

GREGORY CREWDSON



THE BECKET PICTURES

GREGORY CREWDSON

THE BECKET PICTURES

Cathedral of the Pines

Fireflies

CE LIVRE A ÉTÉ PUBLIÉ À L'OCCASION DE L'EXPOSITION DE GREGORY CREWDSON
THIS BOOK WAS PUBLISHED ON THE OCCASION OF THE GREGORY CREWDSON EXHIBITION



20 mai - 17 septembre 2017
May 20th - September 17th 2017

REMERCIEMENTS - ACKNOWLEDGMENTS

Gregory Crewdson

Conseil Régional Auvergne-Rhône-Alpes

Laurent Wauquiez, Président

Florence Verney-Carron, Vice-présidente déléguée à la Culture et au Patrimoine

DRAC Auvergne-Rhône-Alpes - Ministère de la Culture et de la Communication

Henri-Michel Comet, Préfet de la région Auvergne-Rhône-Alpes

Michel Prosic, Directeur Régional des Affaires Culturelles

Ville de Clermont-Ferrand

Olivier Bianchi, Maire de Clermont-Ferrand

Isabelle Lavest, Adjointe au Maire en charge de la Culture

Henri Chibret, Président du FRAC Auvergne

Galerie Daniel Templon, Paris

Daniel Templon, Anne-Claudie Coric, Lara Sedbon

Gagosian Gallery, New York

Putri Tan

Centre national des arts plastiques

Yves Robert, Directeur

Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

Serge Lasvignes, Président

Bernard Blistène, Directeur

Les collectionneurs pour le prêt de leurs œuvres

AINSI QUE / AS WELL AS

Juliane Hiam, The Crewdson Studio,

Séverine Faure, Laure Forlay, Noëlle Dangin

AVEC LE MÉCÉNAT DE - SUPPORTED BY

Fondation d'Entreprise Michelin

Jean-Dominique Senard, Président

Laboratoires Théa

Jean-Frédéric Chibret, Président-directeur général

EDF

Alain Martel, Délégué Régional

Caisse d'Épargne d'Auvergne et du Limousin

Paul Kerangueven, Président du Directoire

Agecoma

Éric Pariset, Gérant



Grand mécène du FRAC Auvergne



EXPOSITION - EXHIBITION

Commissariat / Curator : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Assistante / Assistant : Séverine Faure

Régisseur / Manager : Philippe Crousaz

Chargée des publics / In charge of the public : Laure Forlay

Chargée de la pédagogie / In charge of education : Amandine Coudert

Médiatrice / Educator : Mathilde Nadaud

Chargé de la technique / Technical support engineer : Luc Tarantini

Accueil et régie / Reception and management : Ericka Chomette

Enseignant associé / Teaching associate : Patrice Leray

LIVRE - BOOK

Conception graphique / Graphic design : Jean-Charles Vergne

Texte / Essay : Jean-Charles Vergne

Postface / Afterword : Michel Poivert,

Directeur de l'École doctorale 441 Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Traductions / Translations : Natalie Lithwick

Relecture / Proofreading : Séverine Faure, Amandine Coudert

Crédits photographiques / Photo credits : Gregory Crewdson

Les œuvres de ce livre, sauf mention particulière, sont reproduites avec l'aimable autorisation de Gregory Crewdson, de la galerie Gagosian (New York) et de la galerie Daniel Templon (Paris, Bruxelles).

Ce livre a été achevé d'imprimer en avril 2017
sur les presses de l'Imprimerie Chirat, Saint-Just-la-Pendue, France.
ISBN 978-2-907672-23-8

Textes : © Michel Poivert, Jean-Charles Vergne, Natalie Lithwick

Reproductions des œuvres de Gregory Crewdson : © Gregory Crewdson, Gagosian

FRAC AUVERGNE

6 rue du Terrail (exposition / exhibition)

1 rue Barbançon (administration / office)

63000 Clermont-Ferrand - France

contact@fracauvergne.com

www.fracauvergne.com



FRAC AUVERGNE - PUBLICATIONS

Pierre Gonnord

Ilse D'Hollander

Pius Fox

David Claerbout

Agnès Geoffroy, *Les Captives*

Gilles Aillaud

Abdelkader Benchamma, *Random*

Éric Poitevin, *Photographies, 1981 - 2014*

Marc Bauer, *The Architect, Steel*

Camille Saint-Jacques, *Contre-jour*

L'Œil photographique

Gert & Uwe Tobias

David Lynch, *Man Waking From Dream*

Gasiorowski - Peinture - Fiction

Un corps inattendu - Carte blanche à Jean-Louis Prat

Dove Allouche, *Le Soleil sous la mer*

Michel Gouéry, *Sortie de Vortex*

Darren Almond, *...between here and the surface of the moon*

Katharina Grosse, *The Flower Show / Skrow no repap*

Eberhard Havekost, *Entrée*

Ida Tursic & Wilfried Mille

Richard Tuttle, *Unfold*

Frank Nitsche

Albert Oehlen

Luc Tuymans, *Curtains, reconstitution*

Jonathan Meese, *Vive Fantomas*

Raoul de Keyser

Shirley Jaffe

Rémy Hysbergue

Bruno Perramant, *SUN II*

Philippe Cognée

Gilgian Gelzer, *Face Time*

Fabian Marcaccio, *Paintant Archeology*

Denis Laget

Helmut Dorner

...

Collection Beautés (Dir. Camille Saint-Jacques, Éric Suchère) :

La Transgression en question / Ed Paschke & pratiques contemporaines

Motifs & partis pris - Éric Suchère

L'Imagination est un lieu où il pleut / Gilgian Gelzer & pratiques contemporaines

Une Rose est une rose / Michel Parmentier & pratiques contemporaines

Les œuvres signalées par un astérisque (*) ont été présentées au FRAC Auvergne dans l'exposition "Gregory Crewdson : The Becket Pictures", du 20 mai au 17 septembre 2017.
Les collections mentionnées concernent les œuvres des prêteurs exposées au FRAC Auvergne.

The works marked with an asterisk (*) were presented at the FRAC Auvergne exhibition "Gregory Crewdson: The Becket Pictures", 20 May - 17 September 2017.
The collections indicated refer to works on loan for display at the FRAC Auvergne.

THE BECKET PICTURES

Fireflies

1996

At the end of the summer, I had a glimpse of the proofs – I'd sent all my rolls of film to the extraordinary printer Charlie Griffin, and when he sent me the contact sheets, and I looked at them, it took barely two minutes for me to realize:
"It's beyond me."

Gregory Crewdson

À la fin de l'été, j'ai jeté un œil aux épreuves – j'avais envoyé toutes mes pellicules à l'admirable tireur Charlie Griffin, et quand il m'a envoyé les épreuves, que je les ai regardées, il ne m'a pas fallu plus de deux minutes pour me dire :
"C'est au-dessus de mes forces".

Gregory Crewdson

Sans titre (1-35) / Untitled (1-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (54-35) / Untitled (54-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (10-35) / Untitled (10-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (11-35) / Untitled (11-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (23-35) / Untitled (23-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (24-35) / Untitled (24-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (22-35) / Untitled (22-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (9-35) / Untitled (9-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (12-35) / Untitled (12-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (13-35) / Untitled (13-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (14-35) / Untitled (14-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (15-35) / Untitled (15-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (16-35) / Untitled (16-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (33-69) / Untitled (33-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (3-69) / Untitled (3-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (44-69) / Untitled (44-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (7-69) / Untitled (7-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (5-69) / Untitled (5-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

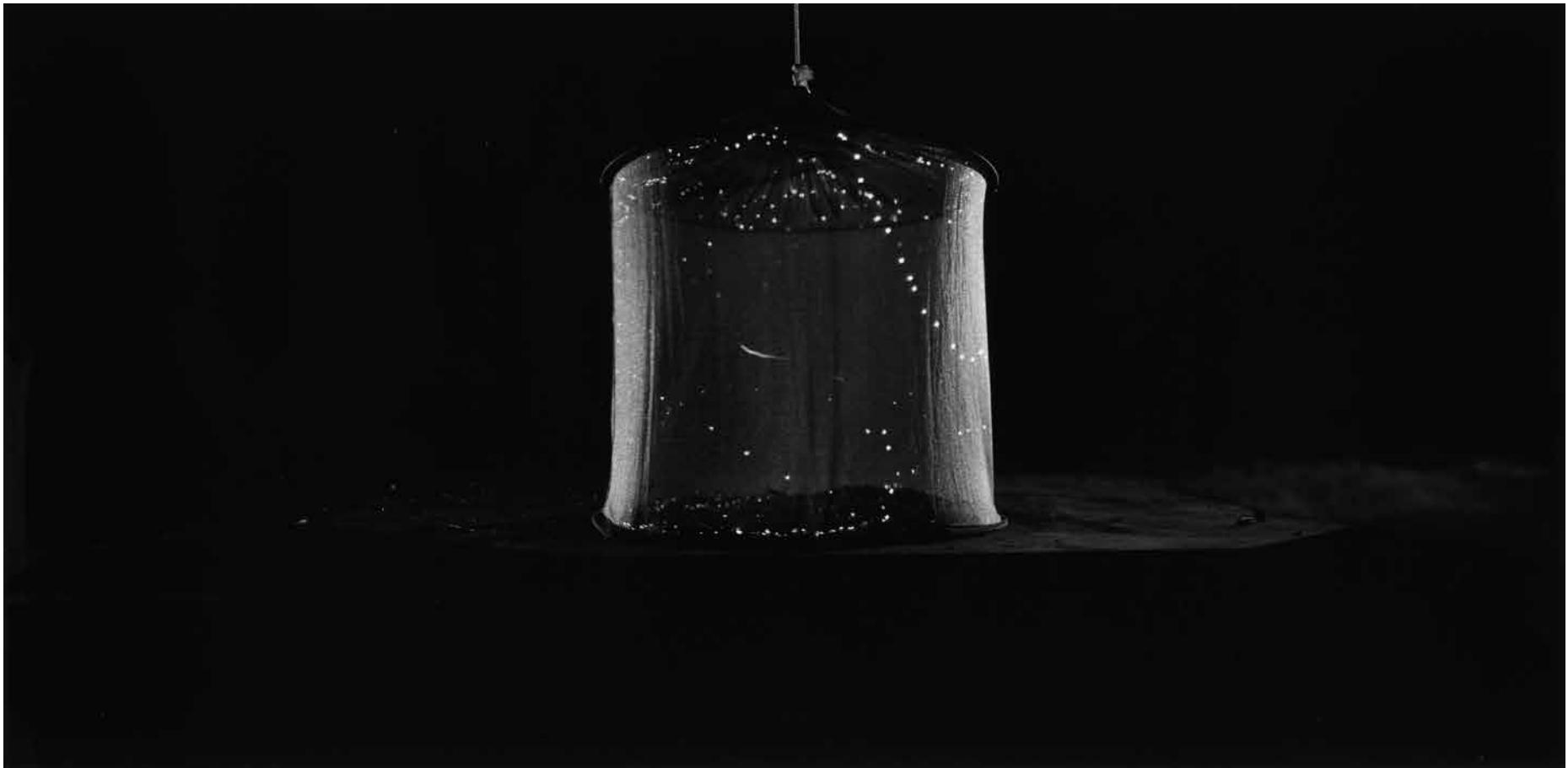


Sans titre (43-69) / Untitled (43-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

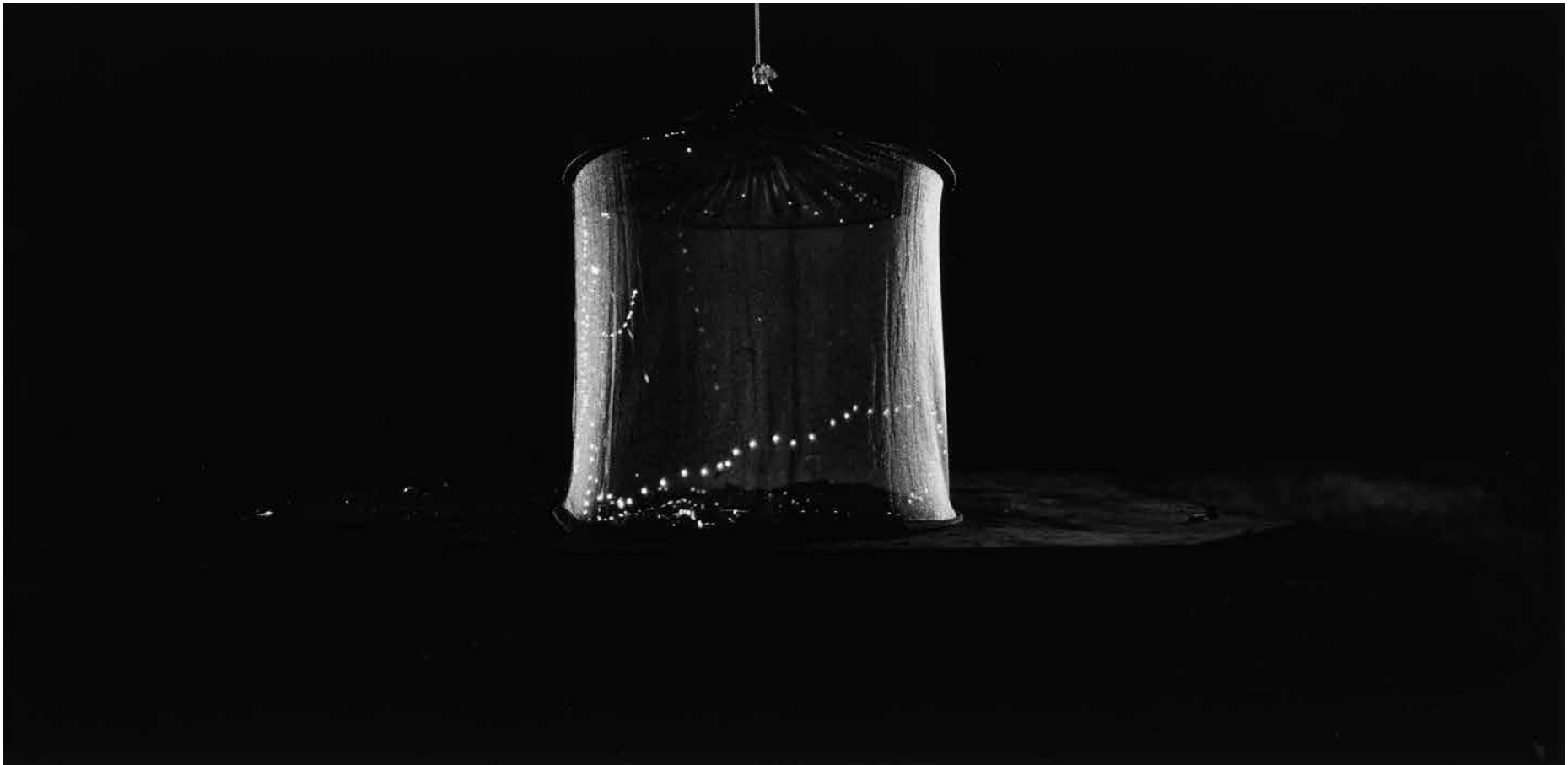


Sans titre (4-69) / Untitled (4-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

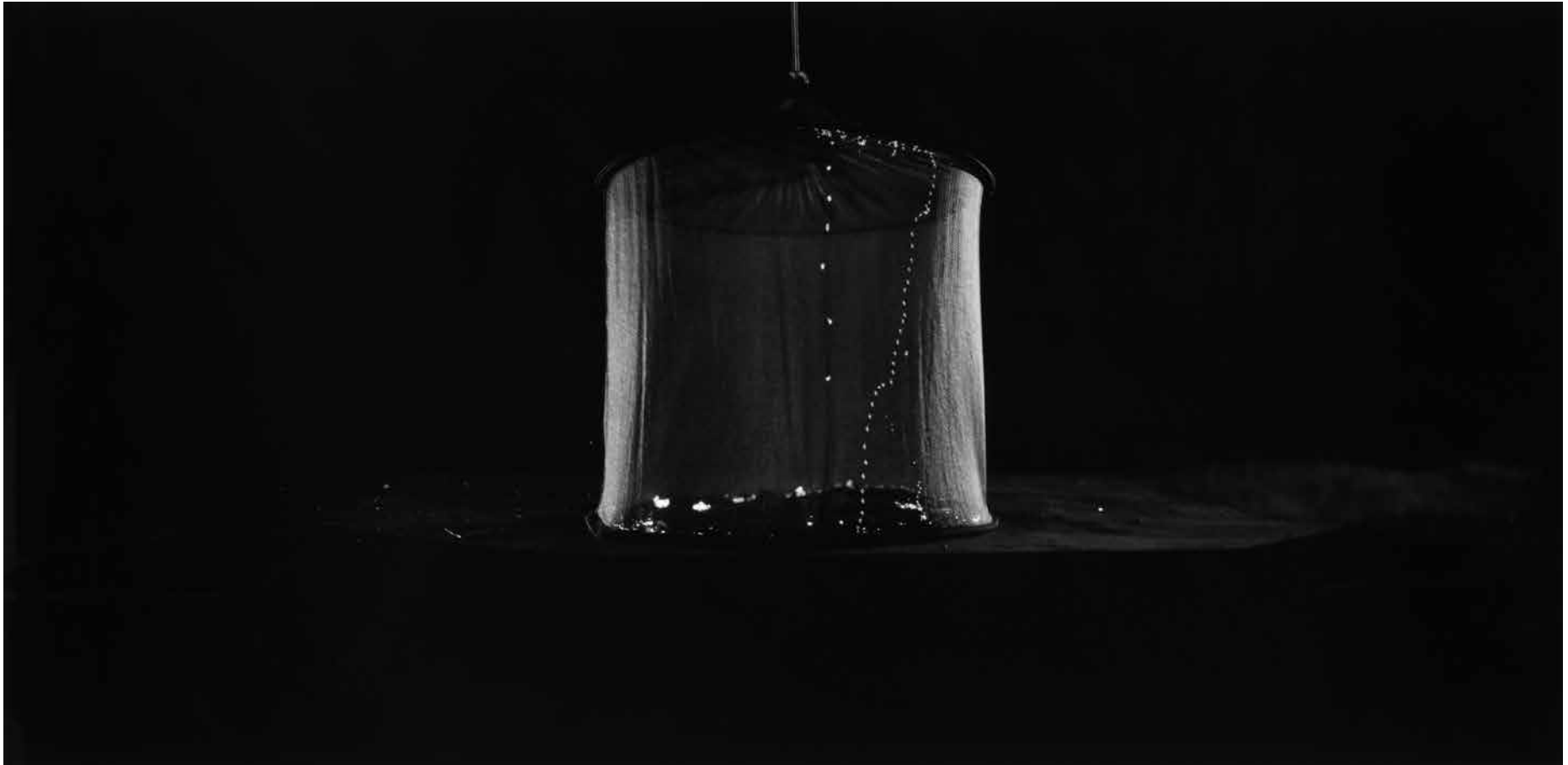




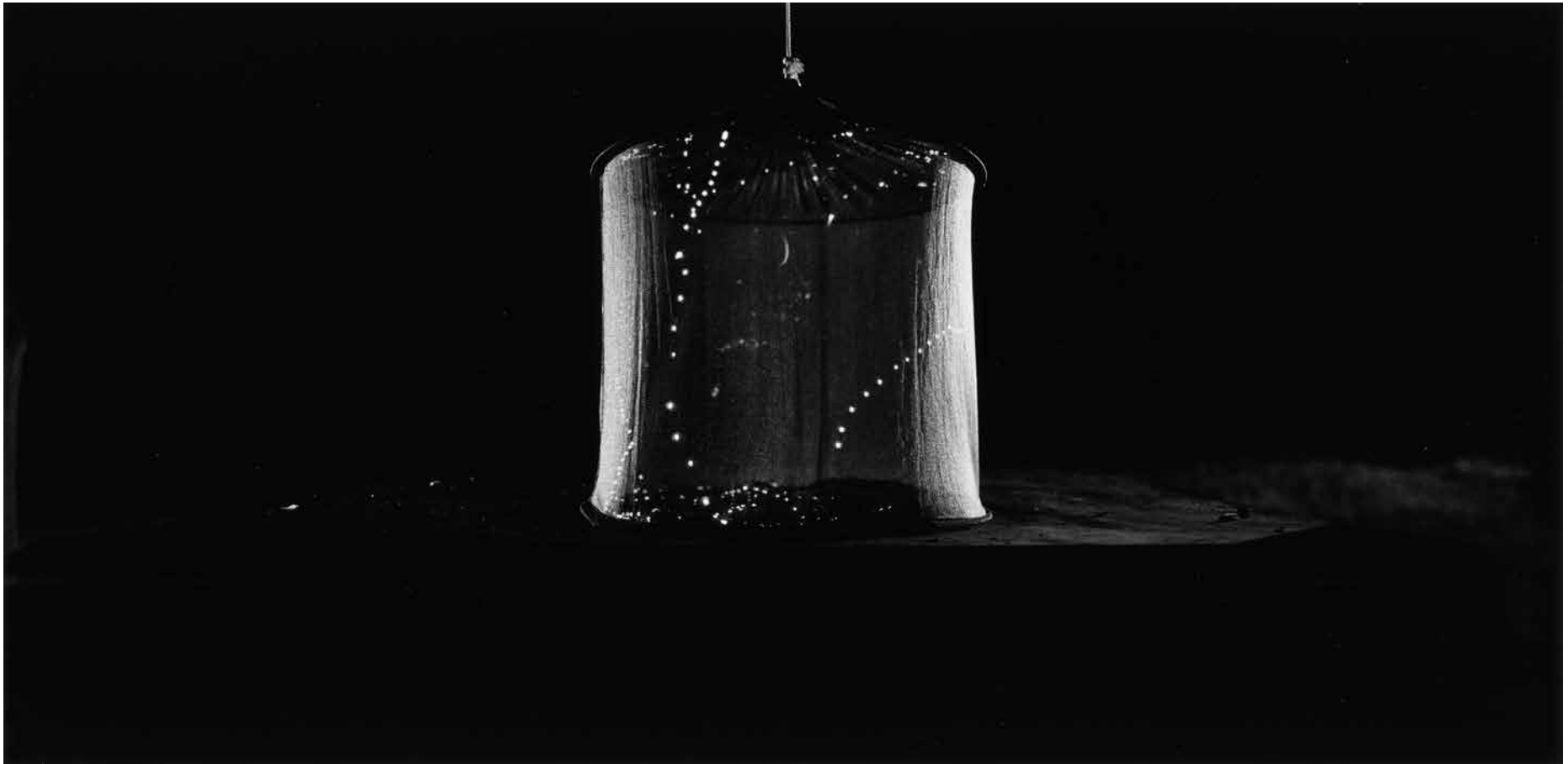
Sans titre (18-69) / Untitled (18-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (20-69) / Untitled (20-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (19-69) / Untitled (19-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (21-69) / Untitled (21-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (30-69) / Untitled (30-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (32-69) / Untitled (32-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

THE BECKET PICTURES

Cathedral of the Pines

2013 – 2014

I had this feeling of revelation, a precise vision of a photo series.
I realized I had to take the photos here, in Becket, with a pared-down team,
and its theme would be the search for a refuge.

