le pays s'offre à moi et est en même temps très difficile à photographier. Je revois les photos de Robert Frank, Berenice Abbott, Jacob Riis... On a l'impression de s'inscrire dans l'histoire de la représentation moderne de ce pays, et dans celle de la photographie, à chaque fois qu'on prend une photo. C'était terrible, pour moi qui étais jeune et plein d'énergie, de ne pas arriver à exprimer quelque chose de nouveau.

Une phrase de Marguerite Duras m'a beaucoup aidé, et est devenue un leitmotiv ensuite. Elle dit : « il y a des choses qui sont impossibles à écrire, mais on peut écrire sur l'impossibilité ». C'est en quittant New York puis en traversant le Sud des États-Unis qu'un déclic s'est opéré. Pour dépasser cette impossibilité de photographier des choses nouvelles, et ainsi explorer des enjeux plus contemporains, liés à la représentation frontale, di-

recte, inspirée des New Topographics, j'ai recouru à un artifice presque conceptuel. J'ai utilisé un filtre opaque qui voilait complètement les images après coup, en post-production. Une image – telle que je la conçois – est à la fois une révélation du monde et l'endroit même de son obscurcissement. Si une image nous apprend quelque chose, elle est aussi ce qui opacifie la réalité de la chose – c'est une idée d'Aristote. Cet effet de voile, que cela soit dans les blancs, gris ou noirs, me parlait aussi d'une situation mentale : il traduisait une perte d'identité, celle, diffuse, du capitalisme, des suburbs, des fast-foods. Ce traitement crépusculaire était la forme scénarisée et narrative d'un déclin.

CB – 2008 est aussi l'année de la crise financière aux États-Unis. Depuis les images de la Farm Security Administration, la crise est un grand topos de la photographie américaine. Te rends-tu aux États-Unis pour documenter ce phénomène, ou au contraire pour subvertir ou réinventer cette iconographie ?

SC-J –Étonnamment, en 2008 je passe complètement à côté de la crise des subprimes. J'en suis conscient et informé, mais je ne la photographie pas car je ne la vois pas. C'est aussi lié en partie à l'incrédulité des personnes que je rencontre. À aucun moment, y compris dans les villes ou quartiers populaires où la crise a frappé durement, les conversations n'étaient tournées vers la crise. Je pense qu'à ce moment personne ne pensait vraiment que cela aurait une telle ampleur. En ce qui concerne le voile sur les photographies, ce n'est que trois ans plus tard que je commence à opérer ces modifications sur les images, a posteriori donc. La scénarisation crépusculaire devient alors un mécanisme de l'apparition de ces images.

Les images de la Farm Security Administration et Walker Evans particulièrement ont été de vrais modèles que j'ai étudiés longuement. Lorsque je suis reparti en 2011, à Corpus Christi, au Texas,

j'ai complètement orienté mon regard vers les conséquences et les signes de cette crise.

CB – La teneur sociale de tes images s'impose lorsque tu réalises la série *Standards&Poors* entre 2011 et 2013, en Espagne. On remarque une tension dans ces photographies entre leur référent social et le filtre, gris ou coloré, qui le voile et l'assourdit, comme pour en étouffer la charge politique.

SC-J – Ce projet s'inscrit dans la logique de mon travail aux États-Unis. En arpentant l'Espagne, j'ai vu tous ces projets immobiliers à l'arrêt : la crise américaine avait eu des échos très directs en Europe et surtout dans ce pays. Beaucoup de projets immobiliers pharaoniques se sont retrouvés complètement à l'arrêt. Ironiquement, les projets les plus importants, notamment à Madrid, étaient pensés et financés par des propriétaires de Las Vegas aux États-Unis. Il y avait donc un lien très immédiat avec les États-Unis. Ces lieux, restés à l'état de terrains vagues, de friches, de constructions squelettiques, étaient censés devenir des casinos, des spa et piscines gigantesques, des hôtels cinq étoiles. En explorant ces espaces à l'abandon, j'imaginai les touristes qui se rendraient dans ces lieux climatisés et ces centres commerciaux, pour bronzer dans des spa mais sans être confrontés à la lumière du soleil, se baigner non pas à la plage mais dans les piscines... Alors que je photographiais en plein été avec un soleil très fort, j'imaginai un monde possible, complètement électrique.