Gregory Crewdson

Là, j'ai eu une révélation, une vision très précise d'une série de photos.
Je me suis dit qu'il fallait que je les prenne ici, à Becket, avec une équipe plus restreinte,
et que leur thème serait la recherche d'un refuge.

Gregory Crewdson

Cathedral of the Pines - 2014 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection privée / Private collection



The Barn - 2013 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection privée / Private collection



Woman at Window - 2014 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Prêt de la galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles / Loan from galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles



The Shed - 2013 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France / Collection of the FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France



The Disturbance - 2014 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection privée / Private collection



Mother and Daughter - 2014 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection privée / Private collection



The Mattress - 2014
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs



**NOTHING WILL HAVE TAKEN PLACE BUT THE PLACE
(except perhaps a constellation)**

Jean-Charles Vergne

**RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU
(excepté peut-être une constellation)**

Jean-Charles Vergne

Nothing will have taken place but the place (except perhaps a constellation)

"At any rate, one photographs oneself when taking a picture.
One photographs what one has looked at, so one photographs oneself."

Denis Roche, *La Disparition des lucioles*.¹

From the outset in the 1980s, neurosis in its multiple forms has permeated Gregory Crewdson's universe, ranging from subtle hints to conspicuous traces – boxes of tranquilizers strewn on bedside tables and dressers, faces wrought with insomnia, interiors eroded by the psychotic emanations of their inhabitants until they resemble them the way a dog resembles its owner. Right from the start, a penchant for wan lighting, bleak living quarters, cheap motel rooms, deserted streets and wastelands has imbued these works, which are devised as movie scenes and result in photographs that remain lone images from nonexistent films, forever trapped in a non-happening duration.

The photographs manifestly grow out of cinematic imagery² embedded in collective memory, and from a culture steeped in American literature.³ The more famous series in his output, *Twilight*, *Dream House* and *Beneath the Roses*, were produced between 1998 and 2008, and breathtakingly interweave an autobiographical slant with a glimpse of American daily life as a stage for a mutely angst-ridden humanity oozing with despondency and boredom. These seminal works in Gregory Crewdson's universe form the basis of a vast corpus played out in average-sized American towns that are urbanized enough to foster anonymity, yet small enough for locals to maliciously gossip about their neighbors' tiny secrets.

Whether composed in studio sets or installed in meticulously selected natural settings, Gregory Crewdson's photographs generally require the manpower and technology of a movie production. Out of his entire oeuvre, only one series, *Fireflies* (1996), was made with the economy of means of a single photographer and his camera, without resorting to the slightest décor or elaborate postproduction usually applied to his images. This book features images of *Fireflies* together with the artist's more recent series, *Cathedral of the Pines* (2013-2014). The two series, made with

Jean-Charles Vergne

1- Denis Roche, *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, L'Étoile, 1982, p.73.

2- Certain film directors have been pivotal for Gregory Crewdson: Alfred Hitchcock (*Shadow of a Doubt*, *Psycho*, *Vertigo*, *The Birds*), Steven Spielberg (*Close Encounters of the Third Kind*), David Lynch (*Blue Velvet*, *Twin Peaks*), Todd Haynes (*Far From Heaven*), Paul Thomas Anderson (*Magnolia*).

3- In particular, short stories by Raymond Carver and John Cheever.



Sans titre (25-35) / Untitled (25-35) - 1996 (Fireflies) *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
34 x 42,9 cm (encadré) / 13 3/8 x 16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste /
Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

Rien n'aura eu lieu que le lieu (excepté peut-être une constellation)

Jean-Charles Vergne

"De toute façon, on se photographie soi-même quand on prend une photo.
On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même."

Denis Roche, *La Disparition des lucioles*.¹

Depuis son commencement dans les années 1980, la névrose sous ses formes les plus diverses a contaminé l'univers de Gregory Crewdson, de ses manifestations les plus indicielles à ses traces les plus visibles – boîtes d'anxiolytiques éparpillées sur les tables de chevet et les crédences, visages décomposés par les insomnies, intérieurs rognés par les émanations psychotiques de leurs occupants finissant par leur ressembler comme un chien ressemble à son maître. Les lumières blafardes, les espaces forclos de maisons et de chambres de motels bon marché, les rues désertées, les terrains vagues, ont été dès l'origine les lieux de prédilection de ces œuvres conçues comme des scènes de cinéma pour produire des photographies qui, contre toute attente, demeurent les images célibataires de films qui n'existent pas, irrémédiablement bloquées dans une durée qui ne passe plus.

Ses photographies se sont élaborées dès le départ dans un ancrage manifeste à une imagerie cinématographique² enracinée dans la mémoire collective et dans une culture héritée de la littérature américaine³. Son œuvre a longtemps été associée aux séries *Twilight*, *Dream House* et *Beneath the Roses* réalisées entre 1998 et 2008, époustouflantes dans leur manière d'entremêler une dimension autobiographique au portrait d'une Amérique sans gloire, théâtre d'une humanité rongée par une angoisse sourde, suintante d'abattement et d'ennui. Fondatrices de l'univers de Gregory Crewdson, elles ont constitué un vaste corpus dont le théâtre est celui de ces villes de taille moyenne de l'Amérique, suffisamment développées pour que l'anonymat y soit de mise mais néanmoins assez petites pour que les habitants natifs connaissent les petits secrets de leurs voisins et les répandent en rumeurs pernicieuses et malignes.

Qu'elles soient composées dans des décors entièrement construits en studio ou qu'elles prennent place en décors naturels méticuleusement choisis, les photographies de Gregory Crewdson nécessitent en général les moyens humains et techniques de la réalisation cinématographique. Son œuvre ne comporte en définitive qu'une série – *Fireflies* (1996) – conçue avec l'économie de moyens

1- Denis Roche, *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, L'Étoile, 1982, p.73.

2- Certains réalisateurs ont été déterminants pour Gregory Crewdson : Alfred Hitchcock (*L'Ombre d'un doute*, *Psychose*, *Sueurs froides*, *Les Oiseaux*), Steven Spielberg (*Rencontres du troisième type*), David Lynch (*Blue Velvet*, *Twin Peaks*), Todd Haynes (*Far From Heaven*), Paul Thomas Anderson (*Magnolia*).

3- Notamment dans les nouvelles de Raymond Carver ou de John Cheever.



Sans titre / Untitled - 2001 (Twilight)
Photographie couleur numérique / Digital chromogenic print
121,9x152,4 cm / 48x60 inches - Édition de 10 / Edition of 10

diametrically opposed resources, temporally frame the period during which Gregory Crewdson's universe was fleshed out, positing him as one of today's leading figures in photography. The series that were made prior or simultaneously to *Fireflies*⁴ laid the foundations for a vocabulary subsequently developed in *Twilight*, *Dream House* and *Beneath the Roses*. Nevertheless, *Fireflies* emerged in 1996 as an unexpected phase, and so atypical of Crewdson's output that he discarded the series for a decade before deciding to make it public. As for *Cathedral of the Pines*, this corpus came into being after an almost 3-year-long creative block, and although these photographs do not forego the cinematic paradigm, they overtly reconfigure cinematic language in order to take deeper root in the history of painting, and to create a more deliberately intimate mood. It is enlightening to set up a dialogue between the nocturnal images of *Fireflies* with the staged scenes of *Cathedral of the Pines*, for despite the fifteen-plus years separating the two series, they were created at the same site – near the town of Becket, Massachusetts – and yet developed according to very different protocols. Beyond their strictly artistic aspects, these series each arose at a turning point in Gregory Crewdson's personal path. The autobiographical dimension is significant, for it sheds light on the introspective thrust that has consistently been a creative impetus for Gregory Crewdson, while emphasizing the crucial role of site selection in his photographs.

Location, location, location

During a conference held at the Centre Georges-Pompidou in 2016,⁵ Gregory Crewdson emphasized the fundamental importance of the locations depicted in his photographs. "Location, location, location!" he insisted, much like the Lewis Carroll character who utters the famous "What I tell you three times is true"⁶ to underscore the preponderance of sites he selects to compose his images. This indication is all the more relevant for the *Fireflies* and *Cathedral of the Pines* series, as both were devised near Becket, home to the family country house where the photographer would spend his holidays during his childhood

The sixty-one photographs of *Fireflies* were done over two months in the summer of 1996 with the most rudimentary means – the photographer and his camera⁷ – in enthralling shots of thousands of fireflies at dusk. The ephemeral mating dances of these explosive swarms were photographed in various ways. Pictures taken on the fly capture iridescent constellations speckling the twilight. With their longer exposure times, they comprise sublime photonic abstractions of fireflies trapped in glass jars, mosquito nets or fine wire mesh. Unlike the artist's other bodies of work,⁸

4- His first works made during 1986-1988, followed by the dioramas of the *Natural Wonder* series (1992-1997) and the *Hover* series (1996-1997).

5- On 9 September 2016, in the form of an interview led by Michel Poivert, and presented by Jean-Pierre Criqui.

6- Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*, 1876.

7- For *Fireflies* two cameras were used, a 35mm and a panoramic medium format, which explains why the series features images with different resolutions and formats.

8- We draw attention to the singularity of the forty-one photographs of *Sanctuary* created in 2009. The only series not made on American soil, it depicts abandoned sets at the Cinecittà studio in Italy. Through the analogy it elicits with paintings of ruins by the 17th century collective Monsù Desiderio, and despite being in black and white, it foreshadows a use of light which has more of a legacy in painting history than in cinema, as is the case three years later with *Cathedral of the Pines*.



Reclining Woman on Bed - 2013 (Cathedral of the Pines)
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print
114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

du seul photographe et de son appareil, sans l'apport du moindre décor ni la postproduction très élaborée à laquelle ses images font habituellement appel. Ce livre réunit, justement, les images de *Fireflies* avec le corpus le plus récent de l'artiste, *Cathedral of the Pines* (2013-2014). Les deux séries, conçues avec des moyens diamétralement opposés, encadrent temporellement la période où s'est constitué l'univers qui a imposé Gregory Crewdson comme l'une des figures majeures de la photographie actuelle. Les séries antérieures ou contemporaines de *Fireflies*⁴ posaient les bases d'un vocabulaire qui s'est ensuite développé avec *Twilight*, *Dream House* et *Beneath the Roses*. Cependant, *Fireflies* constitua en 1996 une étape inattendue, un geste d'une telle singularité dans son œuvre que l'artiste prit la décision de mettre de côté la série pendant dix ans avant de la rendre finalement publique. Le corpus de *Cathedral of the Pines* advient quant à lui après une sécheresse créative de près de trois ans et bien qu'elles ne renoncent pas au paradigme cinématographique, ces photographies procèdent d'un rééquilibrage manifeste du langage cinématographique au profit d'un ancrage plus affirmé dans l'histoire de la peinture et d'une tonalité intime assumée. Il est fécond d'instaurer un dialogue entre les images nocturnes de lucioles de la série *Fireflies* et les mises en scène de *Cathedral of the Pines* dans la mesure où, séparées par plus de quinze ans, elles ont été créées au même endroit – près de la petite ville de Becket, dans le Massachusetts – tout en obéissant à des protocoles d'élaboration très différents. Et, au-delà de leurs aspects strictement artistiques, ces séries adviennent chacune à un moment critique du parcours personnel de Gregory Crewdson. Cette dimension autobiographique importe car elle permet de prendre la mesure de la charge introspective qui, depuis le commencement, a été le moteur de la création de Gregory Crewdson tout en réaffirmant le rôle essentiel tenu par le choix des lieux dans ses photographies.

Le lieu, le lieu, le lieu

Lors d'une conférence donnée au Centre Georges-Pompidou en 2016⁵, Gregory Crewdson insista à plusieurs reprises sur l'importance fondamentale des lieux représentés dans ses photographies. "Location, location, location!" ("Le lieu, le lieu, le lieu !"), martelait-il, tel ce personnage de Lewis Carroll proférant le fameux "Ce que je dis trois fois est vrai"⁶, pour souligner la prépondérance des sites choisis pour composer ses images. Cette indication importe d'autant plus pour les séries *Fireflies* et *Cathedral of the Pines* car elles ont toutes deux été conçues près de Becket, où se trouve le chalet familial dans lequel le photographe passait ses vacances lorsqu'il était enfant.

Les soixante-et-une photographies de *Fireflies* furent réalisées durant deux mois de l'été 1996 avec les moyens les plus rudimentaires – le photographe et son appareil⁷ – dans une captation fascinée de milliers de lucioles à la tombée de la nuit. Les ballets nuptiaux éphémères de ces nuées explosives firent l'objet de

4- Il s'agit des premiers travaux des années 1986-1988, suivis des dioramas photographiés de la série *Natural Wonder* (1992-1997) et de la série *Hover* (1996-1997).

5- Le 9 septembre 2016, sous la forme d'un entretien avec Michel Poivert, présenté par Jean-Pierre Criqui.

6- Lewis Carroll, *La Chasse au Snark*, 1876.

7- Pour *Fireflies* deux appareils furent utilisés, un 35mm et un moyen format panoramique, ce qui explique que la série soit constituée d'images de résolutions et de formats différents.



Sans titre / Untitled - 2007 (Beneath the Roses)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
148,6 x 227,3 cm (encadré) / 58 1/2 x 89 1/2 inches (framed)
Édition de 6 / Edition of 6

this series (its 20th anniversary marked by this edition) has been rarely shown due to its having been put aside for a decade.

The thirty-one compositions of *Cathedral of the Pines*, spread over two years in three six-week-long sessions, apply a syntax drawn both from cinema (for the means implemented) and from painting history (for the erudite compositions and the preponderance of natural light). They followed a painful separation that prompted Gregory Crewdson to leave New York and move into a deconsecrated church in Great Barrington, not far from Becket, where a two-year period of dislocation – in the truest sense of the term – was needed to bring him back to life. One day, while cross-country skiing in the woods, he followed a trail called "Cathedral of the Pines" – unleashing a creative outpour: "I had this feeling of revelation, a precise vision of a photo series. I realized I had to take the photos here, in Becket, with a pared-down team, and its theme would be the search for a refuge. [...] *Cathedral of the Pines* is my most intimate work."⁹ Such epiphanic lucidity, which occurred upon reading the name of the trail on a signpost, brings to mind David Lynch's explanation for the birth of his film *Mulholland Drive*, the idea of which came to him when he saw the signpost for this panoramic Los Angeles road.¹⁰ It would be a stretch to see this phenomenon as some kind of supernatural revelation, for the sign ignited a fuse that was undoubtedly already there, waiting for the right place and time to attain its full potential. It must have been necessary for Gregory Crewdson to come across this catalyst situated on familiar territory, with its childhood link and symbolically fertile name, for this shackled and repressed creative force to be sublimated by a mere spark located right where over fifteen years before he had been spellbound by the crackling of fireflies in their romantic parade.

Transfixed

Gregory Crewdson's father was a psychoanalyst, and the artist has often recalled how he would try – in vain – to listen in on the therapy sessions transpiring in the basement office. His images have always been pervaded by manifestations of the unconscious and by the representation of a reality being endlessly shaken at its foundations, imbued with dark forces that engulf the inhabitants in environments that have become psychologically unlivable. His works compel the viewer to assume not just the position of an intruder, but that of an outright voyeur. We are voyeurs of scenes where we have no place, of dreams that are not our own, in which queasy domestic realms shamelessly unfold, yet without ever revealing their secrets. We do not barge in on these home interiors or in the midst of these landscapes. Rather, we are invited to occupy

9- Gregory Crewdson, "Dans la brume magnétique", interview led by Elisabeth Franck-Dumas, *Libération*, 17-18 September 2016.

10- "From the words "Mulholland Drive". When you say some words, pictures form, and in this case what formed was what you see at the beginning – the sign at night, headlights and a trip up the road. Maybe a wind. And this makes me dream. And sometimes when you get ideas that make you dream, they are like magnets and they pull other ideas." David Lynch, interviewed by Chris Rodley, 2004.



Sans titre (03) / Untitled (03) - 2009 (Sanctuary)
Impression pigmentaire jet d'encre / Pigmented inkjet print
72,4 x 89,5 cm (encadré) / 28 1/2 x 35 1/4 inches (framed)
Édition de 6 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 6 + 2 artist proofs

prises de vues de différentes natures. En instantanés pris sur le vif, elles fixent les constellations iridescentes trouant le crépuscule. Avec des temps de pose plus longs, elles composent de sublimes abstractions photoniques de lucioles captives dans des bocal de verre, des moustiquaires ou des nasses de fin grillage. Contrairement aux autres corpus⁸, cette série (dont ce livre marque le vingtième anniversaire) a été peu montrée en raison de sa mise à l'écart pendant dix ans.

Les trente-et-une compositions de *Cathedral of the Pines*, conçues sur deux années, en trois sessions de six semaines, en appellent quant à elles à une syntaxe conjointement empruntée au cinéma (pour les moyens mis en œuvre) et à l'histoire de la peinture (pour les compositions érudites et la prépondérance de la lumière naturelle). Elles adviennent après une interruption douloureuse déclenchée par des événements personnels qui menèrent Gregory Crewdson à quitter New York pour s'installer dans une ancienne église de Great Barrington, non loin de Becket, où deux années de désœuvrement – dans le sens littéral du terme – furent nécessaires à sa reconstruction. C'est en traversant une forêt à ski de fond qu'il emprunte un chemin dont le nom indiqué sur une pancarte – "Cathedral of the Pines" ("La cathédrale des pins") – libère un processus créatif inattendu : "Là, j'ai eu une révélation, une vision très précise d'une série de photos. Je me suis dit qu'il fallait que je les prenne ici, à Becket, avec une équipe plus restreinte, et que leur thème serait la recherche d'un refuge. [...] *Cathedral of the Pines* est mon travail le plus intime."⁹ Cette lucidité épiphanique, advenue à la lecture du nom du lieu inscrit sur une pancarte, évoque dans une analogie parfaite la manière dont David Lynch expliquait la naissance de son film *Mulholland Drive*, dont le principe lui était apparu en voyant le panneau indiquant cette route surplombant Los Angeles¹⁰. Il va sans dire qu'il serait vain de voir en ce phénomène une forme de révélation surnaturelle et que l'élément vu est indubitablement le détonateur d'une charge déjà-là, prête à exprimer tout son potentiel pour peu qu'elle soit amorcée au bon endroit, au bon moment. Il fallait sans doute à Gregory Crewdson cet élément localisé sur un territoire familier, qui plus est connecté à l'enfance et dont le nom est symboliquement fécond, pour que cette charge de créativité empêchée, refoulée, puisse se sublimer par une simple étincelle localisée à l'endroit même où, plus de quinze ans auparavant, il observait le crépitement fascinant des lucioles en parade amoureuse.

Le regard médusé

Le père de Gregory Crewdson était psychanalyste et l'artiste a souvent évoqué avoir tenté d'écouter – en vain – les séances lorsqu'il était enfant, collant l'oreille au plancher pour écouter les patients reçus dans le sous-sol de la maison familiale où était installé le cabinet. Ses images ont en effet été habitées, dès le départ, par les manifestations de l'inconscient et par la représentation d'une réalité sans cesse remise en question dans ses fondations, traversée par de sombres énergies

8- Il faut néanmoins souligner la singularité des quarante-et-une photographies de *Sanctuary* créée en 2009. Unique série réalisée en dehors du territoire américain, elle a pour sujet les décors en ruine des studios de cinéma de Cinecittà en Italie. Par l'analogie qu'elle entretient avec les peintures de ruines du collectif Monsù Desiderio au XVII^e siècle, et bien qu'elle soit en noir et blanc, elle amorce déjà l'emploi futur d'une lumière davantage héritée de l'histoire de la peinture que de celle du cinéma, comme ce sera le cas trois ans plus tard avec *Cathedral of the Pines*.

9- Gregory Crewdson, "Dans la brume magnétique", entretien avec Elisabeth Franck-Dumas, Libération, 17-18 septembre 2016.

10- "C'étaient juste ces mots, «Mulholland Drive». Lorsque vous prononcez certains mots, des images se forment, et dans ce cas, c'était les plans d'ouverture du film – la nuit, un panneau, des phares qui l'éclairent et une voiture qui monte une côte. Ça me fait rêver, et ces images sont comme des aimants qui attirent à elles d'autres idées.", dans *David Lynch, entretiens avec Chris Rodley*, traduit de l'américain par Charlotte Garson, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p.204.



Sans titre (24) / Untitled (24) - 2009 (Sanctuary)
Impression pigmentaire jet d'encre / Pigmented inkjet print
72,4 x 89,5 cm (encadré) / 28 1/2 x 35 1/4 inches (framed)
Éd. de 6 + 2 épreuves d'artiste / Ed. of 6 + 2 artist proofs

the position of the photographer, facing the polished glass of his view camera to scrutinize the unveiled intimacy of his own metal projections. It goes without saying that between an ear glued to the floorboard and an eye fastened to the peephole of a black-veiled camera, there is a very thin membrane.

Gregory Crewdson rouses in his viewer a scopic drive induced by desire as well as by the joy of seeing. His images are thoroughly orchestrated to heighten the curiosity often experienced by viewers facing the eerie scenes in the photographs. This is achieved through the elaborate means he uses, never flinching before an aesthetic principle, so as to construct a world of gripping beauty that kindles in the viewer's eye an ambiguous fascination for the 'uncanny', that subtle estrangement of familiar order as defined by Sigmund Freud.¹¹ The German origin of the term, *Das Unheimliche* is more succinct (*heim* means "home") in conveying the intensities that run through the photographs. Jacques Lacan coined the term *extimité*, to capture the ambivalence of the disturbing exteriority of what is familiar. The protagonists of Gregory Crewdson's works reveal this *extimité* by exposing manifestations of their familiar world seeping with unease, ennui, commiseration, and renunciation. This *extimité* offered to the viewer's gaze is at the origin of the scopic desire, contemplative delight, and unfulfilled yearning for enigma contained in these staged photographs. The enhanced aesthetic effects deliberately set up optimal conditions for entrancing the viewer, before luring him into a visual trap. The photographs harbor a beauty that aims to transfix the viewer's gaze, like the mythological Medusa figure, as can be gleaned from recurrence of mirrors and individuals who are literally petrified, voiceless, paralyzed by the pulverization of their being, or torn between destructive narcissism and inflicted disembodiment. But whereas the protagonists of the photographs are transfixed by their reality, the viewer-voyeur can only access this reality via the reflection emitted by the images, much like Perseus protected by the mirror of his polished shield. The crux of Gregory Crewdson's scopic enterprise is the contrast between the immobility of his scenes and the activation of powerful dynamics in the viewer, who is incited to probe the photographs in search of details and clues that may solve the enigma. *The Barn* is a striking example of this process, with the young woman sitting at a workbench, transfixed by the tiny carcass of a robin redbreast. The bird seems literally aglow from within from a supernatural light, while on the ground, a hole in the floorboard is about to receive a makeshift coffin fashioned out of the shoebox-lid containing three other birds which might be young robins (the hallmark red-orange breast only appears after two months). With this redbreast and her chicks, the sparse flowers and cardboard box,

11- Sigmund Freud, *The Uncanny*, 1919.