Cette représentation très dystopique était complètement éloignée de la nature, du soleil, des paysages espagnols. J'ai alors imaginé deux statuts d'images distincts fonctionnant comme deux faces d'une même pièce pour raconter cette expérience. À la fois des images qui représenteraient très clairement la crise – ses manifestations, ses effets, ces choses à l'arrêt – et d'autres images qui seraient plus documentaires, plus littérales,

plus factuelles, qui représenteraient des lieux d'hyperspéculation. Dans le dispositif que j'ai imaginé pour l'exposition au BAL à Paris, je voulais représenter métaphoriquement le soleil espagnol, qui se serait transformé en une lumière électrique. L'idée était de garder certaines caractéristiques du soleil et de son rayonnement : les lampes UV que nous avons installées dans la salle d'exposition parlaient de ce caractère nocif, destructeur de la lumière. Nous avons donc accroché au BAL des compositions documentaires sur des lieux de spéculation à l'arrêt, des études de terrain en quelque sorte et des images prises un peu partout en Espagne. Les études sont composées de Polaroid, d'impressions Xerox, toutes un peu traitées. Les autres photographies sont, elles, colorées : ce sont en fait des tirages photographiques classiques protégés par des verres teintés, comme des verres de lunettes de soleil. Les images de documentation, sans cette protection, étaient détruites progressivement par les lumières UV, bleues, très violentes, accrochées au-dessus – les UV sont nocifs pour la conservation des photographies. C'était donc un dispositif de destruction des images, mais celles qui étaient sous verres teintés résistaient à cette lumière. Le spectateur qui entrait dans la salle devait porter des lunettes pour ne pas avoir de séquelles car la lumière était tellement forte qu'au bout de quarante minutes on pouvait potentiellement avoir des tâches sur la rétine. Finalement, cette installation questionnait la valeur d'un document, avec une forte charge romantique.

CB – On a l'impression que la charge critique de tes images se situe davantage dans le dispositif d'exposition et le traitement que tu leur fais subir, comme si la valeur sociale du référent était de toute façon nulle, et que tout ce que tu pouvais faire c'était nous déstabiliser dans la manière qu'on a de regarder ces images. Tu répètes ce geste sur l'écran d'ordinateur ou sur le tirage, par les filtres.

SC-J – C'est juste. À la différence de photographes comme Allan Sekula par exemple, qui ont construit leur photographie en lien avec leur engagement politique de citoyen, je me situe vraiment dans cette génération d'après, qui pense très sincèrement qu'on ne pourra pas faire la révolution avec la photographie. Cependant, ce n'est pas parce que la photographie a des moyens somme toute assez limités pour changer le monde, qu'on ne peut pas la montrer dans des dispositifs qui sont des leviers de fabrication de récits. Ce qui m'intéressait aussi beaucoup pour le BAL, c'était de créer un dispositif à valeur de décor, où le public puisse entrer. Dans mes images, j'ai gommé tout rapport à la figure humaine, qui est pourtant l'un des symboles très immédiats de l'engagement social. Cela a été un choix difficile. J'ai passé presque un an et demi en Espagne, et j'ai rencontré beaucoup de personnes qui m'ont raconté leurs histoires. Il y a des choses assez terribles qui m'interpellent. J'ai volontairement enlevé cette partie-là du projet pour n'en garder qu'une sorte de décor, un squelette dans lequel le spectateur est pris en tenaille.