Reclining Woman on Sofa - 2014 (Cathedral of the Pines)
 Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed)
 Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

p. 60

qui placent ses occupants sous le joug d'environnements rendus psychiquement inhabitables. Ses œuvres placent leur spectateur dans une position qui, bien plus que celle d'un intrus, est résolument celle d'un voyeur. Nous sommes les voyeurs de scènes où nous n'avons pas notre place, de rêves qui ne sont pas les nôtres, dans lesquels les univers domestiques nauséeux se livrent dans toute leur impudeur sans jamais pourtant révéler leurs secrets. Nous ne faisons pas irruption dans ces intérieurs de maisons ou au milieu de ces paysages ; nous sommes au contraire conviés à occuper une position qui est celle du photographe posté devant le verre dépoli de sa chambre photographique pour scruter l'intimité dévoilée de ses propres projections mentales. Nous l'aurons compris : de l'oreille collée au plancher à l'œil fixé sur la lucarne de la chambre photographique couverte de son voile noir, la frontière est mince.

Gregory Crewdson attise chez son spectateur une pulsion scopique autant motivée par le désir que par le plaisir de voir. Tout, dans ses images, est parfaitement orchestré pour développer cette curiosité dont témoignent souvent les spectateurs de ses œuvres face à l'étrangeté des scènes auxquelles ils se confrontent. Il emploie pour cela les moyens les plus élaborés, ne reculant devant aucun principe esthétique pour bâtir un monde dont la beauté indéniablement saisissante s'épanche dans l'œil du spectateur dans une fascination ambiguë pour cette "inquiétante étrangeté", ce dérangement infime de l'ordre des choses du quotidien tel que le définissait Sigmund Freud¹¹. L'origine allemande de ce terme, *Das Unheimliche*, est bien plus précise (l'adverbe *heim* signifie "de la maison, de chez soi") pour qualifier les intensités qui traversent ces photographies. Jacques Lacan l'a traduit par un néologisme, "extimité", pour exprimer toute l'ambivalence d'une extériorité dérangeante de l'intime. Les protagonistes des œuvres de Gregory Crewdson donnent précisément à voir cette extimité en offrant au regard les manifestations de leur intimité suintante d'appréhension, d'ennui, de commisération, de renoncement. Cette extimité livrée au regard du spectateur est l'origine du désir scopique, de la délectation contemplative et d'une appétence jamais rassasiée pour l'énigme que constituent les mises en scène. L'esthétique est volontairement décuplée dans ses effets car il s'agit bien de réunir les conditions les plus favorables à la fascination que ces images doivent pouvoir immédiatement exercer sur le regardeur avant de le happer dans un piège visuel. Les photographies en appellent à une beauté dont la vocation consiste à activer chez le spectateur un regard médusé, dans le sens mythologique de ce terme, et il n'est pas anodin qu'elles mettent fréquemment en scène des miroirs et des individus littéralement pétrifiés, mutiques, paralysés par la pulvérisation de leur être, tirillés entre un narcissisme destructeur et une désincarnation subie. Mais si les protagonistes des photographies sont médusés par leur réel, le spectateur-voyeur n'accède à ce réel que par le reflet renvoyé par les images, tel Persée protégé par le miroir de son bouclier poli. C'est là que se joue l'entreprise scopique de Gregory Crewdson, opposant à l'immobilité des

11- Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, 1919.



The Basement - 2014 (Cathedral of the Pines)
 Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed)
 Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

we perhaps find ourselves in a subtle burial rite as only children perform when they come across dead birds. At the same time, the nails strewn on the ground, the open vault in the floor, the epiphanic light shining on the young woman's face and the robin which has become a "body of light" all divulge a religious symbolism, accentuating the belief that the robin got its red breast for trying to pull the thorns out of Christ's crown. This symbolism is literally driven forward by the powerful foreground, which stands out due to the chain dangling from a nail in a beam, the strange layout reminiscent of the beam and nail painted by Konrad Witz in the foreground of *Joachim and Anna in Front of the Golden Gate*. These elements are all laced with ambiguity, and the meaning we read into them is ultimately impelled by the striking scopic dynamics which the artist generates in his compositions. The *Cathedral of the Pines* series is perhaps the most finely-tuned specimen of Gregory Crewdson's art because of how these images maintain their degree of strangeness and complexity while diminishing the surrealist and spectacular thrust of his previous series.

The *Fireflies* series, however, stands out in the artist's practice for how it overturns the above-mentioned mechanism of scopic capture. In photographing fireflies, the photographer has been ensnared by his own subject matter, transfixed, spellbound by the spectacle of thousands of phosphenes glittering in the night. The scopic drive that sent him out each evening in pursuit of crackling swarms of lust-frenzied insects is an urge that cannot be channeled and diverted by the camera's mirror device, because in this specific case, the sensation involved an immediacy and a very different kind of visual economy, which we shall discuss further on. Here, perhaps, is where the reasoning crystalized for the artist's decade-long inability to show the images. Here, as well, arises the fertile ground for a dialogue between the series of *Fireflies* and *Cathedral of the Pines*.

Impossible realism

Gregory Crewdson does not *take* photos: he *makes* photos. The characters he stages¹² are always played against type in compositions mired in an utterly silent world, suspended in a listless temporality, frozen like barely quivering sludge which seems to cloister the places and protagonists in a reality untouched by the contemporary era or by its typical devices. Outdated vehicles, old telephones, ageless furniture, outmoded clothes, locked-up homes with obsolete charmless interiors contaminate the sparse dwellers of these realms, which are anachronistic and almost archaic next to the unprecedented technological revolution spanning the past thirty years. Gregory Crewdson has always given

12- Gregory Crewdson's subjects are typically non-actors, with the exception of *Dream House*, a 2002 commission by the New York Times Magazine, for which he photographed famous actors such as Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy and Julianne Moore.



Konrad Witz - *Joachim et Anne devant la porte dorée / Joachim and Anna in front of the Golden Gate*
1437-1440 - Détrempe sur bois / Oil and tempera on limewood - 158 x 120 cm - Kunstmuseum, Bâle



The Barn - 2013 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

scènes l'activation d'une dynamique puissante du regard, l'intimant à fouiller les photographies en quête de détails et d'indices prompts à en résoudre l'énigme. *The Barn* est un exemple édifiant de ce processus, avec cette jeune fille assise à un établi, médusée par le petit cadavre d'un rouge-gorge. L'oiseau semble littéralement éclairé de l'intérieur par une source lumineuse surnaturelle alors qu'au sol, un trou pratiqué dans le plancher se prépare à accueillir un cercueil de fortune conçu dans le couvercle d'une boîte à chaussures contenant trois autres oiseaux qui pourraient être des rouges-gorges juvéniles (le plastron rouge-orangé de ces oiseaux n'apparaît en effet qu'après deux mois). Avec ce rouge-gorge et ses oisillons, ces quelques fleurs coupées et cette boîte en carton, nous voici peut-être devant une scène d'inhumation délicatement pratiquée comme seuls les enfants s'y emploient lorsqu'ils trouvent des oiseaux morts. Simultanément, les clous posés au sol, le caveau ouvert dans le plancher, la lumière épiphanique qui point sur le visage de la jeune fille et le rouge-gorge devenu "corps de lumière" font affleurer discrètement dans cette image une symbolique religieuse, que renforce la croyance selon laquelle le rouge-gorge aurait reçu sa couleur en essayant d'ôter les épines de la couronne du Christ. Cette symbolique est littéralement poussée en avant par le premier plan, puissant, imposé par la chaîne suspendue à une poutre par un clou, dont la disposition étrange évoque celle de la poutre et du clou peints par Konrad Witz au premier plan de *La Rencontre de Joachim et Anne devant la porte dorée* (ci-contre). On le comprend, tous ces éléments possèdent une grande ambiguïté et le sens que l'on voudrait leur conférer n'est finalement impulsé que par l'étonnante dynamique scopique que l'artiste sait générer dans ses compositions. La série *Cathedral of the Pines* est le corpus où l'art de Gregory Crewdson atteint probablement son réglage le plus fin en raison de la capacité de ces images à maintenir leur degré d'étrangeté et de complexité tout en ayant diminué la charge surréalisante et spectaculaire qui pouvait être celle des séries précédentes.

Cependant, la série *Fireflies* constitue une singularité au sein de la pratique de l'artiste car le mécanisme de captation scopique que nous avons évoqué subit dans ces images un étonnant retournement. En photographiant les lucioles, le photographe s'est trouvé lui-même pris au piège de son propre sujet, médusé, sidéré par le spectacle des milliers de phosphènes constellant la nuit. La pulsion scopique qui, chaque soir, lui intimait de retrouver les myriades crépitantes des insectes en parade amoureuse est une pulsion qui ne put être canalisée et détournée par le miroir de la prise de vue parce que, dans ce cas précis, la sensation se logeait dans une immédiateté et dans une économie visuelle tout autre que nous aborderons ultérieurement. C'est là, peut-être, que s'est cristallisée l'impossibilité pour l'artiste d'admettre pendant dix ans que ces images puissent être montrées. C'est ici, entre autres choses, que s'établit la fécondité d'un dialogue entre les séries *Fireflies* et *Cathedral of the Pines*.

p. 60



The Barn - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail



The Barn - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

special importance to the tiniest details so as to produce images that take realism to its extreme. Every single object in his images results from an in-depth decision process for each specific composition, which leaves nothing to chance. His modus operandi is that of a filmmaker who gives heightened attention to detail as depicted in a Vermeer painting. The photographs bedazzle us with their pictorial field, which has been fine-tuned to perfection.

Nevertheless, Gregory Crewdson's images have no possible existence in reality. They cannot exist because of the absolute clarity they convey. Their perfect definition is technically impossible to obtain from a simple shot, and even less so in human visual perception. Each work is actually a composite image resulting from the postproduction montage of hundreds of photographs taken from a single viewpoint, with different focal depths. The digital assemblage of these shots gives clear definition to the final image. All of the elements visible in the photographs were initially present on the sets, but by displaying an utterly clear reality, these compositions reveal their status of pure mental images. It dawns on us that the quest for formal perfection is embodied by the impossible realism of these images. This does not entail a hyperrealism seeking to create the illusion of reality, but rather an impossible realism, as demonstrated by the use of images that are literally pieced together, sometimes (though rarely) baring traces of their seams to the most attentive viewers. As such, in *The Shed*, sharp scrutiny discloses that the woman photographed in the doorway¹³ is one of the composite elements of the photograph. Her body, to achieve such clarity, underwent a series of views with adjustments for each body part: one leg after another, her left arm, her negligee, her chest, her face, etc. After having been digitally reconstituted and extracted, the woman's body was then reintegrated into the image. This multiple "cut-and-paste" of the subject gives an inkling of the extensive reworking that was carried out. Such visibility matters, and it divulges the stratagem: the woman has been photographed dozens of times precisely where she appears in the final image, and then she was "cut", recomposed, and "pasted" at the same emplacement. She was already there from the start, but what the photographer shows us is the patching together of a body that has been dismembered, dissected and then recomposed. This amounts to unveiling the impossible realism of such an image, thus entirely doing away with the clash between reality and dreaming through the porosity of the border between these two states. At the same time, the body's dismemberment symbolizes the disintegration of the persona who dwells there. In Gregory Crewdson's work, the apparent readability of the world is a counterpoint to its true

13- Screenwriter and author Juliane Hiam, Gregory Crewdson's partner, to whom he dedicated the *Cathedral of the Pines* series. Juliane Hiam also appears in *Woman in Bathroom*, *Mother and Daughter* and *The Pine Forest*, and previously in a photograph of the series *Beneath the Roses* (see page 180). This intimate dimension is significant, as *Cathedral of the Pines* is so far the sole work that stages the artist's family circle.

p. 64



Sisters - 2014 (Cathedral of the Pines)
 Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
 114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
 Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

L'impossible réalisme

Gregory Crewdson ne *prend* pas de photographies : il *fait* des photographies. Les protagonistes qu'il met en scène¹² sont toujours utilisés à contre-emploi dans des compositions engluées dans un monde absolument silencieux, suspendues dans une temporalité atone, figées comme une vase à peine frémissante qui semble avoir enfermé les lieux et leurs occupants dans un réel que n'atteignent ni l'époque contemporaine ni les dispositifs qui la caractérisent. Véhicules de modèles dépassés, vieux téléphones, meubles sans âge, vêtements démodés, intérieurs domestiques cadencés dans une esthétique obsolète et sans charme contaminent ceux qui peuplent à peine ces univers anachroniques, presque archaïques au regard de la révolution technologique sans précédent advenue depuis trente ans. Gregory Crewdson a toujours accordé une importance essentielle aux détails les plus infimes afin de produire des images dont le réalisme puisse être porté à son paroxysme. Le moindre objet utilisé dans ses images est le résultat d'un choix longuement mûri pour les besoins d'une composition qui ne laisse absolument rien au hasard. Son mode opératoire est celui d'un réalisateur de cinéma, un réalisateur dont la culture serait imprégnée par le souci du détail tel qu'il se manifeste dans la peinture d'un Johannes Vermeer. Le regard que nous portons sur ces photographies s'exerce toujours dans l'éblouissement d'un champ pictural réglé à la perfection dans ses moindres éléments.

Pourtant, les images de Gregory Crewdson n'existent que dans leur impossibilité à être dans le réel. Elles ne peuvent exister en raison de la netteté absolue qui est la leur. Leur définition parfaite est techniquement impossible à obtenir par une simple prise de vue, encore moins par la perception oculaire humaine. Chaque œuvre est en réalité une image composite résultant du montage en postproduction de centaines de photographies prises selon un point de vue unique, avec des focales multiples. L'aboutage par ordinateur de ces prises de vues permet d'obtenir la netteté sur l'ensemble de l'image finale. Tous les éléments visibles sur les photographies étaient présents initialement sur la scène, mais en donnant à voir un réel absolument net, ces compositions révèlent leur statut de pures images mentales. On comprend dès lors que cette quête de la perfection formelle puisse être en soi l'expression de l'impossible réalisme de ces images. Il n'en va pas d'un hyperréalisme qui voudrait donner l'illusion du réel mais d'un impossible réalisme, démontré par l'emploi d'images littéralement rapiécées qui, parfois (très rarement), laissent visibles leurs coutures pour les spectateurs les plus attentifs. Ainsi, dans *The Shed*, un examen méticuleux permet de constater que la femme photographiée dans l'encadrement de la porte¹³ est un des éléments composites de la photographie. Son corps, pour être parfaitement net, a fait l'objet d'une série de prises de vues avec des mises au point sur chacune de ses parties : une jambe puis l'autre, le bras gauche, la nuquette, le buste, le visage, etc. Après avoir été reconstitué par ordinateur puis détourné, le corps de la femme a ensuite été

12- Il s'agit de non professionnels, à l'exception des photographies de la série *Dream House*, réalisée en 2002 suite à une commande du New York Times Magazine pour laquelle Gregory Crewdson photographia des acteurs célèbres comme Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy ou Julianne Moore.

13- Il s'agit de la scénariste et auteur Juliane Hiam, compagne de Gregory Crewdson à qui est dédiée la série *Cathedral of the Pines*. Juliane Hiam, également présente sur *Woman in Bathroom*, *Mother and Daughter* et *The Pine Forest*, apparaissait déjà sur une photographie de la série *Beneath the Roses* (voir page 180). Cette dimension intime mérite d'être soulignée, *Cathedral of the Pines* ayant la particularité de mettre en scène, pour la première fois, l'entourage familial de l'artiste.

p. 64



The Shed - 2013 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

pulverization. His total mastery of the iconographic process is thus essential, for it always implements an intention.

Once again, an irreducible gap stretches out between *Cathedral of the Pines* and *Fireflies*. The latter series ensued from total submission to the insects' random motions and to the photonic trails left on the film by their stochastic movements, undermining all control over the framing. The *Fireflies* series encapsulates true realism, in the truth of a representation that nothing can control, not even the attempt to enclose the fireflies in jars, mosquito nets or wire mesh to demarcate a luminous theater. Incidentally, the bioluminescence of fireflies is produced by enzymes with the evocative name of luciferases, perhaps hinting at the uncontainable nature of malignity...

Name of location: location

The only work bearing the eponymous title of the series, the photo *Cathedral of the Pines* can be read as a metaphoric transcription of the revelatory instant that gave rise to the thirty-one images. The primal scene of Gregory Crewdson discovering and reading the sign is here replaced with a sketch verging on the burlesque (tinged with darkness) where a cross-country skier seen from behind is observing, under the vertiginous verticality of pines, the interior of a hut with its door open, blocked by a pile of snow, providing a glimpse of a latrine. On the wall, hanging above an old humidity-crinkled roll of toilet paper, dangles a faded skin-colored bra with deep cups. A similarly colored cloth lies on the snow, seemingly the second piece of female underwear. Two footprints are etched in the snow in front of the toilet seat, hinting that someone has just been sitting on it. We shall never know why these underclothes were abandoned, nor what this whimsical hut is doing in the thick of the woods, any more than why the skier is staring at it, with a quaint and slightly comic posture. He is the element that the scene was awaiting so as to reveal its potential strangeness and improbability. The name written on the sign seen by the artist is replaced by a hut, by an orifice, and by outmoded female lingerie. The location name is replaced by this location. We recall that the founding concept for this series was "the search for a refuge", and if the hut is a refuge in the middle of the forest, it is primarily a latrine where a woman momentarily found refuge and discarded her underclothes. This refuge is a box containing a hole, this hole leads to a pit: the refuge is incongruous but the hole and pit that it houses are less so. As often occurs in Gregory Crewdson's works, the world splinters apart. That which seemed settled ends up twisting – much like the sinusoidal trunk behind the cabin – and by bending –



Woman in Living Room - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

p. 58

réintégré dans l'image. Ce "couper-coller" multiple du sujet est l'indice du travail de retouche entrepris par le photographe. Cette visibilité importe et dévoile le stratagème : la femme a été photographiée des dizaines de fois à l'endroit même où elle se trouve sur la photographie que nous regardons, puis elle a été "coupée", recomposée, détournée et "collée" au même emplacement. Elle se trouvait bien là à l'origine, mais ce que le photographe donne à voir n'est que le rapiècement d'un corps démembré, disséqué puis recomposé. Il s'agit ici de dévoiler l'impossible réalisme d'une telle image pour ôter toute pertinence à l'antagonisme entre la réalité et le rêve, en rendant poreuse la frontière censée séparer ces deux états. Simultanément, le démembrement du corps répond symboliquement à la désagrégation de la personnalité qui l'habite. Chez Gregory Crewdson, l'apparente lisibilité du monde est le contrepoint de sa pulvérisation réelle. C'est en cela que sa maîtrise totale du processus iconographique est essentielle car elle est toujours au service d'un propos.

Là, encore, se fonde l'irréductible écart entre les séries *Cathedral of the Pines* et *Fireflies*. Cette dernière a en effet été conçue dans une soumission totale du photographe aux mouvements hasardeux des insectes et aux traînées photoniques laissées sur la pellicule par leurs mouvements stochastiques empêchant tout contrôle sur le cadrage. Le réalisme véritable se trouve là, avec *Fireflies*, dans la vérité d'une représentation que rien ne saurait contrôler, pas même la tentative d'enfermer les lucioles dans des bocaux, des moustiquaires ou des nasses pour délimiter le champ d'un théâtre lumineux. Pour l'anecdote, signalons que la bioluminescence des lucioles est produite par des enzymes dont le nom évocateur, les luciférases, laisse présager que rien ne saurait en continger la malignité...

Nom de lieu : le lieu

Seule œuvre à porter le titre éponyme de la série, la photographie *Cathedral of the Pines* peut être lue comme une transcription métaphorique de l'instant révélateur qui permit aux trente-et-une images de naître. La scène primitive de la découverte et de la lecture de la pancarte par Gregory Crewdson est ici remplacée par une saynète à la limite du burlesque (un burlesque teinté de noirceur) où un skieur de fond vu de dos observe, sous la vertigineuse verticalité des pins, l'intérieur d'un cabanon dont la porte ouverte, bloquée par la neige accumulée, laisse entrevoir une latrine. Au mur, suspendu au-dessus d'un vieux rouleau de papier hygiénique gaufré par l'humidité, pend un soutien-gorge défraîchi, couleur chair, aux bonnets profonds. Sur la neige repose une pièce de tissu de la même couleur que l'on imagine être le second élément de la parure féminine. Deux empreintes de pieds nettement creusées dans la neige devant le siège de la latrine permettent de subodorer que quelqu'un s'y soit assis. Nous ne saurons pas pourquoi ces sous-vêtements ont été abandonnés, ni la raison d'être de ce cabanon saugrenu au beau milieu des bois, pas plus que nous ne saurons pourquoi le skieur le regarde

p. 58



Cathedral of the Pines - 2014 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

like the few dead tree-trunks leaning on both sides of the cabin in a ribbed architecture evoking a sacred structure. It makes for a makeshift cathedral pitted by a latrine and tatters of a withered and even scorned femininity (Baudelaire, who despised George Sand, called her a latrine¹⁴...). A cathedral, place of spiritual refuge and temporal stasis, has its function warped: its confessional is a spillway for stench, its crypt is a septic tank for memories, its iced-over relics celebrate a vanished femininity... and we dare not pursue analogies between biodegradable sheets of toilet paper and holy wafers, between the bottomless basin and a baptismal font... *Cathedral of the Pines* is an image-symptom, an image produced by the symbolic transposition of a crucial moment (resilience and return of creativity) that happened in a location brimming with autobiography. While preparing this book, a child looking at the hut of *Cathedral of the Pines* exclaimed that it was a time machine. The assertion holds a grain of truth. As a matter of fact, beyond the primacy of place underlying Gregory Crewdson's declaration of "Location, location, location!", a duration arises in a constant wavering between past and becoming, while remaining sealed by a frost that not even the image's cinematic dimension can transmute. Nothing can take place beyond the place, and this place is permeated by an intransigency that brutally pierces reality.

"Location, location, location!" thus becomes the disturbing affirmation of consent given to the inevitable dissolution of location into an "other" space – a heterotopia, to cite the term coined by Michel Foucault. The location is the sole and nonexistent event, as evidenced in how the same places and characters circulate in the various photographs of the *Cathedral of the Pines* series. For instance, the same house is used in *Woman in Bathroom* and *Woman in Living Room*, as is another house in both *Woman in Parked Car* (seen from outdoors) and *Woman at Sink* (seen from indoors). The same woman appears in *Woman in Bathroom*, *The Shed*, *Mother and Daughter* and *The Pine Forest*, the same girl in *The Haircut*, *The Barn* and *Mother and Daughter*... Such permutations also apply to objects: the same coffee table in *The Disturbance* and *Reclining Woman on Sofa*, the same lamp in *The Disturbance*, *Mother and Daughter* and *Woman at Window*, the same painting of a snowy landscape in *Pregnant Woman on Porch* and *Woman in Living Room*, etc. Gregory Crewdson's locations are not from the real world, despite being very real; they exist without existing. They aspirate the viewer towards a past, simultaneously triggering movement towards an illusory becoming while remaining frozen in non-duration. This ambiguity evokes Stéphane Mallarmé's free verse "rien n'aura eu lieu que le lieu"¹⁵

14- "Que quelques hommes aient pu s'amouracher de cette latrine, c'est bien la preuve de l'abaissement des hommes de ce siècle" (The fact that there are men who could fall in love with this latrine is proof of the abasement of the men of this century), Charles Baudelaire, "Mon cœur mis à nu", in *L'Art romantique*, Paris, GF, p.428.

15- Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (1897), Paris, Gallimard, 1914, n.p.



Cathedral of the Pines - 2014
(Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

p. 58
p. 122, 86
p. 165, 128
p. 122
p. 64, 68, 116
p. 101, 60, 68
p. 66
p. 80, 66
p. 68, 62
p. 90, 86

ainsi, dans une posture légèrement désuète et finalement un peu comique. Il est l'élément que la scène attendait pour pouvoir révéler son potentiel d'étrangeté et d'improbabilité. Le nom inscrit sur la pancarte vue par l'artiste est remplacé par un cabanon, par un orifice et par la lingerie d'une féminité révolue. Le nom du lieu est remplacé par ce lieu. Rappelons que l'idée fondatrice de cette série fut "la recherche d'un refuge" et si le cabanon est un refuge au milieu de la forêt, il est surtout une latrine dans laquelle, momentanément, une femme a trouvé refuge en y abandonnant ses sous-vêtements. Ce refuge est une boîte contenant un trou, ce trou conduit à une fosse : ce refuge est incongru mais le trou et la fosse qu'il abrite le sont beaucoup moins. Comme souvent dans les œuvres de Gregory Crewdson, le monde se fissure en filigrane. Ce qui semblait établi finit par se tordre – à l'image de ce tronc sinusoïdal situé derrière le cabanon – et par ployer – comme ces quelques troncs morts arc-boutés de part et d'autre du cabanon en un semblant d'architecture en ogive qui évoque celle d'un édifice religieux. Ainsi, une cathédrale de fortune accueille en son sein la béance d'une latrine et les oripeaux d'une féminité fanée, peut-être honnie (Baudelaire qui haïssait George Sand la qualifiait de latrine¹⁴...). Une cathédrale, lieu de refuge spirituel et de stase temporelle, trouve sa fonction déviée : son confessionnal est un déversoir de miasmes, sa crypte est une fosse septique pour les souvenirs, ses reliques momifiées par le froid célèbrent une féminité disparue... et nous n'oserons poursuivre sur les possibles analogies des feuilles biodégradables du papier hygiénique avec les hosties, de la vasque sans fond de la cuvette avec un bénitier... *Cathedral of the Pines* est une image-symptôme, une image produite par la transposition symbolique d'un moment crucial (la résilience et le retour de la créativité) advenu dans un lieu porteur sur le plan autobiographique. Lors de la préparation de ce livre, un enfant regardant le cabanon de *Cathedral of the Pines* s'exclama qu'il s'agissait d'une machine à remonter le temps. Il y a sans doute dans cette affirmation spontanée une part de vérité. En effet, par-delà la primauté conférée aux lieux avec le "Location, location, location!" énoncé par Gregory Crewdson, s'instaure une durée qui ne cesse de vaciller entre le passé et le devenir, tout en se maintenant dans un gel que pas même la dimension cinématographique des images ne saurait transmuier. Rien ne saurait advenir en dehors du lieu, mais dans un lieu noyauté par une part d'intraitable qui troue brutalement le réel.

"Location, location, location!" devient dès lors l'affirmation troublante d'un assentiment accordé au lieu tendu vers son inéluctable dissolution en un espace autre – une hétérotopie, pour reprendre le terme de Michel Foucault. Le lieu est l'unique événement et l'événement nul et il suffit pour s'en convaincre de constater de quelle manière circulent les mêmes lieux et les mêmes personnages dans les différentes photographies de la série *Cathedral of the Pines*. Ainsi, la même maison est utilisée pour *Woman in Bathroom* et *Woman in Living Room*, une autre

14- "Que quelques hommes aient pu s'amouracher de cette latrine, c'est bien la preuve de l'abaissement des hommes de ce siècle", Charles Baudelaire, "Mon cœur mis à nu", dans *L'Art romantique*, Paris, GF, p.428.



Cathedral of the Pines - 2014
(Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

("nothing will have taken place but the place") with its double negative and uneasiness prompted by the future perfect tense and consequent multi-interpretations: nothing has taken place and nothing will take place, only the place takes place, the place is nothing... The analogy is manifold.

Nothing has taken place and nothing will take place

Although the images are fraught with narrative potential, the scenes staged by Gregory Crewdson are embedded in a durationless space. These image-symptoms, which emanate the interiority of their protagonists, are nevertheless condemned to total muteness. In coming to a stop, time has crystallized in a location, and has even become the location itself.

In *The Mattress*, a man looks at a mattress propped on the ground in a pine forest, a mattress covered with freshly cut flowers. He is holding a walkie-talkie, has put his jacket on the roof of one of the police cars angle-parked at the end of the path beyond which the view is cut off, veiled by an opaque mist so that the road is barely visible. His face – in a striking analogy with Saint John's face in Rogier van der Weyden's *Descent from the Cross* – displays the barest hints of pathos mingled with renunciation. The presence of multicolored flowers implies that an action has taken place: the flowers have been freshly strewn on the mattress, in a strong contrast of colors and texture with the decaying mattress, its colors – purplish-blue, greenish yellow, dark brown – evocative of a bruise or rotting body. The future-perfect is happening right here, between the disintegration of the moldy mattress and the freshness of the flowers, between the sense of urgency caused by the flashing lights of the police cars and the man's tetany, between the seeming immediacy of the event, and the license plate of the vehicle on the right that reads "Police – 1979", indicating that the car is a collection item, a relic of the past. Time has given rigidity to the soft mattress, thereby transfiguring its nature. It is at once a dead body and a tombstone. The policeman assumes a posture of commiseration. It is nevertheless tempting to seek beyond the funerary symbols. The Arabic origin of the word "mattress" is "matrah", derived from the verb "taraha", which means "to throw down". In *The Mattress*, the flowers are "matrah", a mattress of thrown-down flowers and a symbolic place. The man transfixed before this flower-strewn mattress could be seen as an evocation of Narcissus, transformed into flowers after having gazed for too long at his reflection. He has become flowers and his face has lost its colors, leaving a greyish gravelly tinge. This reading is consistent with the recurrent use of mirrors in various guises

p. 70



Pregnant Woman on Porch - 2013 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

même maison pour *Woman in Parked Car* (vue de l'extérieur) et *Woman at Sink* (vue depuis l'intérieur). On retrouve la même femme dans *Woman in Bathroom*, *The Shed*, *Mother and Daughter* et *The Pine Forest*, la même jeune fille dans *The Haircut*, *The Barn* et *Mother and Daughter*... Ces permutations concernent aussi les objets : même table basse dans *The Disturbance* et *Reclining Woman on Sofa*, même lampe dans *The Disturbance*, *Mother and Daughter* et *Woman at Window*, même tableau de paysage enneigé dans *Pregnant Woman on Porch* et *Woman in Living Room*, etc. Les lieux de Gregory Crewdson ne sont pas les lieux du réel tout en étant bien réels, ils existent sans exister. Ils aspirent le spectateur vers le passé, impulsent simultanément un mouvement vers un devenir illusoire tout en demeurant figés dans une absence de durée. L'ambiguïté évoque celle du vers libre de Stéphane Mallarmé, "rien n'aura eu lieu que le lieu¹⁵", avec sa double négation, le trouble instauré par le futur antérieur et les multiples interprétations induites : rien n'a eu lieu et rien n'aura lieu, seul le lieu a lieu, le lieu est "rien"... L'analogie est féconde.

Rien n'a eu lieu et rien n'aura lieu

Images chargées en potentiel narratif, les mises en scène de Gregory Crewdson sont pourtant pétrifiées dans un espace sans durée. Images-symptômes exhalant l'intériorité de leurs protagonistes, elles sont néanmoins condamnées au mutisme absolu. En s'arrêtant, le temps s'est cristallisé dans le lieu où, plus encore, le temps est devenu le lieu lui-même.

Dans *The Mattress*, un homme regarde un matelas posé sur le sol dans la forêt de pins, un matelas recouvert de fleurs fraîchement coupées. Il tient un talkie-walkie à la main, a déposé sa veste sur le toit de l'une des voitures de police stationnées en épi au bout d'un chemin au-delà duquel la vision s'interrompt, empêchée par une brume opaque qui laisse à peine entrevoir une route. Son visage – dans une étonnante analogie avec celui du Saint-Jean de la *Descente de Croix* de Rogier van der Weyden (voir ci-contre) – laisse transparaître, à peine lisibles, les sentiments mêlés du pathétique et du renoncement. La présence des fleurs multicolores indique qu'une action a eu lieu : elles ont été déposées sur le matelas, encore fraîches, dans un puissant contraste de couleurs et de texture avec la décrépitude du matelas dont les teintes – violacé, jaune verdâtre, brun sombre – évoquent celles d'un hématome ou d'un corps putréfié. Le futur antérieur se tient là, entre le délitement du matelas en décomposition et la fraîcheur des fleurs, entre l'urgence insufflée par les gyrophares des voitures de police et la tétanie de l'homme, entre l'apparente instantanéité du fait divers et la plaque d'immatriculation du véhicule de droite sur laquelle est inscrit "Police - 1979", indiquant qu'il s'agit d'une voiture de collection, d'un vestige du passé. Le temps a donné à la mollesse du matelas une rigidité qui en transfigure la nature. Il est à la fois corps mort et pierre tombale. La posture du policier est celle de la commisération.

p. 165, 128

p. 122

p. 64, 68, 116

p. 101, 60, 68

p. 66, 80

p. 66, 68, 62

p. 90, 86

15- Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (1897), Paris, Gallimard, 1914, n.p.



p. 70

The Mattress - 2014 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail



Rogier van der Weyden - *Descente de croix* /
The Descent from the Cross - 1435 - Détail / Detail
Huile sur bois / Oil on limewood - 220 x 262 cm
Museo Nacional del Prado

(reflective ice, frozen surfaces, puddles) throughout Gregory Crewdson's work, charged with psychoanalytic connotations and the mirror's role in the history of representation. An intimate relationship is thus woven between the gazing man and the flowers, between his environment and the mattress as a peculiar reflective site. The cut-flowers motif, which runs through the photographer's output, is a projection of the psyche of the subject who, while contemplating the flowers contemplates himself, or tries to glimpse fragmentary traces of a disintegrated unity. The mattress here is not merely a tomb, but denotes an archeological site, a dig where the subject attempts to recover his own history. The mattress takes on various meanings – dead body, tomb, mirror, intimate excavation site – but this polysemy always entails a notion of location where transformation occurs. And yet nothing has taken place here, and it is interesting to recall yet another meaning of mattress, i.e. a woven device that aims to strengthen a dike and slow down the erosion process. So here is a device that strives to slow down the erosion of time, situated in an image where duration does not unfold. Nothing takes place in this frozen action that has no beforehand and no becoming, where its unreal clarity implies that it can only exist in the state of pure mental projection.

Frozen action is quite literal in *The Disturbance* with its snow-and-ice covered lake, and its multiple-choice narration that leads to an impasse. A woman, standing in her living room, looks out her window at three firefighters treading on the iced-over lake situated downhill from her home. An event may have taken place, requiring action from the firefighters whose vehicles are parked on the opposite shore. It might just be a routine check to gauge the ice-layer resistance, or it might be a rescue operation. The telephone in front of the woman might imply that she'd called them to resolve some sort of disturbance, explicit in the title... Whatever the situation, the woman's gaze is totally disconnected from the scene, being directed above the snowy lake in front of her. On the wall between the two bay windows are two small paintings of birds whose profiles outline two opposite diagonals. If one prolongs the two lines, their point of intersection precisely crosses the woman's line of sight in a perfect composition, and it becomes apparent that what she is looking at lies above the frozen lake, hidden by the section of wall between the windows. Her presence is so incongruous that her entire body seems to have been artificially planted in her environment. The powerful contrast between the woman's size and the tiny firefighters in the distance reinforces the sense of it being a fake scene, which it indisputably is. It so happens that another photograph, *Mother and Daughter* was composed in the same living room from a different

p. 66



The Disturbance - 2014 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

p. 68



The Disturbance - 2014 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

Il est néanmoins tentant de poursuivre, d'aller au-delà du symbole mortuaire. L'origine arabe du mot "matelas" est "matrah", dérivé du verbe "taraha" qui signifie "jeter à terre". Dans *The Mattress*, les fleurs sont "matrah", matelas de fleurs jetées à terre et lieu symbolique. Nous pourrions alors voir en l'homme médusé devant ce matelas couvert de fleurs une évocation de Narcisse, transformé en fleur de s'être trop miré dans son reflet. Il est devenu fleurs et de son visage se sont effacées les couleurs, ne laissant sur ses traits que la grisaille d'une teinte pierreuse. Cette lecture n'est pas incompatible avec le fait que l'emploi du miroir sous ses formes les plus variées (glaces réfléchissantes, surfaces gelées, flaques d'eau) soit récurrent dans l'œuvre de Gregory Crewdson, chargé de ses connotations psychanalytiques comme du rôle qu'il joue dans l'histoire de la représentation. Dès lors, une relation intime se noue entre l'homme qui regarde et les fleurs, entre l'environnement dans lequel il se tient et le matelas comme lieu singulier du reflet. Le motif des fleurs coupées, dont la présence est constante depuis toujours dans les œuvres du photographe, est une projection de la psyché du sujet qui, les contemplant, se contemple lui-même ou plutôt tente d'y percevoir les traces parcellaires d'une unité désagrégée. Plus qu'une sépulture, le matelas prend ici la valeur d'un site archéologique, d'un lieu de fouilles où le sujet tente de recouvrer sa propre histoire. La signification du matelas est plurielle – corps mort, sépulture, miroir, lieu d'une archéologie intime – mais cette polysémie mène toujours à l'idée d'un lieu où s'opère la transformation. Pourtant, rien n'a lieu ici et il est intéressant de signaler que "mattress" ait en anglais une autre signification qui désigne un dispositif artisanal destiné à consolider une digue pour en ralentir l'érosion. Voici donc un dispositif voué à ralentir l'érosion du temps, disposé dans une image où, justement, la durée n'a pas cours. Rien n'a lieu dans cette action gelée qui n'a pas d'avant et pas de devenir, dont la netteté impossible indique l'inexistence sinon à l'état de pure projection mentale.

Action gelée, *The Disturbance* l'est dans le sens le plus littéral du terme, avec son lac recouvert de glace et de neige et sa narration à choix multiples menant dans une impasse. Une femme, debout dans son salon, face à sa fenêtre, regarde trois pompiers évoluer sur la glace du lac situé en contrebas de son habitation. Un événement peut avoir eu lieu, nécessitant l'intervention de ces pompiers dont les deux véhicules sont stationnés sur l'autre rive. Il peut s'agir d'un simple contrôle de routine destiné à évaluer la résistance de la couche de glace sur le lac, il peut s'agir d'un sauvetage. Le téléphone posé devant la femme peut laisser supposer qu'elle les ait appelés afin de régler une situation à l'origine du "dérangement" dont il est question dans le titre... Néanmoins, le regard de la femme est absolument déconnecté de la scène, porté au-dessus du plan enneigé du lac, droit devant elle. Sur le mur séparant les deux baies vitrées figurent deux petites peintures qui représentent des oiseaux dont les profils dessinent deux diagonales opposées. Il suffit de les prolonger, de faire se rencontrer les deux droites ainsi obtenues,



The Mattress - 2014 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

viewpoint and shows the existence of a bay window on the right. In the living room of *The Disturbance*, there are thus four windows – one on the left, two in the middle and one on the right, situated off-camera. Their number and panoramic layout should bathe the room in brighter daylight, rendering superfluous the lighted lamp on the table on the left. *The Disturbance* shows an obvious contradiction between the indoor lighting and the light of the frozen expanses, which were not subject to any artificial light, as Gregory Crewdson has mentioned regarding the *Cathedral of the Pines* series. This difference was obtained through the technique of composite imaging and by the work carried out by the excellent director of photography, Rick Sands, who has a longstanding collaboration with Gregory Crewdson. Hundreds of shots were done, capturing different views of the image to obtain perfect clarity. The postproduction composition of these interlinked images yielded the image of an impossible reality born out of multiple photographic times. What happens indoors has a different timespan from what we perceive outdoors, which explains why the woman is not looking at the firefighters, whose aim we shall never find out. Nothing will have taken place in this photograph wedged between a sum of temporalities that only intersect in the artifice of a mental image.

Only the place takes place

The home interiors or natural sites are ultimately the unmoving, mute, and durationless event of each photograph. They have the astonishing capacity to utterly absorb the presence of their listless and inexpressive protagonists. And, through a looping system, the locations themselves are tinged with the melancholy of their devitalized inhabitants. *The Den* (in addition to a living room, a den is also a lair, or an abode) is characteristic of this stasis which stems both from the impenetrable interiority of the characters and from the weight of the place confining them. Two idle teenagers on an old soggy sofa – one lying down, her back towards us, the other seated at the far end – are withdrawn in a bland den, where the scattered objects give no consistence to the space. Nothing is taking place other than the seeping air, haloed with a slightly granular light. Nothing is taking place other than the flow of a few echoing motifs. The verticality of the dull yellow drapes over the windows echoes the verticality of the seated teenager's blond hair, presaging the inexorable loss of youth and the fatality of inaction in a place where nothing takes place. The landscape paintings hanging on the walls echo the landscape seen through the window frames; the paintings in the painting juxtapose dullness with transparence. The callipygian shape of the vase standing

p. 66



The Den - 2013 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

p. 118



The Den - 2013 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

pour noter que leur point d'intersection croise exactement la ligne du regard de la femme, dans une composition parfaite, et l'on comprend ainsi que ce qu'elle regarde se trouve au-dessus du lac gelé, dissimulé par le mur mitoyen des deux fenêtres. Sa présence est d'une incongruité telle que son corps tout entier semble avoir été artificiellement intégré à son environnement. Le contraste puissant établi entre la taille de la femme et la petitesse des pompiers visibles au loin renforce le sentiment d'une scène factice, ce qu'elle est de manière incontestable. En effet, une autre photographie, *Mother and Daughter* a été composée dans le même salon vu sous un angle différent et montre l'existence d'une baie vitrée située sur la droite. Dans le salon de *The Disturbance*, il y a donc quatre fenêtres – une à gauche, deux au centre et une à droite, située hors-champ. Leur nombre et leur disposition panoramique devrait nécessairement baigner la pièce d'une lumière diurne plus intense, rendant inutile la lampe allumée sur le meuble situé à gauche de l'image. Il y a dans *The Disturbance* une contradiction manifeste entre l'éclairage intérieur et la lumière des étendues gelées qui n'ont fait l'objet d'aucun éclairage artificiel, comme l'a mentionné Gregory Crewdson au sujet de la série *Cathedral of the Pines*. Cette différence advient par la technique d'imagerie composite employée et par le travail de l'excellent directeur de la photographie, Rick Sands, qui accompagne depuis longtemps l'artiste américain. Des centaines de prises de vues ont été réalisées, s'attachant aux différents plans de l'image pour l'obtention d'une netteté parfaite. La composition en postproduction de ces images entre elles fait advenir l'image d'un réel impossible né de temps photographiques multiples. Ce qui a lieu à l'intérieur de la maison n'a pas lieu dans le même temps que ce que l'on perçoit à l'extérieur, expliquant ainsi la raison pour laquelle la femme ne regarde pas les pompiers dont on ne saura jamais ce qu'ils recherchent. Rien n'aura eu lieu dans cette photographie contractée entre une somme de temporalités qui ne se joignent que dans l'artifice d'une image mentale.

Seul le lieu a lieu

Les intérieurs de maisons ou les sites naturels sont en eux-mêmes l'événement immobile, muet et sans durée de chacune des photographies. Ils sont chargés de l'étonnante capacité à absorber complètement la présence de leurs protagonistes, prostrés et inexpressifs. Et, par un système de bouclage, les lieux se trouvent eux-mêmes contaminés par l'atonie de leurs occupants dévitalisés. *The Den* ("le salon", mais aussi "le repaire", "le lieu") est caractéristique de cette stase doublement fondée par l'impénétrable intériorité des personnages et par la pesanteur du lieu qui les confine. Deux adolescentes désœuvrées sur un vieux sofa mou – l'une allongée nue vue de dos, la seconde assise à son extrémité – sont absentes à elles-mêmes dans un salon aux couleurs éteintes où les quelques objets épars ne parviennent pas à donner à l'espace la moindre consistance. Rien n'a lieu sinon

p. 68

p. 66



The Disturbance - 2014 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

p. 118

on the floor echoes the curvy hips of the supine teenager; the scansion of the painted line of trees on the vase echoes the rhythm of shadows delicately outlined by the spine of the nude young woman; the gentle chiaroscuro of her ribs echoes the folds in the sofa; the arc of the seated teenager's knees echoes the shape of the coffee table legs. Nevertheless, none of these correlations generates even the slightest action within a duration. The perfect composition petrifies duration, underscored by the repeated vertical lines of the walls and windows, and by the structured perspective of the ill-fitting ominous ceiling-tiles, which complete the transformation of this environment into a box that is sealed off from the passing of time. The den has reduced the two teenagers to the realm of furniture, and has dismembered their bodies into mere motifs mingled with the décor's circulating motifs of curtains, windows and furniture. As conveyed by its title, *The Den* is primarily a location, and this location is the main protagonist of the situation.