Il me semble que tous les gestes que j'ai pu opérer jusqu'à présent participent de cette forme de décor qui s'indexe sur le monde dans lequel on est, dans ces situations de crise, douloureuses. Il laisse une place physique, corporelle, au spectateur.

CB – Au contraire, la série *Outstanding Nominals* regroupe des photographies d'hommes encagoulés, d'émeutiers... Tu les prends juste avant l'élection du président François Hollande et encore une fois, tu vas vers des sujets éminemment politiques mais tu floutes, obscurcis, dissipes les contours. Tu maintiens ce refus de la visibilité du sujet, comme si ce refus-là était plus contestataire que le fait de montrer directement les problèmes d'intégration sociale dans les banlieues, en l'occurrence.

SC-J – À cette époque, nous étions en pleine campagne électorale présidentielle. Le Front National tenait un discours virulent sur les femmes voilées. Je me suis intéressé à cette figure-là et je me suis dit : n'y a-t-il pas aussi des hommes voilés ? Comme je travaillais sur la question du voile sur les images, par contamination, par glissement, je suis arrivé à ces formes que j'ai trouvées sur Internet. Dans des groupes d'extrême droite, on montrait des images d'émeutiers en disant : « Voilà ce que produit la France, le socialisme, etc ». D'un autre côté, des groupes plutôt de gauche s'en emparaient, avec un discours de revendication : « nous sommes un corps politique, nous allons le faire savoir ». Ces mêmes images d'hommes encagoulés étaient donc soumises à une sorte de distorsion éthique, qui s'accommodait bien du changement politique. Cette versatilité des images était aussi l'endroit d'une certaine opacité. J'ai commencé à travailler sur cette figure, en agrandissant des images policières d'émeutes, des images de preuves des renseignements généraux.

Les capuches, les hommes voilés des Black Blocs devenaient complètement flous : l'image voilée d'une personne voilée devenait tautologique, pour exprimer la vacuité de la représentation.

CB – En allant vers des sujets qui révèlent les failles du système capitaliste et en persistant en même temps à les obscurcir, tu crées ta propre esthétique, qui est celle d'une anti-clarté. Le voile, séduisant puisqu'il crée une palette chromatique, un effet d'abstraction – il y a peut-être quelque chose de bourgeois dans cette esthétique – est aussi un geste critique. D'autant plus si on considère le capitalisme comme un régime visuel qui se caractérise par sa transparence : on pense à l'analyse que fait Walter Benjamin des passages parisiens et de leurs vitrines, dans Paris, capitale du XIXe siècle, qui permettent la fétichisation de la marchandise, ou à celle de Roland Barthes dans *Mythologies*, au sujet de l'image publicitaire, avec

son lustre, son côté glossy, proche de l'hyper-réalisme de la photographie contemporaine ... On peut aller jusqu'à nos jours et évoquer les réseaux sociaux, leur transparence absolue au service d'un exhibitionnisme égotique. À l'inverse, tu romps cette transparence : est-ce le geste subversif par excellence que de jouer la carte de l'opacité ?

SC-J – C'est très juste sur la question de la vitrine, de l'organisation du visible. C'est aussi la vitrine qu'on casse pendant les manifestations. C'est un motif très fort. Néanmoins, je fonctionne par intuition, et c'est ensuite que je me questionne sur le discours. En 2012 Kodak – qui employait 80 000 personnes dans les années 1960 – dépose le bilan ; le lendemain, Facebook entre en bourse. D'un régime de production de l'image « visible » nous sommes passés à un système plus opaque.

CB – Est-ce qu'on pourrait lire dans tes images l'influence du Pop Art, qui lui aussi jouait la carte de la séduction avec ses images colorées ? Warhol est une référence pour toi. On le retrouve dans ta volonté de rejouer la carte postale, le cliché, mais aussi de le mettre à distance. Pour *Standards&Poors*, tu t'appuies sur l'image touristique de l'Espagne, comme dans cette photographie au filtre multicolore qui représente des palmiers. Tu joues avec la reprise du cliché ou sa déconstruction : veux-tu illustrer le rêve, illustrer la ruine du rêve ou dissiper le mirage, en assumant la valeur littérale de l'image ?