The Shed similarly stands out as an autonomous place, even if it seems to hold more action than *The Den*. Here as well, the title resonates with the initial refuge theme described by Gregory Crewdson regarding the *Cathedral of the Pines* series. The title indicates the predominance of place over action, of place over the woman who happens to be there, frozen in front of a hole she seems to have dug into the earth, in a hieratic posture that recalls the man's stance in *The Mattress*. But neither the mud that stains the camisole-clad woman's hands and legs, nor her tightly clenched handful of earth reveals what actually has happened or is happening in this photograph, its light and impossible clarity again intimating that this can only be a mental image. The composition of the scene is arranged with far too much precision to be real. By way of a striking example, the woman is integrated in an isosceles triangle, its three points comprising the single upright fern in the small mound of earth on the left; the mid-lower edge of the still life on the right, and the beam crossing the top of the door frame. The angle of the two equal sides of this triangle is determined by the diagonal of the small beam behind the still life. Such precise fine-tuning enables Gregory Crewdson to enact a centripetal circulation of the gaze, magnetized by the flowery mounds, the still life and the doorway. Then our gaze leaves this orbit for a second circumvolution demarcated by the empty flowerpot, the woman's face, the painting turned against the wall, the sickle, and the hook propped on the windowsill. The starting point of this circulation is the woman's downward-looking gaze. Everything ensues from her eyes and from the unreal clarity focused on her face and chest. However, as explained above, the woman's contour has been clipped in a way that remains visible to attentive viewers. The woman is simultaneously within



The Den - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

p. 64



p. 70

The Den - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

un très lent déplacement de l'air, nimbé d'une lumière légèrement granuleuse. Rien n'a lieu sinon la circulation de quelques motifs en écho. La verticalité des voilages d'un jaune éteint suspendus aux fenêtres répond à la verticalité de la chevelure blonde de l'adolescente assise, annonçant l'inéluctable perte de la jeunesse et la fatalité de l'inaction dans le lieu où rien n'a lieu. Les peintures de paysages accrochées aux murs répondent au paysage vu par l'encadrement des fenêtres, tableaux dans le tableau jouant de l'opposition entre la matité et la transparence. La forme callipyge du vase posé au sol répond à la courbe des hanches de l'adolescente allongée ; la scansion des arbres alignés peints sur le vase répond au rythme des ombres délicates dessinées par la colonne vertébrale de la jeune fille nue ; le clair-obscur léger des côtes répond aux plis du sofa ; la courbure des genoux de l'adolescente assise répond à la forme des pieds de la table basse. Aucune de ces correspondances ne parvient néanmoins à fonder la moindre action susceptible de s'inscrire dans une durée. La composition parfaite a pétrifié la durée, appuyée en cela par la répétition des verticales des murs et des fenêtres et par la perspective structurée des plaques mal ajustées du plafond anxiogène qui terminent de transformer cet environnement en une boîte définitivement hermétique à l'écoulement du temps. Le salon a ravalé les deux adolescentes au rang d'objets de mobilier, a démembré leurs corps en une somme de motifs intégrés à la circulation des motifs des rideaux, des fenêtres et des meubles : comme l'indique son titre, *The Den* est avant tout un lieu et ce lieu est le principal protagoniste de la situation.

p. 118

The Shed ("la remise", "l'abri") s'impose également comme lieu autonome bien que l'action puisse sembler y être plus manifeste que dans *The Den*. Ici encore, le titre de l'œuvre résonne avec la thématique initiale du refuge donnée par Gregory Crewdson pour la série *Cathedral of the Pines*. Le titre donne l'indication de la prédominance du lieu sur l'action, du lieu sur la femme qui s'y trouve, figée devant un trou qu'elle semble avoir creusé dans la terre, dans une posture hiératique qui rappelle celle de l'homme de *The Mattress*. Mais ni la boue qui macule les mains et les jambes de cette femme en nuisette, ni la poignée de terre qu'elle serre entre ses doigts ne permettent de savoir ce qui – réellement – s'est passé, se passe, dans cette photographie dont la lumière et l'impossible netteté indiquent, comme toujours, qu'il ne peut s'agir que d'une image mentale. La composition de la scène obéit à un agencement d'une telle précision qu'il ne peut être celui de la réalité. Ainsi, pour donner un exemple significatif, la femme est intégrée dans un triangle isocèle dont les trois sommets sont l'unique fougère plantée à la verticale dans le petit monticule de terre à gauche, le milieu du bord inférieur de la nature morte à droite et, en haut, la poutre située au centre du chambranle de la porte. L'angle des deux côtés égaux de ce triangle est déterminé par la diagonale de la petite poutre située derrière la nature morte. C'est par ce réglage précis que Gregory Crewdson parvient à instaurer une circulation centripète du regard, aimantée par les monticules fleuris, la nature morte et la porte.

p. 64

p. 70



The Shed - 2013 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

and without the image. And yet, it is her illusory presence that enables the place to "take place". She is the catalyst of pictorial dynamics that have been impressively adjusted. The flowers scattered in the hole or placed in two mounds indoors, the sickle, the hook, the empty flowerpot, the painting and its water-filled vase of flowers, the water and flowers strewn on the ground, outline the principle of visual circulation among interwoven symbols of loss, rupture, memory, quest and mourning.

This first reading-level is the most immediate, but it exposes an underlying structure based on various precise references to painting history. These initially come across in the repetition of frames, windows, doorways, paintings propped on the ground, and perspective grids created by the recessed fittings in the ceiling and walls. It is also interesting to note the presence on the floor of a painting that overlaps a second frame facing the wall. Whereas this still life evokes the long tradition of "painting in the painting", one should also recall that up until the early 17th century, still lifes and vanitas would often appear at the back of diptychs and triptychs before attaining their autonomy on the front side of paintings.¹⁶ Flower bouquets and skulls share a common history. In the words of Victor I. Stoichita, "while in previous centuries, the backs of paintings functioned [...] as the invisible side of the mirror, [...] the shift from 'back' to 'location' instigates a dialogue with the world. It is its negative image. Or else, one could define it as the only true reality facing a world considered as the supreme image, the supreme illusion."¹⁷ The interconnectedness between the still life, the flowers and the inverted frame pursues a historic vein, and this can be taken further if we consider the missing chassis on the painting against the wall: it might not even be a painting but a mirror, and this hypothesis (unverifiable since we shall never see the front side) highlights the chain reaction interlinking all of the motifs in the photograph. This chain reaction begins with the symbolic transfer of the painted bouquet from reverse to obverse, from the frame turned against the wall to the front-view painting on the ground. The still life is then propelled beyond its painted canvas to an empty flowerpot and two piles of flowers drenched in water that seeps on the ground (the vase has been emptied). The two mounds naturally connect to the flower-covered hole dug outdoors, and then to the woman's gaze. This sequence causes the reversed frame (hence a mirror) to connect with the camisole-clad woman, and it activates – as in *The Mattress* – the figure of Narcissus transformed into a flower. When the woman in *The Shed* contemplates the flowers exhumed from the gaping earth, she is seeking for her narcissistic and erotic projection. The chain reaction occurs by passing through reflective or pierced surfaces: crossing the mirror, reversing the image, laying the motif on the ground then in a hole,

16- The first "independent" bouquet was *Flowers in a Glass Vase*, painted by Ambrosius Bosschaert the Elder in 1618. The first "independent" skull was *Vanitas* by Jacob de Gheyn II, painted in 1603. For further details, see Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Geneva, Droz, 1999, p.35-52.

17- Victor I. Stoichita, op .cit., p. 51-52.



The Shed - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail



The Shed - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

p. 70

Puis le regard quitte cette orbite pour une deuxième circonvolution délimitée par le pot de fleurs vide, le visage de la femme, le tableau retourné contre le mur, la faucille, le crochet posé sur le bord de la fenêtre. Le point d'origine de cette circulation est le regard porté vers le bas par la femme. Tout part de ses yeux et de la clarté irréaliste qui pointe sur son visage et son buste. Or, nous l'avons déjà évoqué, la silhouette de la femme a fait l'objet d'un détournement que l'artiste a laissé visible pour le spectateur attentif. La femme est simultanément là, "en-deçà" et "au-delà" de l'image. Pourtant, c'est sa présence illusoire qui permet au lieu "d'avoir lieu". Elle est le principe moteur d'une dynamique picturale redoutablement réglée. Les fleurs répandues dans le trou ou déposées en deux monticules à l'intérieur, la faucille, le crochet, le pot de fleurs vide, le tableau et son vase aux fleurs rempli d'eau, l'eau et les fleurs répandues au sol, posent le principe de la circulation du regard autour d'un propos orienté vers les symboliques croisées de la perte, de la rupture, du souvenir, de la quête, du deuil.

Ce premier niveau de lecture est le plus immédiat mais il permet la mise en place d'une structure sous-jacente fondée sur une somme de références précises à l'histoire de la peinture. Celles-ci se manifestent tout d'abord par la répétition des cadres, des fenêtres, des encadrements, des tableaux posés au sol, des grilles en perspective dessinées par les encastrement du plafond et des murs. Ensuite, la présence au sol de la peinture superposée à un second cadre retourné face au mur n'est pas anodine. Si cette nature morte renvoie à la longue tradition des "tableaux dans le tableau", il faut aussi se souvenir que, jusqu'au début du XVII^e siècle, natures mortes et vanités figuraient au revers des diptyques ou des triptyques avant de trouver leur autonomie propre sur l'avant des tableaux¹⁶. Bouquets de fleurs et crânes partagent une histoire commune. Comme le précise Victor I. Stoichita, "si, aux siècles précédents, les revers de tableaux fonctionnaient [...] comme le côté invisible du miroir, [...] le «revers» devenu «endroit» instaure un dialogue avec le monde. Il en est l'image en négatif. Ou bien, si l'on veut, il se définit comme l'unique vraie réalité face à un monde considéré comme l'image suprême, la suprême illusion."¹⁷ La relation établie entre la nature morte aux fleurs et le cadre retourné est d'ordre historique, mais les choses vont plus loin encore si l'on considère l'absence de châssis sur le cadre retourné contre le mur : il pourrait s'agir non pas d'une peinture mais d'un miroir et cette hypothèse (invérifiable puisque nous ne verrons jamais l'avant de ce cadre) permet de souligner la réaction en chaîne qui connecte entre eux tous les motifs présents dans cette photographie. Cette réaction en chaîne débute par le transfert symbolique du bouquet peint de l'envers à l'avant, du cadre retourné contre le mur vers la peinture posée de face sur le sol. Puis la nature morte est propulsée hors de sa toile peinte en un pot de fleurs vide et deux amas de fleurs gorgés d'une eau qui se répand au sol (le vase s'est vidé). Ces deux amas se connectent naturellement au trou couvert de fleurs creusé à l'extérieur, puis au regard de la femme. Cet enchaînement permet au cadre retourné (un miroir, donc) de se connecter au regard de la femme en

16- Le premier bouquet de fleurs "indépendant" serait *Fleurs dans un vase*, peint par Ambrosius Bosschaert l'Ancien en 1618. Le premier crâne "indépendant" serait celui de Jacob de Gheyn II, *Vanitas*, peint en 1603. Pour plus de détails sur ce sujet, voir Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p.35-52.

17- Victor I. Stoichita, op. cit., p. 51-52.



The Shed - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

gazing at the hole, and finally looping the cycle by returning to the mirror. Here, place "takes place" in the guise of a site where motifs are sequenced. Here, place "takes place" through the interplay of the visual dynamics that are experienced, as with a 17th century Dutch painting.

The place is nothingness: holes and mirrors

Since time does not pass in Gregory Crewdson's photographs, and since there is no duration in which any event can unfold, it is not in the horizontal time axis that the characters express themselves, but in the verticality of archeological excavation and exhumation. The story is always broached like an archeological dig that seeks to dredge up fragmented shards of lacunar primal scenes, the cold remains of memories or past tragedies, so as to mingle them with present-day cracks. The holes and mirrors have a similar function, partaking in a symbolic circulation that is doubled by the multiple windows and doorways that structure the photographs. In Gregory Crewdson's works, holes and mirrors, half-open cupboards, windows and doors are all elements in the history of representation, in addition to denoting the suppressed and unfulfilled desires of the protagonists – erotic desire, desire to reconstruct a splintered psychological unity, desire to retrieve duration in order to physically re-inhabit the space, etc.

Holes have always been omnipresent in Gregory Crewdson's output in various forms, and the *Cathedral of the Pines* series offers a thorough catalogue: holes in the earth (*The Shed*), hole in the ice (*The Ice Hut*), drain holes (the latrines in *The Haircut* and *Cathedral of the Pines*, the sink filled with bloodstained water in *Woman at Sink*, the spillway in *The Drainpipe*), holes in the architectural structure (the sliced wall in *Father and Son*, the dent in the floor in *The Barn*), symbolic holes contained within volumetric spaces (*The Telephone Booth* or the torrent-swept crate in *The Drainpipe*). These holes are locations of secretiveness, locations of archeological excavation, their surface displaying a pulverized intimacy contemplated by immobile men and women. The woman in *The Shed*, the girl in *The Barn*, and the couple in *The Ice Hut* face the holes they themselves have dug, not to discover something they'd overlooked, but to exhume something already known, buried, suppressed, inadmissible. Gregory Crewdson's characters always know what they will exhume from the holes they dig, either because they've buried the contents, or else because what lies there is within themselves. Regarding mirrors, we could reexamine the history of this object and of its representation in art, probe its psychoanalytic symbolism, discuss the mirror's strangeness, connect these different aspects with the mirror's

p. 64, 120
next page, 58
p. 128
this page
p. 126, 60
p. 110
this page

p. 64, 60, 120



The Drainpipe - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print
114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

nuisette et active – comme dans *The Mattress* – la figure de Narcisse transformé en fleur. Lorsque la femme de *The Shed* contemple les fleurs exhumées de la béance creusée dans le sol, c'est sa projection narcissique et érotique qu'elle cherche. La réaction en chaîne s'effectue par passages et traversées de surfaces réfléchissantes ou trouées : traversée du miroir, retournement de l'image, dépose du motif sur le sol puis dans un trou, regard porté sur le trou et, enfin, bouclage du cycle par le retour au miroir. Le lieu, ici, "a lieu" en tant que site où s'opère l'enchaînement des motifs. Le lieu, ici, "a lieu" par le jeu des dynamiques qu'il impulse au regard, comme le ferait une peinture hollandaise du XVIIe siècle.

Le lieu est rien : trous et miroirs

Puisqu'aucune durée ne peut y dérouler le moindre événement, ce n'est donc pas dans l'horizontalité de l'axe du temps que ses personnages s'épanchent mais dans la verticalité de la fouille archéologique et de l'exhumation. L'histoire est toujours abordée comme une archéologie vouée à faire remonter à la surface les éclats désolidarisés de scènes primitives lacunaires, les restes froids des souvenirs ou de tragédies anciennes pour les accommoder avec les fêlures du présent. Les trous et les miroirs ont une fonction semblable et participent d'une circulation symbolique doublée par les multiples fenêtres et encadrements de portes qui structurent les photographies. Dans les œuvres de Gregory Crewdson, les trous et les miroirs, les placards entrouverts, les fenêtres et les portes sont autant d'éléments issus de l'histoire de la représentation qui renvoient également au refoulement et aux désirs inassouvis des protagonistes – désir érotique, désir de resolidariser une unité psychique éclatée, désir de recouvrer une durée pour réinvestir l'espace avec les corps, etc.

Les trous sont omniprésents dans l'œuvre de Gregory Crewdson depuis son commencement, sous les formes les plus diverses, et la série *Cathedral of the Pines* en livre un catalogue complet : trous dans la terre (*The Shed*), trou dans la glace (*The Ice Hut*), trous d'évacuation (les latrines de *The Haircut* et de *Cathedral of the Pines*, l'évier rempli d'eau ensanglantée de *Woman at Sink*, le déversoir d'eaux usagées de *The Drainpipe*), trous pratiqués à même les architectures (la découpe dans le mur de *Father and Son*, le trou dans le plancher de *The Barn*), trous symboliques contenus à l'intérieur de volumes (la cabine téléphonique de *The Telephone Booth* ou la caisse charriée par le torrent dans *The Drainpipe*). Ces trous sont les lieux du secret, les lieux de fouilles archéologiques à la surface desquels affleure une intimité pulvérisée que contemplent les hommes et les femmes immobiles. La femme de *The Shed*, la jeune fille de *The Barn*, le couple de *The Ice Hut* font face à des trous qu'ils ont eux-mêmes creusés, non pas pour y découvrir une chose dont ils ignorent la nature mais pour exhumer une chose déjà connue, enfouie, refoulée, inadmissible. Les personnages savent toujours ce

p. 70



The Haircut - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

p. 64

p. 120, ci-dessus, 58

p. 128

page précédente

p. 126, 60

p. 110, page précédente

p. 64, 60

p. 120

dual position – between utopia and heterotopia – as expounded by Michel Foucault,¹⁸ however it would be more apt to recall some basic principles. A mirror is a "full hole", a void filled with latent images, and Gregory Crewdson's photographs feature holes that are also mirrors, or mirrors that are holes, such as in *Woman at Sink*, with the woman standing listlessly in front of her kitchen sink, filled to the brim with reddish water from the blood-stained panties at her fingers. The sink is a hole which, plugged for the situation at hand, has transformed into a water-surface that reflects the tap, the woman's hand, and the bottle of detergent. And even if the woman's face is invisible to the viewer, it is manifestly there, as confirmed by the direction of her gaze, which is focused on the zone of her reflection.

A mirror is a hole that absorbs all that comes into its field, including the off-camera field, which the photographer chose to partially conceal. The mirror reflects that which the photograph pretends to hide from us. Such is the case in the magnificent composition *Father and Son* where the mirror's reflection reveals the off-camera presence of a boy who keeps watch over his lethargic supine father, so that the scene evokes a funeral wake. The coexistence on the bedroom wall of the mirror and the long vertical slit in the partition broadens the image's signification without ever explicitly affirming anything. The curtain reflected in the mirror displays the diaphanous pallor of a shroud; the gap in the wall is a sepulchral enclave; its narrowness and the reclining man's posture interconnect in a sort of pictorial rebus, bringing to mind the coffin in *The Body of the Dead Christ in the Tomb* by Hans Holbein the Younger.

With *Woman in Bathroom*, the power of the looking glass is brought to a climax. It harks back to the notion of double, the inverted "other self", but here the two perpendicular mirrors create a "reflection of a reflection" of the woman: the mirrored double has its most disturbing outcome in this reflected reflection, so that the image is no longer inverted. The woman and her reflections form an "assembly" whose three parts are nevertheless fragmented, for the woman's gaze never meets her image in any of the two mirrors. And then there is the actual woman, naked, bared by the photographer who is situated behind her, outside the bathroom, and even outside the space adjoining the bathroom. He is the voyeur who, while passing through the hallway, unintentionally happened upon this pensive woman who, for that matter, did not bother to close any of the doors leading to the bathroom. And with good reason, for as in the *The Shed*, this woman is Juliane Hiam, the artist's partner, and Gregory Crewdson offers an intimate and contemplative image of her, like a glimpse of Marthe in the bath painted by Pierre Bonnard. And as in Pierre Bonnard's paintings, beyond

p. 128

18- "The mirror, after all, is a utopia, in that it is a place without a place. In the mirror, I see myself where I am not, in an unreal space that opens up beyond its surface [...]. But it is also a heterotopia, insofar as the mirror really exists and as where it stands it has a kind of return effect; it is starting from the mirror that I find myself absent from the place where I am since I see myself there." Michel Foucault, "Des espaces autres (Lecture given at the Cercle d'études architecturales, 14 March 1967)", in *Architectures, mouvement, continuité*, n°5, October 1984, p.46-49.

p. 126

p. 122



p. 64

Father and Son - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail

qu'ils exhumèrent des trous qu'ils creusent, soit parce qu'ils ont eux-mêmes enfoui ce qui s'y trouve, soit parce que ce qui s'y trouve est en eux-mêmes. Quant aux miroirs, nous pourrions refaire l'histoire de cet objet et de sa représentation dans l'art, aborder en détail sa symbolique psychanalytique, revenir sur l'étrangeté du spéculaire, connecter ces différents aspects avec la position duale occupée par le miroir – entre utopie et hétérotopie – telle que l'énonce Michel Foucault¹⁸ mais il n'est pas opportun de le faire ici, l'essentiel étant de se rappeler simplement quelques principes basiques. Un miroir est un "trou-plein", un vide plein d'images latentes et l'on trouve chez Gregory Crewdson des trous qui sont aussi des miroirs ou des miroirs qui sont des trous, comme c'est le cas dans *Woman at Sink*, avec cette femme prostrée devant l'évier de sa cuisine, empli à ras-bord de l'eau rougeâtre d'une culotte ensanglantée qu'elle tient à la main. L'évier est un trou qui, bouché pour la circonstance, s'est transformé en une surface d'eau dans laquelle se reflètent le robinet, la main, la bouteille de détergent. Et bien qu'il soit invisible pour le spectateur, le visage de la femme s'y trouve manifestement, comme en atteste la direction de son regard, focalisé à l'endroit même où elle se mire.

Un miroir est un trou qui absorbe tout ce qui se trouve dans son champ, y compris le hors-champ que le photographe a choisi de nous dissimuler partiellement. Le miroir reflète ce que la photographie veut nous faire croire qu'elle cache. C'est le cas dans la magnifique composition de *Father and Son* où le reflet du miroir révèle la présence hors-champ du jeune garçon veillant son père léthargique allongé, dans une scène qui manifestement évoque celle d'une veillée funéraire. La coexistence, sur le mur de la chambre, d'un miroir et d'un grand trou verticalement découpé dans la cloison ouvre la signification de l'image sans que jamais rien ne soit explicitement affirmé. Le rideau reflété dans la glace prend la blancheur diaphane d'un linceul, le trou dans le mur est une enclave sépulcrale, son étroitesse et la posture de l'homme gisant se connectent dans une sorte de rébus pictural et font surgir le souvenir du cercueil du *Christ mort* de Hans Holbein le Jeune (voir ci-contre).

Avec *Woman in Bathroom*, la puissance du reflet spectral est portée à son paroxysme. Elle renvoie classiquement au double, à un "autre moi-même" inversé mais la présence des deux miroirs perpendiculaires fait advenir un "reflet du reflet" de la femme : le double spéculaire trouve ici sa conclusion la plus troublante dans ce reflet reflété en une image non inversée. La femme et ses reflets forment une "assemblée" dont les trois parties demeurent néanmoins désolidarisées car jamais le regard de la femme ne rencontre son image dans l'un des deux miroirs. Puis, il y a cette femme, nue, mise à nu par le photographe qui, de fait se trouve derrière elle, en dehors de la salle de bain, en dehors même de la petite pièce intermédiaire qui mène à la salle de bain. Il est le voyeur qui, passant dans le couloir, aurait involontairement surpris cette femme pensive qui au demeurant n'a pas pris la peine de fermer aucune des portes menant à la salle de bain.

18- "Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface [...]. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas." Michel Foucault, "Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", dans *Architectures, mouvement, continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49.

p. 128

p. 126

p. 122



Father and Son - 2013 (Cathedral of the Pines) - Détail / Detail



Hans Holbein le Jeune - *Christ mort - The Body of the Dead Christ in the Tomb*
1520-1522 - Détrempe sur bois / Oil and tempera on limewood
30 x 200 cm - Kunstmuseum, Bâle

an exercise in representation, there is a fascination for the beloved woman's body. *Woman in Bathroom* conveys this fascination, doubled (and even tripled, it so happens) by the other's impenetrability, the impossibility of knowing their precise nature. The woman is not looking at the mirrors; she has lowered her eyes and it is the photographer who looks at her – standing in a blind spot to avoid being reflected – and he seizes her beauty in a complex interplay of perspectives that has much in common with Samuel van Hoogstraten's *View of an Interior* held at the Louvre. There is a similar interlocking of spaces, caused by the puzzling perspective set up by the succession of doorways, by the shifting motif on the floor, by the punctuation marks of doorknobs and light-bulbs – switched off, switched on, or reflected. As in a 17th century painting, the space's domestic (and therefore intimate) function is disclosed by the details (on the left, folded laundry; on the right a spool of thread on the windowsill). Gregory Crewdson had stated that the *Cathedral of the Pines* series was his most intimate creation, which clearly comes across in this work. It does not deny or even attempt to hide its autobiographical underpinnings. The artist himself proudly and sensitively asserts that when he made this photograph (like *The Shed* or *The Pine Forest*) he had in mind the oh-so-anachronistic notion of the artist and his muse.

p. 122

19- Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, l'Étoile, coll. "Écrits sur l'image", 1982, p.86.