SC-J – C'est le moment pour moi de dire que les images fluorescentes, le jaune, le rose ... je ne suis pas sûr d'avoir été de bon goût. Je suis beaucoup plus sobre dans mes goûts personnels (rires). En fait je m'en suis beaucoup amusé, et avec le temps j'avoue avoir appris à aimer ces couleurs acides. Pour créer ces images multicolores et fluo, j'ai fait toute une collection de verres de lunettes de soleil que j'ai photographiés et j'ai essayé de retrouver les mêmes teintes pour en faire mon

nuancier. Cela m'intéressait en tant que forme car cela modifiait totalement la nature de l'image. Et cette modification, plaisante ou non, rose ou verte, peu importe, elle manifeste un endroit critique. Elle raconte quelque chose d'un peu toxique, de non-naturel. C'est pour cela que j'arrive à accepter ces couleurs : elles relèvent d'une mécanique de mise à distance, elles sont aussi des symptômes d'une toxicité.

CB – Pour revenir sur ton dispositif du BAL, tu exposais des Polaroid et des tirages photographiques à des lampes UV, certaines étant protégées par des verres teintés qui bloquent l'action des UV, d'autres non. Des images allaient donc disparaître, d'autres demeurer. Les premières, j'imagine, n'avaient pas vocation à être achetées ni collectionnées – ou alors sous une forme dégradée, amoindrie. Était-ce de ta part une volonté de désobéir aux règles du marché, d'empêcher que tes photographies deviennent un support de spéculation, une fois quitté l'espace du musée ?

SCJ – Quand j'ai fait ce projet, je n'ai pas pensé que cela pourrait se vendre. Peut-être les choses un peu colorées, oui, mais en tout cas pas ces images qui étaient vouées à la destruction. Ce qui m'intéressait surtout, c'était que le projet fonctionne comme une sorte d'écosystème, quelque chose d'organique, dans lequel on soit pris.

Je mettais en doute la photographie documentaire : la situation de l'Espagne dans cinq ou dix ans aurait de toute façon changé économiquement. Ce qui est beau dans un Lewis Baltz ou dans un Walker Evans aujourd'hui, c'est un élément intemporel, non-géographique, c'est ce « style documentaire », pour reprendre Olivier Lugon dans *Le Style documentaire*, qui me touche, et non pas l'immédiateté politique de la chose photographiée. Je voulais avant tout mettre en doute la question du documentaire, sachant que le BAL est un lieu dédié à

l'image documentaire, plutôt qu'être anti-système ou anti-marché de l'art.

CB – En parlant de système, je voudrais évoquer ton projet de résidence à Eden, réalisé grâce au prix Hermès-Aperture que tu as obtenu en 2015. Eden est une ville en Caroline du Nord, que tu as choisi d'investir à ta manière, dans un projet qui n'a plus grand chose à voir avec tes séries précédentes. Certes, auparavant tu travaillais déjà avec les caractéristiques du médium mais cette fois-ci tu passes la photographie pour créer un projet social autour de la maison que tu as achetée à Eden, avec la dotation. Peux-tu nous raconter cette résidence et l'ensemble des créations auxquelles elle donne lieu ?

SC-J – Le projet *Eden* est un peu compliqué et suscite des interrogations. Il est nourri par des paradoxes, c'est ce qui le rend aussi riche et difficile à cerner, y compris pour moi parfois (rires). J'ai eu la chance en 2015 d'avoir été nommé pour un prix avec la Fondation d'entreprise Hermès, le premier de ce type, pour qu'un Français puisse faire un projet aux États-Unis pendant trois mois. Il y avait à la clé 35 000 euros, ce qui est un joli prix. Je précise que la dotation a eu un rôle important dans l'écriture du projet : j'ai proposé d'utiliser cet argent pour aller à Eden, une petite ville en Caroline du Nord, que je ne connaissais pas, pour y acheter une maison et y réaliser un futur projet photographique. J'avais regardé le cours de l'immobilier et la bourse me permettait de le faire. J'imaginai une maison à Eden, qui porte donc un nom mythologique et qui évoque l'idée d'un paradis, dépréciée par une crise qui n'en finissait pas.

J'imaginai cette maison comme l'épicentre d'un projet performatif, et qui interrogerait un certain nombre de choses : la question écologique, par la référence au jardin d'Eden, mais aussi la place de l'étranger – j'allais en devenir un – dans une

ville de la campagne états-unienne, la question du déplacement des usages liés à l'architecture.

Une maison, si elle n'est plus une maison, que devient-elle : une sculpture, un objet, une interface de rencontre ? Je trouvais cela intéressant dans la mesure où il y avait déjà une représentation chargée d'Eden. Or je me doutais que, sur place, cela ne ressemblerait pas au paradis. D'autre part, la dotation financière me permettrait d'acheter la maison mais il ne resterait pas grand-chose ensuite. J'avais envie de faire de la photographie dans une situation critique – à l'abri certes, mais sans moyens financiers.

En ayant reçu le prix Hermès-Aperture, j'ai été confronté à la difficulté de faire ce genre de choses, que je n'imaginai pas ! J'ai acheté une « maison des subprimes », qui était à l'abandon à Eden. J'étais encore à la recherche des traces, des épaves d'une forme de capitalisme moderne. J'ai finalement acquis une maison pour mille dollars. Avec l'argent restant, j'ai invité d'autres artistes à me rejoindre aux États-Unis, pour travailler ensemble à produire des questionnements, fabriquer des images, des objets... Très vite, nous avons transformé cette maison en une sorte de grand atelier ouvert au public. Nous avons fait des performances.

Dans ma propre pratique, j'ai utilisé la photographie comme un moyen de documenter. Je me suis moins focalisé sur le geste virtuose ou stylistique de la photographie que sur un geste d'enregistrement de ces rencontres. Ce qui fait qu'aujourd'hui j'ai quelques milliers d'images qui n'ont pas encore été montrées car je suis encore en train de travailler dessus.

Le prix incluait l'édition d'un livre et une exposition, auxquels je me suis vite attelé. Il a fallu faire des travaux de restauration dans la maison, et ceux-ci ont conduit à fabriquer des objets pour

l'exposition et le livre. Le porche arrière, qu'il a fallu enlever, a été exposé chez Aperture, à New-York. On a décomposé la maison d'Eden en objets: des traces, des signes assez poétiques mais aussi, dans le contexte de la campagne électorale de Donald Trump, assez symboliques. Une autre contrainte était que tous les matériaux montrés dans l'exposition soient ensuite réutilisés pour la restauration de la maison.

CB – *Eden* dépasse donc la photographie, et ton travail évolue vers une pratique transdisciplinaire. Sur place, la maison donne lieu à des interactions sociales autour d'expositions, de visites, de performances. As-tu délibérément conçu ce projet comme l'occasion de retisser du lien social à l'échelon local ?

SC-J – Le mot économie vient du mot grec, "oikos", qui désigne la maison et les activités qui s'y déroulent. J'imaginai que la maison pouvait être une interface, un lieu de rencontre, presque comme une structure sociale – c'est vraiment ce qui m'a intéressé. Il faut aussi dire franchement que je n'ai jamais pensé qu'avec ce projet-là, j'allais modifier ni les consciences politiques, ni faire un travail social. Il était plus question de fabriquer une sorte de sculpture, dans un rapport de tension, de coloration.