20- Comments cited by Melissa Harris in "Là sans y être", *Gregory Crewdson*, Paris, La Martinière, 2013, p.368. Translated back into English from the French translation by Cyrielle Ayakatsikas of Gregory Crewdson, New York, Rizzoli International Publications, 2013.



p. 64,116

Woman in Bathroom - 2013 (Cathedral of the Pines)
Détail / Detail

Nothing will have taken place but sensation: *Fireflies*

The future perfect of Stéphane Mallarmé's line of verse – "nothing will have taken place but the place" – can be envisaged in its relationship to the future perfect of any photograph, and as Jean-François Chevrier has pointed out: "the photographer does not work in the present but in the future perfect, and discovers later on what he has seen, once the image is revealed. The photographer lives out the present of his experience like the past of a future. It is not, it will have been."¹⁹ This a posteriori discovery of the revealed imaged was experienced as an unexpectedly powerful apparition the first time Gregory Crewdson looked at the fresh proofs of the sixty-one images of *Fireflies*: "At the end of the summer, I had a glimpse of the proofs – I'd sent all my rolls of film to the extraordinary printer Charlie Griffin, and when he sent me the contact sheets, and I looked at them, it took barely two minutes for me to realize: 'It's beyond me'. I ended up packing it all in a box which I left in a corner", adding "I was totally horrified by what I saw, since it had nothing to do with what I'd experienced."²⁰ One cannot help being struck by the reaction sparked by the raw naked beauty of these images, instilling the photographs with such simple poetry that their impact becomes barely containable. Ten years were needed for the photos to be

Et pour cause, comme dans *The Shed*, cette femme est Juliane Hiam, la compagne de l'artiste, et Gregory Crewdson en livre une image intime et contemplative comme une peinture de Marthe au bain peinte par Pierre Bonnard. Et, comme dans les peintures de Pierre Bonnard, il y a, au-delà de l'exercice de représentation, une fascination pour le corps de la femme aimée. Il y a dans *Woman in Bathroom* cette fascination, doublée (et même triplée en l'occurrence) par l'impénétrabilité de l'autre, l'impossibilité d'en connaître l'exacte nature. La femme ne se regarde pas dans les miroirs, elle a baissé les yeux et c'est le photographe qui la regarde – posté dans un angle mort pour échapper aux reflets – et fixe la beauté dans un jeu complexe de perspectives qui reprend de façon tellement analogue la *Vue d'intérieur* de Samuel van Hoogstraten conservée au Musée du Louvre. L'emboîtement des espaces y est semblable, jouant sur le trouble d'une perspective conjointement structurée par l'enchaînement des encadrements de portes, par le changement de motif du sol, par la ponctuation amenée par les boutons de portes et les ampoules – éteintes, allumées, reflétées. Comme dans une peinture du XVIIe siècle, la fonction domestique (et donc intime) de l'espace est renseignée par la présence de détails (à gauche le linge plié, à droite la bobine de fil à coudre sur le rebord de la fenêtre). Gregory Crewdson affirmait que la série *Cathedral of the Pines* était sa création la plus intime et cette œuvre en est la démonstration. Elle ne refuse pas sa part autobiographique, ne cherche pas à la dissimuler, l'artiste lui-même revendique avec fierté et sensibilité que cette photographie (comme *The Shed* ou *The Pine Forest*) ait été conçue en ayant à l'esprit la notion ô combien anachronique de l'artiste et de sa muse.

Rien n'aura eu lieu que la sensation : *Fireflies*

Le futur antérieur du vers de Stéphane Mallarmé – "rien n'aura eu lieu que le lieu" – peut être envisagé dans sa relation au futur antérieur de toute photographie et, comme le note Jean-François Chevrier : "le photographe ne travaille pas dans le présent mais dans le futur antérieur, il découvrira plus tard ce qu'il a vu, une fois l'image révélée. Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été.¹⁹" Cette découverte a posteriori de l'image révélée fut vécue comme une apparition d'une puissance inattendue lorsque Gregory Crewdson regarda pour la première fois les soixante-et-une images de *Fireflies* après qu'elles aient été tirées : "À la fin de l'été, j'ai jeté un œil aux épreuves – j'avais envoyé toutes mes pellicules à l'admirable tireur Charlie Griffin, et quand il m'a envoyé les épreuves, que je les ai regardées, il ne m'a pas fallu plus de deux minutes pour me dire : «C'est au-dessus de mes forces.» J'ai fini par tout mettre dans une boîte que j'ai laissée dans un coin", ajoutant "j'étais complètement horrifié par ce que j'avais sous les yeux, parce que ça n'avait rien à voir avec l'expérience que j'avais vécue.²⁰" On ne peut être que frappé par la réaction provoquée par ces images d'une beauté immédiate et nue,

p. 64

19- Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, l'Étoile, coll. "Écrits sur l'image", 1982, p.86.

p. 122

20- Propos rapportés par Melissa Harris, "Là sans y être", *Gregory Crewdson*, Paris, La Martinière, 2013, p.368. Traduit de l'américain par Cyrielle Ayakatsikas de la publication originale *Gregory Crewdson*, New York, Rizzoli International Publications, 2013.



p. 64, 116

Samuel van Hoogstraten - *Vue d'intérieur ou Les pantoufles*
View of an Interior, or The Slippers - 1654-1662
 Huile sur toile / Oil on canvas - 103x70 cm - Musée du Louvre, Paris

exhumed, for the fireflies to finally come "out of the box" and go on display. The decade gave rise to the three major series, *Twilight*, *Dream House* and *Beneath the Roses*, which were made with the technical means referred to above, and extremely high production costs. Gregory Crewdson's ability to look with fresh eyes at the renegade images of *Fireflies* straddled the huge difference in protocol applied to the three subsequent elaborate series. Here, and contrary to every single one of the artist's other works, the subject of the shots is utterly uncontrollable, unpredictable, unstable, and volatile. Despite being firmly rooted in a practice where nothing is left to chance, where even chance can be corrected by digital tools, Gregory Crewdson allowed himself to totally let go with *Fireflies*. But beyond this unprecedented surrender of control in his artwork, *Fireflies* prompts a singular relationship to sensation. The experience is the point of friction.

Fireflies stands apart from the rest of the artist's corpus, for in his other (both earlier and later) series, the experience involves giving body to amply elaborated mental images for which the complex materialization is a collective affair. The artist dons the role of film director supervising all the necessary phases for materializing highly constructed mental projections, meticulously rendering them with a collaborative team and substantial means aimed at providing the utmost authenticity in the creation of these images. The initial experience (the moment when the images take shape in his mind) then gets diluted during the phases of conception, production and postproduction spanning several months, and by the need to treat hundreds of shots for each work. The purely mental experience of these images thus always happens long before the works are implemented, and the creative process seeks to reproduce this thought-experience as precisely as possible. With *Fireflies*, however, the experience was structured in an immediacy of sensation, in a fascination streaked by multiple sense-perceptions, as ephemeral as the flickering fireflies in the night. The experience of shooting *Fireflies* verged on the impossibility of observing what was taking place, because the phenomenon occurred in the fleeting apparition of fragile light, and because all that could be observed of these insects was their throbbing luminosity. And, to pursue Stéphane Mallarmé's poetic line to its conclusion: "nothing will have taken place but the place except perhaps a constellation."²¹ Photography was an attempt to portray this intense visual and sensorial experience, but as Georges Didi-Huberman emphasizes in *Survivance des lucioles*: "It would be criminal and stupid to put fireflies under a projector so as to observe them more closely. Just as it would be useless to study them by first having them killed, pinned to an entomologist's table, or viewed as ancient things embedded in

21- Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (1897), Paris, Gallimard, 1914, n.p.



Sans titre (55-35) / Untitled (55-35) - 1996 (Fireflies) *
 Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
 34 x 42,9 cm (encadré) / 13 3/8 x 16 7/8 inches (framed)
 Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1 + 1 épreuve d'artiste /
 Artist proof 1/1 from an edition of 1 + 1 artist proof

propulsant les photographies dans une poésie si simple que sa charge en devient immédiatement impossible à assumer. Dix années auront été nécessaires pour qu'elles soient exhumées, pour que les lucioles sortent enfin "de la boîte" et soient montrées. Ce sont ces dix années durant lesquelles les trois grandes séries *Twilight*, *Dream House* et *Beneath the Roses* auront été réalisées, avec les moyens techniques que l'on connaît et des coûts de production très élevés. Le regard neuf que porte alors Gregory Crewdson sur les images renégates de *Fireflies* est sans doute à la mesure du différentiel de protocole qui les sépare des grandes machines que furent les trois séries qui leur ont succédé. Ici, et contrairement à toutes les autres œuvres de l'artiste sans exception, l'objet de la prise de vue est absolument non maîtrisable, imprévisible, instable, volatil. Résolument ancré dans une pratique où rien n'est jamais laissé au hasard, où même le hasard peut être corrigé grâce à l'outil numérique, Gregory Crewdson s'est soumis avec *Fireflies* à la contingence d'un lâcher-prise total. Mais, par-delà cette perte de contrôle inédite dans sa création, *Fireflies* engage surtout une relation à la sensation tout à fait singulière. L'expérience vécue est le point de friction.

Fireflies se distingue du corpus de l'artiste car, pour ses autres séries (antérieures comme ultérieures), l'expérience consiste à donner corps à des images mentales longuement élaborées dont la matérialisation complexe est une affaire collective. L'artiste endosse le rôle d'un réalisateur supervisant toutes les étapes nécessaires à la concrétisation de projections cérébrales très construites, méticuleusement restituées avec une équipe de collaborateurs et des moyens conséquents destinés à garantir la plus grande authenticité dans la création de ces images. L'expérience initiale (le moment où les images se sont formées dans son esprit) se trouve dès lors diluée sur un temps de conception, de production et de postproduction étalé sur plusieurs mois et par le traitement de centaines de prises de vues nécessaires pour chaque œuvre. L'expérience purement mentale de ces images s'effectue donc toujours très en amont de la réalisation des œuvres elles-mêmes et leur création a pour finalité de parvenir à restituer cette expérience de pensée de la manière la plus précise. Avec *Fireflies*, au contraire, l'expérience s'est structurée dans une immédiateté de la sensation, dans une fascination traversée par des ressentis multiples, instantanés, aussi éphémères que l'étaient alors les intermittences des lumières phosphorescentes des lucioles trouant la nuit. L'expérience des prises de vues de *Fireflies* fut celle d'une quasi-impossibilité d'observer ce qui advint, parce que le phénomène se produisit dans l'apparition fugace d'une lumière fragile, parce que rien ne pouvait être observé de ces insectes sinon leur luminosité pulsée. Et, pour reprendre le vers libre de Stéphane Mallarmé et en donner le dénouement, "rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation²¹". La photographie fut une tentative de restitution de cette expérience visuelle et sensitive intense mais, comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* : "Il serait criminel et stupide de mettre des lucioles sous un projecteur en croyant les mieux observer.

21- Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (1897), Paris, Gallimard, 1914, n.p.

22- Georges Didi-Hubermann, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p.43-44.



Sans titre (59-35) / Untitled (59-35) - 1996 (Fireflies) *
 Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
 34 x 42,9 cm (encadré) / 13 3/8 x 16 7/8 inches (framed)
 Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste /
 Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

amber for millions of years. To understand fireflies, they have to be seen in their here-and-now: they have to be seen dancing alive deep into the night [...]. And even if it is for a brief moment. And even if there is little to see."²² Little to see, no doubt, as demonstrated by certain images of the series that are pictorially reduced to a few scattered dots on a totally black background. On other images, there is a manifest desire to dissect the observed phenomenon, and print the fireflies' stippled movements on photographic paper, like those air-cushion tables used for printing the displacement of a travelling body on carbon paper. Attempting to photograph fireflies means condemning oneself to the inevitable loss of wonder. Photography reaches its limits here, and this is surely what Gregory Crewdson was experimenting with, in face of the rift between the pictures and the thrill that spawned them. With these shots of the fireflies' mating dance, the photographer's eye crashed against an optical wall. Photography could only capture a diminished gleam from these twilight moments where vision surged with poetic feeling. With these images, nothing will have taken place but the partial loss of experienced intensities. The camera could not grasp the pulsation, rhythm, and wonder revealed in the solitude of observation, the unexpectedness, and dusky shimmering mingled with a summer eve's breeze, the almost childlike amazement in front of this phenomenon comparable to the narrator's magic lantern in *À la Recherche du temps perdu*. This bewilderment was the state of loss inherent to the act of creation when it seeks to transpose a sensation, compelled to use language to achieve this, and forced to admit that this passage, by giving life to the work, simultaneously severs sensation from part of itself. In the case of *Fireflies*, photographic language was unable to convey the sensation experienced during these summer nights; only literature, perhaps, could have done so (Marcel Proust²³ as well as Francis Ponge in *Le Carnet du bois de pins*²⁴).

And yet, the sixty-one images of *Fireflies* are by no means a failure, quite the contrary. They impart the fragility of experience, and their abundance hints at the quest and desire for sincerity, and at the wish to faithfully capture vibratile beauty. What Gregory Crewdson did not notice the first time he saw the proofs of *Fireflies* was the images' powerful potential for reminiscence. The photos of *Fireflies* could not render what he'd undergone while capturing these images, for in this specific situation, the shot could only leave allusive traces of a sensorial experience. However, these photographs are in retrospect astounding propellers for the viewer's imagination. The reminiscence of these photographs may suddenly arise when one subsequently watches a spectacle of soaring fireflies in the evening, kindling the phenomenon of layered

22- Georges Didi-Hubermann, *Survivance des lucioles*, Paris, Minit, 2009, p.43-44.

23- Such was the aim expressed by Marcel Proust, whose interest in photography had a major role in his writing of *À la Recherche du temps perdu*. The reader is referred to Jean-François Chevrier's work *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, op.cit.

24- Francis Ponge, *Le Carnet du Bois de pins* (1940), in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999.



Sans titre (34-69) / Untitled (34-69) - 1996 (Fireflies) *
 Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
 34 x 50,5 cm (encadré) / 13 3/8 x 19 7/8 inches (framed)
 Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1 + 1 épreuve d'artiste /
 Artist proof 1/1 from an edition of 1 + 1 artist proof

Comme il ne sert à rien de les étudier en les ayant tuées au préalable, épinglées sur une table d'entomologiste ou regardées comme de très vieilles choses saisies dans l'ambre depuis des millions d'années. Pour savoir les lucioles, il faut les voir dans le présent de leur survivance : il faut les voir danser vivantes au cœur de la nuit [...]. Et même si c'est pour peu de temps. Et même si c'est peu de choses à voir.²² Peu de choses à voir, assurément, comme en témoignent certaines images de la série dont la picturalité se trouve réduite à quelques points épars sur un fond absolument noir. Sur d'autres images, la volonté de dissection du phénomène observé est manifeste, imprimant sur le papier photographique les mouvements en pointillés des lucioles comme le font les tables à coussin d'air utilisées en physique pour imprimer le déplacement d'un mobile sur un papier carbone. Entreprendre de photographier les lucioles, c'est se condamner à l'inéluctable perte de l'émerveillement. La photographie touche ici à ses limites et c'est sans doute ce que Gregory Crewdson expérimenta, constatant le hiatus qui sépare les tirages de l'élan enthousiaste qui leur avait donné naissance.

Avec les clichés du ballet nuptial des lucioles, l'œil du photographe s'est fracassé sur un mur optique. La photographie ne pouvait rendre qu'un reflet dévalué de ces instants crépusculaires où la vision s'épanchait dans une sensation d'une grande poésie. Avec ces images, rien n'aura eu lieu que la perte partielle des intensités vécues. L'appareil photographique ne pouvait appréhender la pulsation, le rythme, la merveille révélée dans la solitude de l'observation, l'inattendu, le scintillement dans le crépusculaire mêlé à la brise d'un soir d'été, l'étonnement presque enfantin face à ce phénomène comparable à la lanterne magique du narrateur de Marcel Proust dans *À la Recherche du temps perdu*. Cet état déceptif fut celui de la perte à laquelle toute création se confronte lorsqu'elle cherche à transposer une sensation, obligée d'en passer par le langage pour y parvenir et devant se résoudre à admettre que ce passage, en donnant vie à l'œuvre, ampute simultanément la sensation d'une part d'elle-même. Dans le cas de *Fireflies* le langage photographique n'était pas en mesure de rendre compte de la sensation éprouvée durant ces nuits d'été ; seule peut-être la littérature en aurait été capable (Marcel Proust²³ mais aussi Francis Ponge avec *Le Carnet du bois de pins*²⁴).

Pourtant, les soixante-et-une images de *Fireflies* ne sont en rien un échec, bien au contraire. Elles témoignent de la fragilité de l'expérience et leur surnombre donne l'indice de la quête, du désir de sincérité, de la volonté d'une captation fidèle de la beauté vibratile. Ce que n'a pas perçu Gregory Crewdson lorsqu'il vit les tirages de *Fireflies* pour la première fois, c'est le puissant potentiel de réminiscence mémorielle que ses images portaient. Les photographies de *Fireflies* ne pouvaient rendre compte de ce qu'il avait vécu en prenant ses images car, dans cette situation précise, la prise de vue ne pouvait rendre que les traces indicielles d'une expérience sensorielle. En revanche, ces photographies sont a posteriori de fantastiques propulseurs pour l'imagination de leurs spectateurs. Elles font frémir la possibilité de leur surgissement inopiné dans la mémoire de ceux qui,

23- C'est là le projet de Marcel Proust, dont l'intérêt pour la photographie joua un rôle déterminant dans l'écriture d'*À la Recherche du temps perdu*. On se reportera à l'étude de Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, op.cit.

24- Francis Ponge, *Le Carnet du Bois de pins* (1940), dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999.



Sans titre (35-69) / Untitled (35-69) - 1996 (Fireflies) *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
34 x 50,5 cm (encadré) / 13 3/8 x 19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1 + 1 épreuve d'artiste /
Artist proof 1/1 from an edition of 1 + 1 artist proof

involuntary memory and thus enhancing the sensorial experience. What immediately came to mind the first time I saw these photographs was a childhood memory of a mountain campsite where at nightfall dozens of fireflies suddenly appeared as if by magic. The resurfacing of this seemingly lost memory was sparked by Gregory Crewdson's images. And the next time I see fireflies, the memory of the images of *Fireflies* will surely be superimposed onto the childhood memory, in a phenomenon of heightened reality. With *Fireflies*, Gregory Crewdson touches on the very core of the artistic act, on why the act of representation since its very beginnings has been motivated by the desire to keep track of seen things. Art is not meant to restore to us a preexistent reality; on the contrary, it can teach us to create with this reality, teach us to be fully present precisely when our condition dilutes our presence. Through its capacity to create intensity lines between the world and what we are, art has a hand in bringing us closer to reality, or to put it more succinctly, in making reality happen.

Place name: Becket

As we'd noted in the introduction, *Fireflies* arose at a turning point in Gregory Crewdson's life, as did *Cathedral of the Pines* fifteen years later. Both series were devised after an emotionally painful separation, and even if critical thinking tends to do away with such considerations when examining artworks, one cannot overlook this personal dimension when trying to grasp the deep reasons underlying these two photographic corpuses. As mentioned above, the *Cathedral of the Pines* series happened at a moment of resilience and reactivation after a two-year-long creative block. The *Fireflies* series was created in a situation of solitude, when the artist had found refuge at the family country house in Becket, as was later the case for *Cathedral of the Pines*. Both series were born out of a crisis, and they shed special light on the rest of Gregory Crewdson's output by revealing the intimate undercurrents that have shaped all of his works. While preparing this book and the exhibition at the FRAC Auvergne, Gregory Crewdson spontaneously expressed the wish to see the two series joined for the first time under the generic title *The Becket Pictures*. Becket is the consummate "Location, location, location!" uttered by Gregory Crewdson; Becket is a place of returning to the sources, a place of childhood, memory, solitude, romantic effusion and resilience; a place where, against all odds, something arises.



The Telephone Booth - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs



The Motel - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

les ayant vues et assistant un soir au spectacle du vol de lucioles, y superposeront le souvenir des photographies dans un phénomène de mémoire involontaire, portant l'expérience à un niveau de sensibilité supérieur. Ma pensée immédiate, lorsque j'ai vu pour la première fois ces photographies, fut le souvenir d'enfance d'un campement dans les montagnes où apparurent spontanément à la tombée de la nuit et comme par magie quelques dizaines de lucioles. Ce souvenir que je pensais oublié a resurgi, déclenché par les images de Gregory Crewdson. Et si je revois un jour des lucioles, le souvenir des images de *Fireflies* s'invitera assurément, se superposera au souvenir d'enfance, dans un phénomène de réalité augmentée. Avec *Fireflies*, Gregory Crewdson touche sans doute au fondement de l'acte artistique, aux raisons premières pour lesquelles l'acte de représentation fut motivé, dès ses origines les plus lointaines, par le désir de conserver la trace des choses vues. L'art n'est pas ce qui doit nous restituer une réalité préexistante mais, au contraire, il peut nous apprendre à créer cette réalité, nous apprendre à y être alors que précisément notre condition fait que nous n'y sommes pas suffisamment. Par sa capacité à créer des lignes d'intensité entre le monde et ce que nous sommes, l'art a donc à nous approcher du réel ou, plus exactement, à le faire advenir.

Nom de lieu : Becket

Comme nous le précisons en introduction de ce texte, *Fireflies* advint à un moment critique de la vie de Gregory Crewdson, comme pour *Cathedral of the Pines* quinze ans après. Chacune des séries fut en effet conçue après une séparation affective douloureuse et, bien que la pensée critique ait généralement tendance à répudier les considérations intimes dans l'étude des œuvres, il est impossible de se départir de cette dimension personnelle si l'on veut comprendre les raisons profondes qui permirent la naissance de ces deux corpus photographiques. Comme nous l'avons déjà précisé, la série *Cathedral of the Pines* est née dans un moment de résilience et de réactivation d'une création interrompue pendant plus de deux années. *Fireflies* fut quant à elle créée dans une situation de solitude, l'artiste ayant trouvé refuge dans le chalet familial de Becket, comme ce sera le cas pour *Cathedral of the Pines*. Ces deux séries, nées d'une crise, apportent un éclairage particulier sur le reste de l'œuvre de Gregory Crewdson en dévoilant la part d'intime qui, souterrainement, a toujours structuré l'ensemble de ses créations. Lors de la préparation de ce livre et de l'exposition au FRAC Auvergne, Gregory Crewdson émit spontanément le désir de voir ces deux séries réunies pour la première fois sous le titre générique de *The Becket Pictures*. Becket est le lieu recouvrant le "Location, location, location!" énoncé par Gregory Crewdson, Becket est le lieu du retour aux sources, le lieu de l'enfance, du souvenir, de la solitude, de l'épanchement romantique et de la résilience, le lieu où, contre toute attente, quelque chose advient.



Sans titre (17-35) / Untitled (17-35) - 1996 (Fireflies) *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
34 x 42,9 cm (encadré) / 13 3/8 x 16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste /
Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (31-69) / Untitled (31-69) - 1996 (Fireflies) *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print
34 x 50,5 cm (encadré) / 13 3/8 x 19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste /
Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

THE BECKET PICTURES

Cathedral of the Pines

2013 – 2014

Cathedral of the Pines is my most intimate work.

Gregory Crewdson

Cathedral of the Pines est mon travail le plus intime.

Gregory Crewdson

The Pine Forest - 2014 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Prêt de la galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles / Loan from galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles



The Den - 2013 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Prêt de la galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles / Loan from galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles



The Ice Hut - 2014 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection privée / Private collection



Woman in Bathroom - 2013 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs



Pickup Truck - 2014
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs



Father and Son - 2013 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs



Woman at Sink - 2014
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs
Collection privée / Private collection



Beneath the Bridge - 2014
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed) - Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs



THE BECKET PICTURES

Fireflies

1996

I ended up packing it all in a box which I left in a corner,
I was totally horrified by what I saw,
since it had nothing to do with what I'd experienced.

Gregory Crewdson

J'ai fini par tout mettre dans une boîte que j'ai laissée dans un coin,
j'étais complètement horrifié par ce que j'avais sous les yeux,
parce que ça n'avait rien à voir avec l'expérience que j'avais vécue.

Gregory Crewdson



Sans titre (26-35) / Untitled (26-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (27-35) / Untitled (27-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (28-35) / Untitled (28-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (29-35) / Untitled (29-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (52-35) / Untitled (52-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (53-35) / Untitled (53-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (49-35) / Untitled (49-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (60-35) / Untitled (60-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (57-35) / Untitled (57-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (58-35) / Untitled (58-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (51-35) / Untitled (51-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (56-35) / Untitled (56-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (50-35) / Untitled (50-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (61-35) / Untitled (61-35) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x42,9 cm (encadré) / 13 3/8x16 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (6-69) / Untitled (6-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (8-69) / Untitled (8-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (36-69) / Untitled (36-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (37-69) / Untitled (37-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (40-69) / Untitled (40-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (42-69) / Untitled (42-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (41-69) / Untitled (41-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



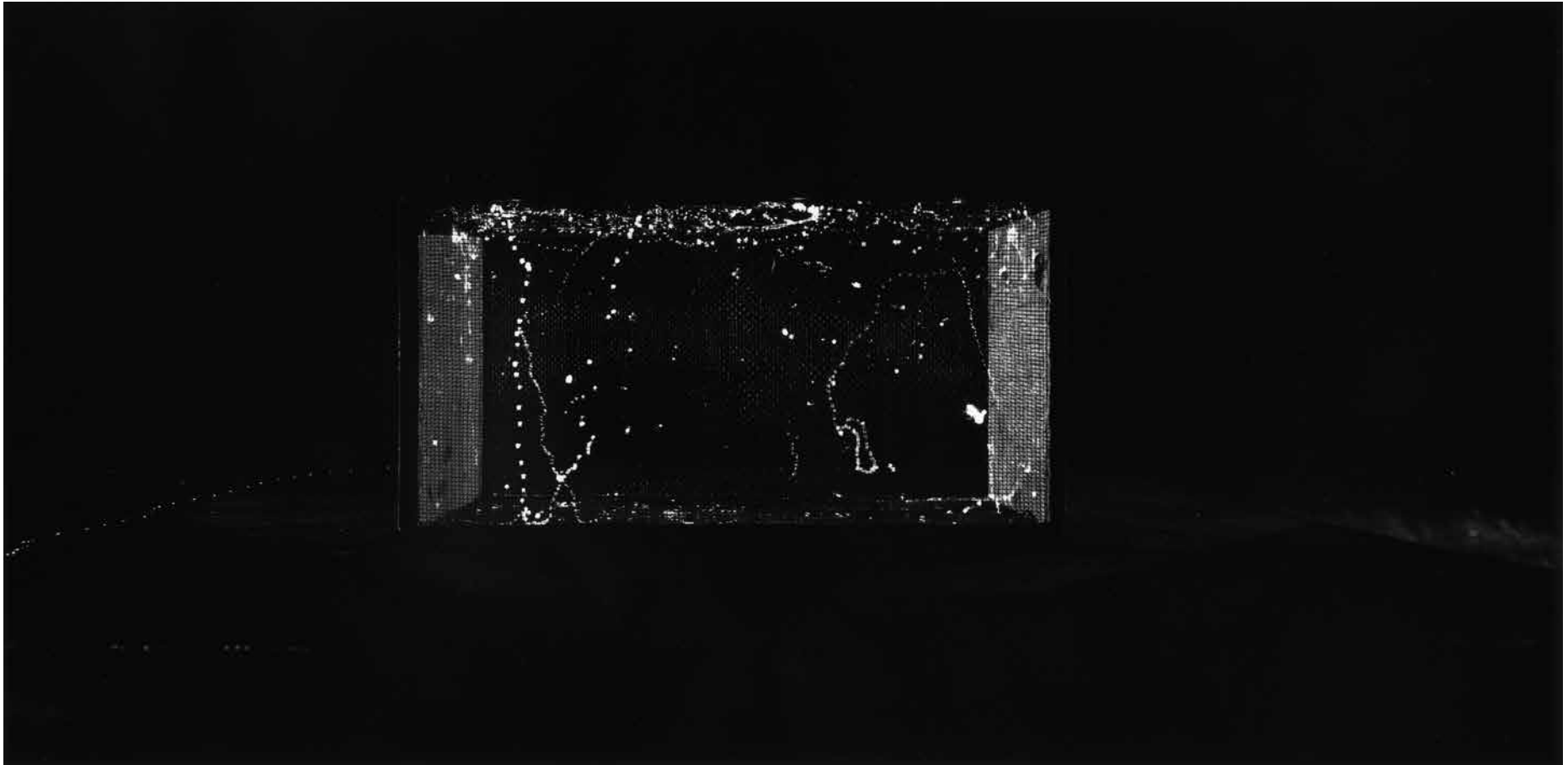
Sans titre (39-69) / Untitled (39-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



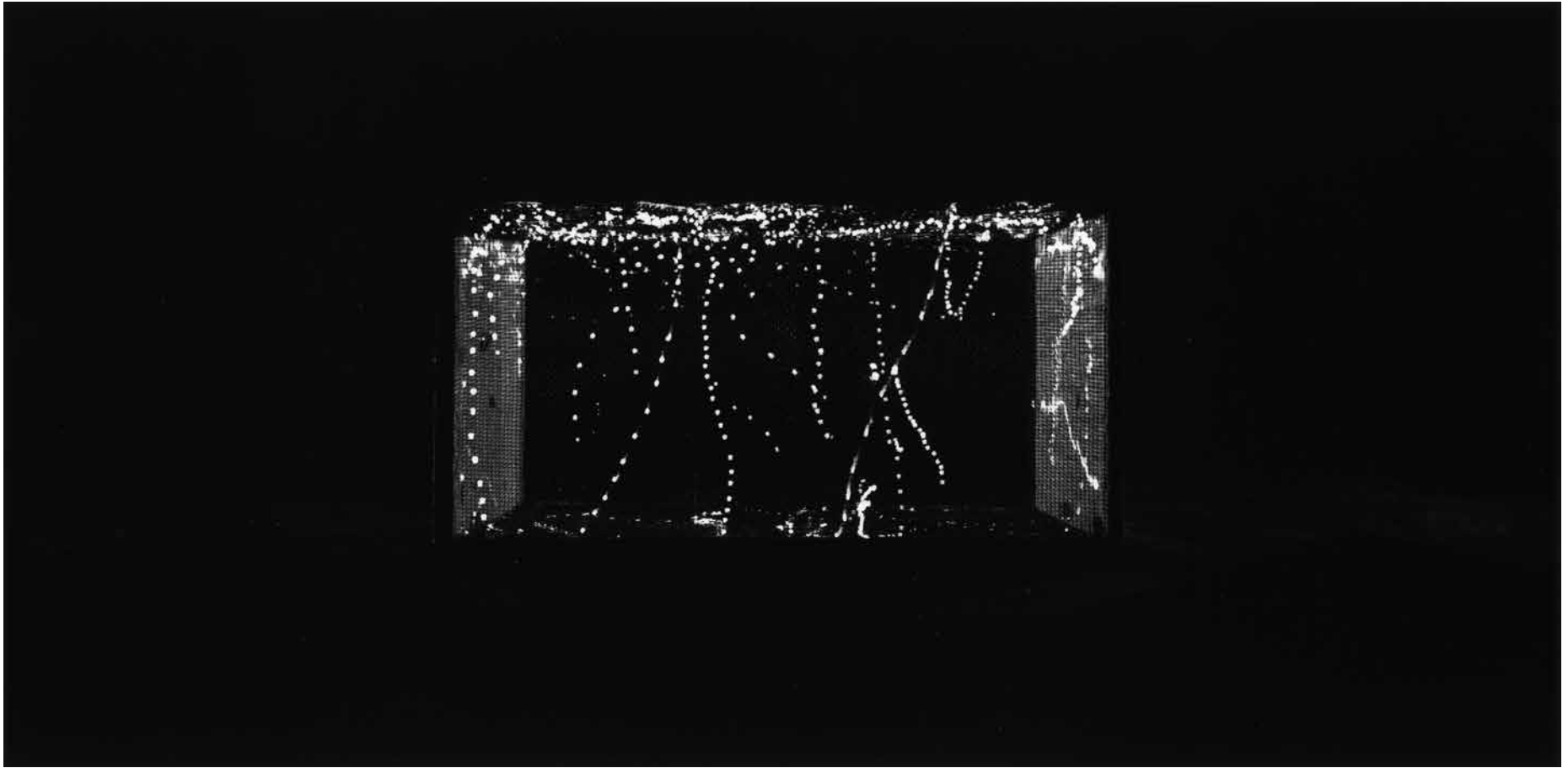
Sans titre (38-69) / Untitled (38-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



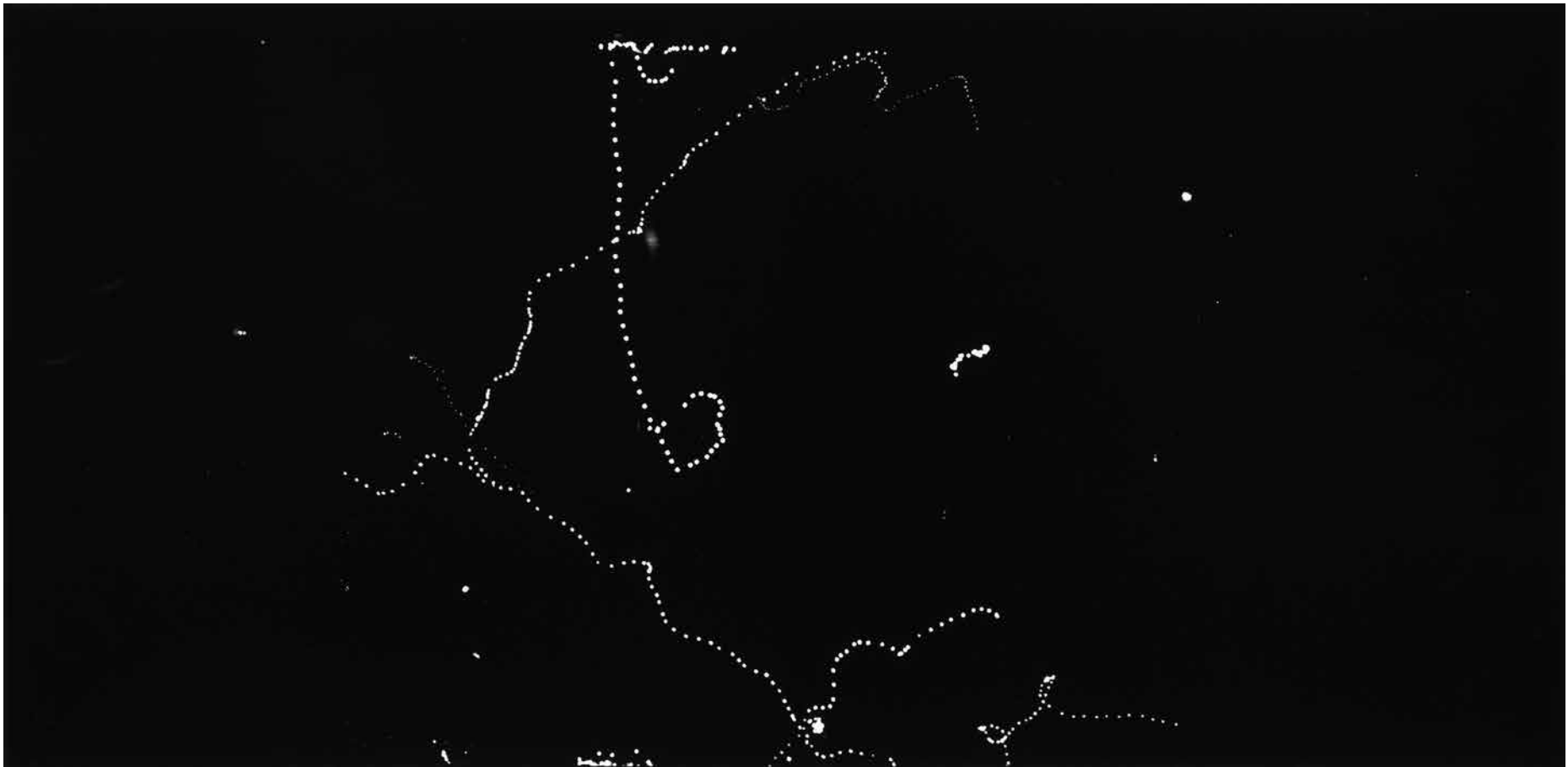
Sans titre (2-69) / Untitled (2-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (45-69) / Untitled (45-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (46-69) / Untitled (46-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (47-69) / Untitled (47-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof



Sans titre (48-69) / Untitled (48-69) - 1996 *
Tirage sur papier argentique / Gelatin silver print - 34x50,5 cm (encadré) / 13 3/8x19 7/8 inches (framed)
Épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste / Artist proof 1/1 from an edition of 1+1 artist proof

"WHAT MATTER WHO'S SPEAKING"
(reality and fiction regarding Gregory Crewdson)

Michel Poivert

"QU'IMPORTE QUI PARLE"
(réalité et fiction à propos de Gregory Crewdson)

Michel Poivert

"What matter who's speaking" (reality and fiction regarding Gregory Crewdson)

Michel Poivert

In his latest series *Cathedral of the Pines*, Gregory Crewdson's personal story and return to his family retreat have fueled his imagination and enabled him to project its representations. The images, however, are radically anti-intimate in their format, precision, and allegorical character. Such *extimité*, to cite the Lacanian notion inverting the principle of intimacy, prompts us to examine the artist's aesthetic approach via correlations between an iconography founded on neurotic situations and the artist's personality. But art history has discarded all analysis of artists' personalities, rejecting the psychological approach on the grounds that creators assume strategic postures and play out individual mythologies. So despite an era that rampantly "psychologizes" behavior, artists are treated according to social science methods. Behind such caution, art studies tend to suppress connections between image and psychology. What is it that we mistrust in the name of "truth" when it comes to art? Why don't the experiences and feelings of artists – their "own story" – share the attributes of any other vernacular source, the first being to reflect upon our ability to dialogue with mystifications – and also, perhaps, to find new interpretative pathways through the rediscovery of art history's literary nature?

The biographical narrative of Gregory Crewdson's childhood is by now well known, through the artist's own telling. The young Gregory would indiscreetly try and listen to the sessions of his psychoanalyst father through the floorboards separating the basement office from the family residence. Alas, all he could really hear was a distant murmur. But the act of attempting to listen and understand what was occurring beneath the surface – something inherently private and forbidden – was a powerful marker in Gregory's imagination. But what if this narrative could be carried further? Imagine, say, a fictional character; we'll call him Charles S. Bright: an American scholar with boundless admiration for Gregory Crewdson's work. Suppose such a researcher firmly believes in the artist's biographical narrative. Even if the dreams, which were recounted aloud below the floor of the future artist's childhood home, were wholly inaudible, might Gregory Crewdson's images, in view of this seemingly too-good-to-be-true anecdote, still have been somehow inspired by them? Bright could believe that these stories were indeed overheard and assimilated by Gregory Crewdson's unconscious. Let's say Bright spent five years, in a doctoral context in psychology of art, pursuing research that was, to say the least, original. Perhaps Bright could have consulted the psychoanalytic archives, if they had been donated by Gregory Crewdson's father to the social services of Becket (the town where the Crewdson family country retreat once stood). Bright might then have sought out former patients of the psychoanalyst in order to show them the artist's photographs. If any of the images matched their traumatic experience, Bright would then analyze their reactions and draw conclusions about the extent to which they had actually provided inspiration to Gregory Crewdson. The endeavor seems them rather odd, if one accepts that the traumas undergone by these patients have a share of subjectivity in their manifestation as dreams. The mental status of the images is precisely what someone such as Bright would wish to investigate. The result could be rather surprising. For the sake of this argument, from here forward, I will speak of Charles S. Bright, his studies, and findings in real terms.



Woman at Kitchen Window - 2013 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

"Qu'importe qui parle" (réalité et fiction à propos de Gregory Crewdson)

Michel Poivert

À partir de *Cathedral of the Pines*, la plus récente série de Gregory Crewdson, l'histoire intime de l'artiste et ses retrouvailles avec le lieu familial ont nourri son imaginaire et lui ont permis d'en projeter des représentations. Ces images sont pourtant radicalement anti-intimistes, par leur format, leur précision, leur caractère allégorique. Cette extimité, pour reprendre la notion de Lacan inversant le principe d'intimité, nous engagerait à caractériser son esthétique par l'étude des correspondances entre une iconographie tout entière bâtie sur des situations névrotiques et la personnalité de l'artiste. Mais l'histoire de l'art a délaissé toute analyse de la personnalité des artistes, refusant l'approche psychologique au motif que les créateurs adoptent des postures stratégiques et jouent de mythologies individuelles. Ainsi, alors que toute l'époque "psychologise" les comportements, les artistes sont traités en fonction des méthodes des sciences sociales. Derrière tant de prudence, ce sont les rapports entre l'image et la psychologie que les études en arts ont tendance à refouler. Mais de quoi nous méfions-nous au nom de la "vérité" en matière d'art ? Le vécu et les ressentis des artistes – cette "petite histoire" – n'auraient-ils pas les vertus de toute source vernaculaire, la première étant de s'interroger sur notre capacité à dialoguer avec les mystifications – et peut-être, aussi, à trouver de nouvelles voies interprétatives par la redécouverte, à cette occasion, de la nature littéraire de l'histoire de l'art ?

Le récit biographique de l'enfance de Gregory Crewdson est bien connu. L'artiste a lui-même expliqué comment, enfant, il écoutait en toute indiscretion les séances de son père psychanalyste à travers le plancher qui séparait la partie résidentielle de la maison familiale du cabinet, situé au sous-sol, ne parvenant hélas qu'à en saisir un lointain murmure. Néanmoins, l'acte qui consista à tenter de capter ce qui se déroulait au sous-sol – en transgressant l'interdit et la dimension intrinsèquement privée de la chose – fut un puissant marqueur pour l'imagination du jeune Gregory. Qu'advierait-il, dès lors, si ce récit pouvait être prolongé au-delà de la réalité de ces faits ? Imaginons un personnage fictif, que nous nommerons Charles S. Bright, chercheur américain habité par une passion sans borne pour l'œuvre de Gregory Crewdson. Supposons que ce chercheur soit fermement convaincu par le récit biographique de l'artiste : à la lumière de ce qui apparaît être une anecdote trop belle pour être vraie, les images de Gregory Crewdson auraient-elles pu être inspirées par les rêves – pourtant presque inaudibles – racontés par les patients, au sous-sol de la maison d'enfance du futur artiste ? Bright pourrait postuler que ces histoires furent effectivement entendues et assimilées par l'inconscient de Gregory Crewdson. Imaginons que Bright consacre cinq années, dans le cadre académique d'un doctorat en psychologie de l'art, à une enquête pour le moins originale au cours de laquelle il ait accès aux comptes-rendus des séances de psychanalyse du père de Gregory Crewdson, en supposant que celui-ci les ait archivés auprès des services sociaux de Becket (la ville où la famille Crewdson avait alors une maison de vacances). Bright pourrait y retrouver la trace d'anciens patients du psychanalyste pour leur montrer les photos de l'artiste. Si l'une d'entre elles s'avérait correspondre à leur propre histoire traumatique, Bright pourrait analyser leurs réactions et se prononcer sur le degré de réalité de l'inspiration de Gregory Crewdson. La chose semble tordue si l'on admet que les traumas de ces patients comporteraient pour le moins une part de subjectivité dans leur apparition sous la forme de rêves. Mais c'est précisément à la question du statut mental des images que s'attacherait quelqu'un



Woman in Parked Car - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

It is impossible to list here every case in which the patients "recognized" their traumas, sometimes even fifty years later, in Gregory Crewdson's mise-en-scenes. But it must be acknowledged that Charles S. Bright had guessed right. One example is probably enough to make the point: we cite the case of Theodor N. Pierce. When Bright showed him a photograph depicting a middle-aged woman, naked and resigned, Pierce recounted witnessing such a scene when he saw his own mother standing naked and weeping in her bedroom in front of her mirror. This later provoked deep sadness whenever he glimpsed female nakedness. Is Pierce's recollection credible? Bright then conferred with Pierce's wife, who had kept silent during the entire interview. She admitted that the memory elicited in front of Gregory Crewdson's photograph was utterly true – Theodor, she explained, had brought up the episode several times, but her understanding chiefly arose from how her husband would cry whenever he saw her undress in the evening (so much so, she confided, that they decided to sleep in separate rooms shortly after their marriage). Bright had attained his goal: to show via this "retro-projection" – since it was no longer about suggesting something through an image but about retrieving an image which had been mentally imprinted – that Gregory Crewdson had not invented anything.

And yet Charles S. Bright was not born yesterday. Well versed in the history of psychology, he has also studied projective testing methods, the most renowned being the method developed by Hermann Rorschach (the famous inkblots), and he knew it was a source of fascination for the French philosopher Michel Foucault. As a matter of fact, throughout the 1950s, Michel Foucault trained both in psychology and in philosophy (upon experiencing his own mental health struggles he consulted with the psychiatrist Jean Delay), studied under Daniel Lagache, a major figure in French psychology, and published a preface to the translated writings of Ludwig Binswanger, a pioneer in existential psychology. During this period as a soon-to-be university professor in psychology, Michel Foucault would spend hours with his students carrying out the projective tests devised by Rorschach. It was after one of Michel Foucault's lectures at the University of California, Berkeley, when the philosopher alluded to his youthful passion for projective tests (describing how he and his classmates at the *École Normale Supérieure* would play around with them), that Bright came up with the idea of applying the method to artworks and, in a sense, of restoring the value of psychology in art.

If Michel Foucault had "been there", as Bright puts it, and if he also "got that far", i.e. the *History of Sexuality* in which the philosopher did not fully achieve the objective he had set out before his death, it is because he had found a mediation through the study of artworks. Bright subsequently delved into Michel Foucault's knowledge of art history and his approach to paintings, architecture and especially photography, on the basis of which the American scholar has constructed an analytic system. As he recalls in his thesis, Michel Foucault's well-known essays on Diego Velázquez, Edouard Manet, Pablo Picasso (specifically as of the *Las Meninas* paintings), and of course René Magritte, as well as Gérard Fromanger and Paul Rebeyrolle, his deep knowledge of the method used by art historian Erwin Panofsky, his lectures in aesthetics at the University of Tunis... in short, "Foucault the art historian" has often been reduced to a "formalist". However, as Bright has stressed in his writings, this interpretation totally disregards Michel Foucault's training and specialization in psychology, in particular his theory of the "light-bearing" (lampadophore) viewer roughly outlined in his analysis of Edouard Manet's *Olympia*. Michel Foucault describes



The Quarry - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

comme Bright. Le résultat pourrait être surprenant. Pour les besoins de la démonstration, j'évoquerai le cas de Charles S. Bright, ses recherches et ses conclusions, comme s'ils étaient réels.