La première maison à l'achat que j'ai visitée était vendue aux enchères. Je l'ai achetée pour 4000\$; ensuite il y a eu toute une procédure au tribunal qui a fait que je ne l'ai pas eue finalement. En visitant la maison je m'étais rendu compte qu'il y avait du linge sale dans la machine à laver, de la vaisselle dans l'évier : que les gens avaient été expulsés manu militari pour que la maison soit vendue par des huissiers. C'était extrêmement choquant. Je ne pouvais pas décemment, avec l'argent d'une fondation, acheter une maison dont des gens avaient été expulsés, c'était impossible. J'avais l'idée de reloger ces personnes, de leur

redonner cette maison et de faire le projet ensemble. Mais je ne savais pas sur qui j'allais tomber. Finalement, cela ne s'est pas fait et j'ai acheté une autre maison. Il se trouve que celle-ci, la ville voulait la raser. En en faisant un lieu de rencontre, la perception qu'en avaient les voisins a changé.

Cela a créé un lien qui n'existait pas auparavant, un peu comme quand on fait une photographie de quelque chose et qu'ensuite on se dit : tiens, je ne voyais pas ça comme ça. Il s'est produit quelque chose de similaire avec cette maison. C'est une ancienne école qui date de 1884, ce qui n'est pas anodin. C'est le même type de maison qu'on voit dans les photos de Walker Evans. C'est une école et les écoles américaines sont rouges, on les appelle des "little red schoolhouses". En la restaurant, il a fallu enlever le revêtement qui était nocif, puis je l'ai peinte en rouge. Avant de la repeindre, j'ai scanné toute la maison avec un scanner à document A4xA4, ce qui fait à peu près 16 000 images. Je l'ai fait pour une raison simple : 1884, pour les historiens de la photographie, c'est l'année où Kodak dépose un brevet pour le négatif. Cette maison, que j'avais achetée pour donner de la vie à ma pratique photographique, avait donc été bâtie l'année où Kodak avait inventé le rabattement 3D sur le plan (pas grâce aux plaques, mais à leur version populaire : le négatif). Ensuite j'ai fait un livre avec ces scans, composé de 1000 pages. Si on déploie les pages du livre on peut reconstruire l'image de la maison à l'échelle 1:1, fantomatique et parcellaire.

CB – Tu continues donc de déplacer les codes de la représentation photographique en utilisant le scanner, qui est quasiment le degré zéro de la représentation. Et puis persiste cette visée d'interaction avec la communauté locale. Est-ce qu'à terme tu as envie de la faire participer encore plus? Considères-tu ta résidence à Eden comme un projet de création collective ?

SC-J – *Eden* est un projet contextuel, qui va exister sur plusieurs années. Il ne se limite pas à un seul objet ni à ma seule voix. J'essaie de créer un espace, concret ou mental, où – sans rejouer la question de l'utopie démocratique – on fabrique des objets qui ont un lien avec la question de l'image, des icônes, et de leur circulation. C'est aussi un lieu de doléance, pourquoi pas. Je travaille avec des habitants d'Eden qui ont des choses à dire, ils sont très contents que je leur donne la parole. Tout cela participe à une sorte d'écosystème qui serait très difficile à définir, car il est plus immédiatement lié aux pratiques amateurs, à la question du récit... Ce que j'en expose là, ce n'est qu'une facette parmi bien d'autres.

CB – Peux-tu nous dire quelques mots sur tes projets à venir ?

SC-J – Le projet *Eden* continue, c'est une affaire au long cours. Je suis toujours propriétaire de la maison, elle est occupée parfois ou utilisée par des habitants locaux ; je cherche à inviter d'autres artistes et je travaille aussi sur un autre projet éditorial concernant *Eden*. Je suis aussi invité à Madrid à l'Académie de France - Casa de Velázquez pour une année sur un projet qui reprend *Standards&Poors* là où je l'avais laissé.



FOUNDATIONS ARE BRICKS AND SOME BOULDERS