Impossible ici de donner tous les cas de "reconnaissance" des traumas que les patients, parfois cinquante ans plus tard, retrouvent mis en scène par Gregory Crewdson. Mais il faut d'emblée reconnaître que Charles S. Bright avait vu juste. Un exemple vaut probablement pour tous les autres, il s'agit de celui de Theodor N. Pierce. C'est en lui tendant l'une des œuvres du photographe montrant une femme d'âge mûre, nue et résignée, que Charles S. Bright entendit Pierce lui raconter qu'il avait assisté à une telle scène, qu'il s'agissait de sa propre mère nue et sanglotante dans sa chambre, debout devant son miroir. Ceci avait entraîné chez lui une profonde tristesse associée à toute vue de nudité féminine. Ce que se rappelait Pierce était-il crédible ? Bright s'entretint alors avec la femme de Pierce, qui était restée muette à ses côtés durant tout l'entretien. Pour elle, le souvenir évoqué devant l'œuvre de Gregory Crewdson était parfaitement juste – Theodor, précisa-t-elle, lui en avait parlé à plusieurs reprises par le passé, mais elle l'avait surtout compris en voyant son mari pleurer à chaque fois qu'elle se déshabillait le soir (au point qu'ils décidèrent de faire chambre à part peu de temps après leur mariage, confia-t-elle). Bright avait atteint son but : montrer par cette "rétro-projection", car il ne s'agissait plus de suggérer quelque chose par une image mais de retrouver une image qui s'était fixée dans un esprit, que Gregory Crewdson n'avait rien inventé.

Mais Charles S. Bright n'est pas né de la dernière pluie. Fin connaisseur de l'histoire de la psychologie, il avait lui-même étudié les méthodes des tests projectifs, notamment le plus célèbre d'entre eux institué par Hermann Rorschach (les fameuses taches d'encre) dont il a su qu'il était la véritable marotte du philosophe français Michel Foucault. En effet, durant toutes les années 1950, Michel Foucault qui est formé à la psychologie tout autant qu'à la philosophie, (alors même qu'il souffre de troubles et est suivi par le psychiatre Jean Delay), qu'il est l'élève de Daniel Lagache – grande figure de la psychologie française –, qu'il préface la traduction des écrits de Ludwig Binswanger – le théoricien de la psychologie existentialiste –, durant cette période donc où il est bientôt professeur de psychologie à l'université, Michel Foucault consacre des heures avec ses étudiants à pratiquer les tests projectifs de Rorschach. C'est en ayant assisté à l'une des nombreuses conférences de Michel Foucault à l'Université de Berkeley, où le philosophe mentionnait en aparté cette passion de jeunesse pour les tests projectifs (racontant qu'il s'en amusait avec ses camarades de l'École normale supérieure), que Bright eut l'idée d'appliquer la méthode aux œuvres d'art, et d'une certaine manière de restaurer la valeur de la psychologie en art.

Si Michel Foucault était "passé par là", pour reprendre la formule de Bright, et s'il en "était arrivé là", c'est-à-dire à l'*Histoire de la sexualité* dont le philosophe n'acheva pas tout le programme qu'il s'était fixé avant sa mort, c'est qu'il avait trouvé une médiation par l'étude des œuvres d'art. Bright s'est en effet penché sérieusement sur la connaissance que Michel Foucault avait de l'histoire de l'art et sa manière d'approcher les tableaux, l'architecture et surtout la photographie. C'est là que le chercheur américain a construit son système d'analyse. Comme il le rappelle dans sa thèse, les célèbres études que Michel Foucault consacre à Diego Velázquez, Édouard Manet, Pablo Picasso (ses tableaux à partir des *Ménines* justement) et bien sûr à René Magritte, et aussi à Gérard Fromanger et Paul Rebeyrolle, sa profonde connaissance de la méthode de l'historien d'art Erwin Panofsky, ses enseignements en esthétique à l'université de Tunis, bref le "Foucault historien d'art" a souvent été réduit à un "formaliste". Mais cette interprétation laisse totalement échapper, comme le martèlent



Woman on Road - 2014 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

the viewer's gaze as bringing light, in the physical sense of the term, a gaze that illuminates and informs about the very object it is unveiling. Michel Foucault was simply pursuing the projective testing method in the realm of artwork, yet by giving the spectator a creative force, rather than surreptitiously positing the "death of the author" theory (Michel Foucault delighted in quoting Samuel Beckett's line "What matter who's speaking, someone said what matter who's speaking": "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle").

Even more interestingly, Bright notes that in the section on photography, Michel Foucault asserts, regarding Duane Michals – famous for his narrative sequences –, that imagination guides the artist-photographer much more so than vision. Michel Foucault even goes so far as to say that it's time to do away with the empire of the gaze that governs photography, and "get rid of the ethical burden of the gaze". Bright refers to the short history of photography outlined by Michel Foucault in his preface to an exhibition catalogue on Gérard Fromanger's paintings, in order to affirm that there exists a vein of photography involving composition, construction and imagination, with mise-en-scenes and photomontages – what nowadays is called postproduction, and what Michel Foucault dubbed "the androgynous image". For Bright, it is precisely in this tradition that Gregory Crewdson situates himself. Bright knew exactly what he was doing when he sought out former patients of Gregory Crewdson's father and subjected them to a (retro)projective test displaying images made by the son. He transformed each individual into a light-bearing viewer, he "animated" photography, which calls to mind Jean-Paul Sartre's theory on "imaginative consciousness" before a photograph of Pierre in *L'Imaginaire* (Bright is fond of citing the following passage: "The imaginative consciousness we produce before a photograph is an act, and this act encompasses consciousness [...] we become aware, somehow, of animating the photograph, of lending it life so as to make an image of it"). Bright argues that Jean-Paul Sartre provides an essential reference for Michel Foucault, and the last section of the "Preface to Binswanger", in which the author purports to contradict Jean-Paul Sartre regarding the image, strikingly proves his point (encapsulated by Michel Foucault's statement that "The image is a view on the imagination of dreaming."). As Bright reckons, a theoretical dispute so seeped in experimental psychology offers us a broader grasp of the image as a mental item, and we can see its impact on the creative processes of major artists such as René Magritte or Duane Michals, and obviously Gregory Crewdson. Yes, Bright concludes, images well before and well beyond photos or paintings or film: the image as common ground for the arts, and transcending the discourse about "medium".

By way of an ending to this fiction, we note that the thesis that Charles S. Bright had planned to defend before an international jury was left unfinished. This might seem surprising, in view of the scope and excellence of his research, but he confessed that he had reached a state of such exhaustion, not to mention depression, that he was discouraged from presenting his work. The truth of the matter is that he felt a barricade had risen against his way of interpreting Gregory Crewdson's work, especially among specialists in contemporary photography who are indifferent to psychological approaches. But things change, as reflected by this present publication which offers, for the first time in France, an in-depth and open-minded essay written by Jean-Charles Vergne analyzing Gregory Crewdson's oeuvre.



Seated Woman on Bed - 2013 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5x146,2 cm (encadré) / 45 1/16x57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

les écrits de Bright, la formation et la spécialité de psychologue de Michel Foucault, et notamment sa théorie à peine esquissée du spectateur "lampadophore" qu'il utilise dans l'analyse de l'*Olympia* d'Édouard Manet. Il s'agit de comprendre le regard du spectateur comme un éclairage au sens physique du terme, un regard qui illumine et qui renseigne sur l'objet même qu'il dévoile. Michel Foucault ne fait ici que reprendre la méthode du test projectif appliquée aux œuvres d'art, mais en donnant au spectateur une force créatrice au non, en sous-main, d'une théorie de "la mort de l'auteur" (Michel Foucault aimait citer cette phrase de Samuel Beckett : "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle.").

Plus intéressant encore, note Bright dans la partie qu'il consacre à la photographie, Michel Foucault, à propos de Duane Michals – célèbre pour ses séquences fictionnelles –, affirme que l'imaginaire bien plus que le regard ne guide l'artiste photographe. Qu'il faut même, affirme Michel Foucault, en finir avec cet empire du regard qui gouverne la photographie et "se dégager de cette lourde éthique du regard". Et toujours selon Bright, c'est dans la brève histoire de la photographie que Michel Foucault déploie dans la préface du catalogue de l'exposition de Gérard Fromanger, que l'on comprend qu'il existe bel et bien une photographie de composition, de construction, d'imagination, avec les mises en scène, les photomontages – ce qu'on appelle aujourd'hui la postproduction et que Michel Foucault baptise "l'image androgyne". Pour Bright, c'est exactement dans cette histoire que Gregory Crewdson se situe. Bright savait exactement ce qu'il faisait en retrouvant les patients du père de Gregory Crewdson, et en les soumettant à un test (rétro)projectif devant les images du fils. Il transformait chacun d'entre eux en regard lampadophore, ils "animaient" la photographie pour reprendre cette fois-ci la théorie de Jean-Paul Sartre sur la "conscience imageante" devant la "photographie de Pierre" dans *L'Imaginaire* (Bright aime toujours citer ce passage : "La conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience [...] nous avons conscience, en quelque sorte, d'animer la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image"). Jean-Paul Sartre apparaît, conclut Bright, comme la référence essentielle de Michel Foucault, et la "Préface à Binswanger", dans sa dernière partie où l'auteur entend contredire Jean-Paul Sartre sur le plan de l'image en est bien la preuve éclatante (que résume la formule de Michel Foucault : "L'image est une prise de vue sur l'imagination du rêve"). Une telle dispute théorique, estime Bright, tout imprégnée de psychologie expérimentale, permet plus largement de comprendre l'image comme un fait psychique, dont on retrouve l'impact dans les démarches d'artistes majeurs comme René Magritte ou Duane Michals et bien sûr Gregory Crewdson. Oui, des images bien avant et bien plus que des photos ou des tableaux ou du cinéma : l'image comme fond commun des arts et dépassement des discours sur le "médium" conclut Bright.

On doit préciser, pour clore cette fiction, que la thèse de Charles S. Bright, qu'il entendait soutenir devant un jury international, n'a finalement pas été achevée. On peut s'en étonner au regard de l'énorme travail produit par ce chercheur méritant, mais il a avoué être dans un tel état de fatigue, et pour tout dire dans un tel état dépressif, qu'il a été découragé de présenter son travail. Mais la vérité est qu'il sentait bien qu'un véritable front s'était constitué contre sa manière d'interpréter l'œuvre de Gregory Crewdson parmi les spécialistes de la photographie contemporaine, indifférents aux approches psychologiques. Mais les choses changent, comme en témoigne le présent ouvrage qui propose, pour la première fois en France, sous la plume de Jean-Charles Vergne, une étude aussi minutieuse que sans *a priori* de l'œuvre de Gregory Crewdson.



The VW Bus - 2013 (Cathedral of the Pines)
Impression numérique pigmentaire / Digital pigment print
114,5 x 146,2 cm (encadré) / 45 1/16 x 57 9/16 inches (framed)
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste / Edition of 3 + 2 artist proofs

Beneath the Roses

2003 – 2008

Sans titre / Untitled - 2005 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 148,6x227,3 cm (encadré) / 58 1/2x89 1/2 inches (framed) - Édition de 6 / Edition of 6
Collection privée / Private collection



Sans titre / Untitled - 2007 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 148,6x227,3 cm (encadré) / 58 1/2x89 1/2 inches (framed) - Édition de 6 / Edition of 6
Collection privée / Private collection



Sans titre / Untitled - 2006 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 148,6x227,3 cm (encadré) / 58 1/2x89 1/2 inches (framed) - Édition de 6 / Edition of 6
Prêt de la galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles / Loan from galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles



Sans titre / Untitled - 2006 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 148,6x227,3 cm (encadré) / 58 1/2x89 1/2 inches (framed) - Édition de 6 / Edition of 6
Collection privée / Private collection



Sans titre / Untitled - 2007 *
Impression pigmentaire numérique / Digital pigment print - 148,6x227,3 cm (encadré) / 58 1/2x89 1/2 inches (framed) - Édition de 6 / Edition of 6
Collection du Cnap, Paris / Collection of the Cnap, Paris



GREGORY CREWDSON

Né en 1962 à Brooklyn, NY. / Born in 1962 in Brooklyn, NY.

Vit et travaille à New York et dans le Massachusetts / Lives and works in New York and Massachusetts

Formation / Education

1988 MFA, Yale School of Art, Yale University, New Haven, CT.

1985 BA, SUNY Purchase, NY.

Expositions personnelles / Solo exhibitions

- 2016 Gregory Crewdson : The Becket Pictures (Commissariat : Jean-Charles Vergne). FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France.
Cathedral of the Pines. Galerie Daniel Templon, Paris, France et Bruxelles, Belgique.
Cathedral of the Pines. Gagosian Gallery, West 21st Street, New York, NY.
- 2015 Dream House. The San Diego Museum of Art, San Diego, CA.
Fireflies. SITE Santa Fe, Santa Fe, NM.
- 2014 Fireflies. Wave Hill, Bronx, NY.
Beneath the Roses. Museum of Image and Sound, São Paulo, Brésil.
- 2013 Work & Process. Second Street Gallery, Charlottesville, VA.
- 2011 In a Lonely Place. C/O Berlin, Allemagne ; Kulturhuset, Stockholm, Suède ; The Black Diamond, Copenhague, Danemark ;
The Stenersen Museum, Oslo, Norvège ; Centre for Contemporary Photography, Melbourne, Australie ;
The Institute of Modern Art, Brisbane, Australie ; City Gallery Wellington ; Dunedin Art Gallery, Dunedin, Nouvelle-Zélande (jusqu'en 2013).
Sanctuary. La Fábrica Gallery, Madrid, Espagne.
Sanctuary. TIFF '11 Festival, Toronto, Canada.
Sanctuary. Gagosian Gallery, Rome, Italie.
Sanctuary. White Cube, London, Grande-Bretagne.
- 2010 Sanctuary. Gagosian Gallery, New York, NY.
- 2009 Galerie Daniel Templon, Paris, France.
- 2008 Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA.
White Cube, Londres, Grande-Bretagne.
Luhring Augustine, New York, NY.
- 2006 Fireflies. Skarstedt Fine Art, New York, NY.
- 2005 Gregory Crewdson: 1985–2005. Kunstverein Hannover, Hanover, Allemagne. Itinérance au Kunstmuseen Krefeld, Allemagne ;
Fotomuseum Winterthur, Suisse ; Landsgalerie Linz, Autriche (jusqu'en 2006).
Twilight. Frist Center for the Visual Arts, Nashville, TN.
Beneath the Roses. Luhring-Augustine Gallery, New York ; White Cube, Londres, Grande-Bretagne ; Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA.
Gregory Crewdson: Mid-career survey (curated by Dr. Stephan Berg). Kunstverein Hannover, Allemagne.
Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Autriche.

2004 Dream House. Galerie Daniel Templon, Paris, France.

2003 Dream House. John Berggruen Gallery, San Francisco, CA.

2002 Twilight. Aspen Art Museum, Aspen, CO. (jusqu'en 2003)
 Twilight. Lühring Augustine, New York, NY ; White Cube, Londres, Grande-Bretagne ; Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA.

2001 Photographs. SITE Santa Fe, Santa Fe, NM.

2000 Twilight. Lühring Augustine Gallery, New York, NY.
 Early Work 1987–88. Partobject Gallery, Carrboro, NC.
 Disturbed Nature. Charles H. Scott Gallery, Emily Carr Institute of Art Design, Vancouver, Canada.

1999 Twilight. Emily Tsingou Gallery, Londres, Grande-Bretagne ; Ginza Art Space, Tokyo, Japon.
 Surreal Suburbia. John Michael Kohler Art Center, Sheboygan, WI.

1998 Anderson Gallery. Virginia Commonwealth University, Richmond, VA.
 Mise-en-Scene: A Selected Survey of Photographs. The Rosenwald-Wolf Gallery at The University of the Arts, Philadelphia, PA.
 H&R Projects, Bruxelles, Belgique.
 Galleri Charlotte Lund, Stockholm, Suède.
 Twilight. Marc Foxx Gallery, Los Angeles, CA.
 Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne. Itinérance à Salamanque, Espagne (jusqu'en 1999).

1997 Hover. Lühring Augustine Gallery, New York, NY.
 Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, OH.

1996 Ginza Artspace, Shiseido Co, Tokyo, Japon.

1995 Lühring Augustine, New York, NY.
 Ruth Bloom Gallery, Los Angeles, CA.
 Photographs. Jay Jopling/White Cube, Londres, Grande-Bretagne.
 Galerie Samia Saouma, Paris, France.
 Gallerie Charlotte Lund, Stockholm, Suède.

1994 Palm Beach Community College Museum of Art, Palm Beach, FL.

1993 Feigen Gallery, Chicago, IL.

1992 Houston Center for Photography, Houston, TX.

1991 Ruth Bloom Gallery, Los Angeles, CA. Itinérance à BlumHelman Warehouse, New York ; Portland School of Art, Portland, ME.

1988 Yale University, New Haven, CT.

Expositions collectives / Group exhibitions (2000-2016)

- 2016 Watershed: Contemporary Landscape Photography. Jepson Center, Telfair Museums, Savannah, GA.
American Photographs, 1845 to Now. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, TX.
Photography & Film Constructs. Willis Smith Gallery, Ringling College of Art and Design, Sarasota, FL.
Into the Night: Modern and Contemporary Art and the Nocturne Tradition. Tucson Museum of Art, Tucson, AZ.
- 2015 Italia Inside Out. Palazzo della Ragione, Milan, Italie.
The Mannequin of History: Art After Fabrications of Critique and Culture. Expo 2015 Modena, Modena, Italie.
Pair(s). Maison Particulière, Bruxelles, Belgique.
Arts & Foods Pavilion, La Triennale di Milano, Milan, Italie.
River Crossings: Contemporary Art Comes Home. Thomas Cole National Historic Site, Catskill, NY.
Open/Rhapsody: A Journey into Photography and Video Collections. Beirut Exhibition Center, Beyruth, Liban.
- 2014 FIERCE CREATIVITY. Pace Gallery, New York, NY.
Spaced Out: Migration to the Interior. Red Bull Studios, New York, NY.
Disturbing Innocence. The FLAG Art Foundation, New York, NY.
The New York Times Magazine Photographs. Aperture, New York, NY.
Carte Blanche à Christian Lacroix. Musée Cognacq-Jay, Paris, France.
BAD THOUGHTS. Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas.
Who Shall Deliver Us From the Greeks and Romans? Galeri Manâ, Istanbul, Turquie.
- 2013 L'Œil photographique (Commissariat : Jean-Charles Vergne), FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France (jusqu'en 2014).
American Darkness: Gregory Crewdson and O. Winston Link. Danziger Gallery, New York, NY.
At the Window: The Photographer's View. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.
Dark Blue: The Water as Protagonist. Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee, WI.
COLOR! American Photography Transformed. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, TX.
HEIMsuchung. Kunstmuseum Bonn, Bonn, Allemagne.
Mise-en-Scene. Samsung Museum of Art, Leeum, Seoul, Corée du Sud.
CONCRETE-Photography and Architecture. Fotomuseum Winterthur, Anvers, Belgique.
- 2012 America in View: Landscape Photography 1865 to Now. Rhode Island School of Design, Museum of Art, Providence, RI.
Power Flower. Galerie ABTArt, Stuttgart, Allemagne.
Room in My Head: Staging Psychological Spaces. Gutstein Gallery, The Savannah College of Art and Design, Savannah, GA.
- 2011 Atget and Contemporary Photography. Leslie Feely Fine Art, New York, NY.
Duane Hanson/Gregory Crewdson: Uncanny Realities. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Allemagne.
- 2010 Meet Me Inside. Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA.
- 2009 Bad Habits. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY.
- 2008 Reality Check: Truth and Illusion in Contemporary Photography. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY.
Untitled (Vicarious): Photographing the Constructed Object. Gagosian Gallery, New York, NY.
- 2006 Twilight: Photographyn The Magic Hour. Victoria and Albert Museum, Londres, Grande-Bretagne.
Into Me/Out of Me. P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY.
Itinérance au Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin, Allemagne (jusqu'en 2007).

- 2005 The New City: Sub/Urbia in Recent Photography. Whitney Museum of American Art, New York, NY (jusqu'en 2006).
Acting Out: Invented Melodrama in Contemporary Photography (organisé par Kathleen A. Edwards), University of Iowa Museum of Art, Iowa City, IA. Itinérance au Neuberger Museum of Art, State University of New York, Purchase, NY.
Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Espagne.
- 2004 Nunca supe si lo que me contabas era cierto o producto de tu fantasía. Galería Estrany–De La Mota, Barcelone, Espagne (jusqu'en 2005).
Picasso to Pop: A Growing Contemporary Collection. Phoenix Art Museum, Phoenix, AZ.
- 2003 Fantastic. Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, MA (jusqu'en 2004).
- 2001 The Reality Effect: Contemporary American Photography. Guild Hall of East Hampton, East Hampton, NY.
Photochrome. Current Contemporary Photography from New York Galleries. Silvermine Guild Galleries, New Canaan, CT.
Bright Paradise. The First Auckland Triennial, University of Auckland Art Gallery, Auckland, Nouvelle-Zélande.
Settings and Players: Theatrical Ambiguity in American Photography (commissariat de Louise Neri et Vince Aletti). White Cube, Londres.
Gallery of Prague, Prague, République Tchèque.
- 2000 Larry Clark/Gregory Crewdson. Eleni Koroneou Gallery, Athènes, Grèce.
Contemporary Group Show. Fifty One Fine Art Photography, Anvers, Belgique.
Gregory Crewdson, Vik Muniz, Hiroshi Sugimoto. Spark Inc., Tokyo, Japon.
The Swamp: On the Edge of Eden. Samuel P. Harn Museum, Gainesville, FL.
Alfred Hitchcock. Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Canada.
Chorus of Light: Photographs from the Sir Elton John Collection. High Museum of Art, Atlanta, GA.
Photography Now (Commissariat : S. Rubin). Contemporary Arts Center, New Orleans, LA.
Threshold: Invoking the Domestic in Contemporary Art. Contemporary Art Center of Virginia, Virginia Beach, VA.
Collector's Choice (Commissariat : Ann Tenenbaum). Exit Art, New York, NY.
Post-Historical Narrative in Contemporary Photography. Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, MA.
The Swamp: On the Edge of Eden. Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville, FL.
Art at MoMA Since 1980. Museum of Modern Art, New York, NY.
Open Ends: Sets and Situations. Museum of Modern Art, New York, NY.
A Beastie Boys Exhibition. Gavin Brown's Enterprise, New York, NY.
Before They Became Who They Are. Kravets/Wehby Gallery, New York, NY.

Publications

- 2016 Vergne, Jean-Charles ; Poivert, Michel. *Gregory Crewdson : The Becket Pictures*. Clermont-Ferrand, FRAC Auvergne.
Nemerov, Alexander. *Gregory Crewdson: Cathedral of the Pines*. New York: Aperture.
- 2014 Cozzolino, Robert ; Susan Felleman ; Tom Gunning ; Alethea Rockwell. *David Lynch: The Unified Field*. Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts.
- 2013 Crewdson, Gregory ; Jonathan Lethem ; Nancy Spector ; Melissa Harris. *Gregory Crewdson*. New York: Rizzoli.
- 2011 Crewdson, Gregory ; Burnett, Craig ; Hoffmann, Felix ; Rasmussen, Jens Erdman ; af Malmborg, Estelle. *Gregory Crewdson: In A Lonely Place*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- 2010 Scott, AO. *Gregory Crewdson: Sanctuary*. Italy. Abrams.
- 2008 Banks, Russel. *Gregory Crewdson: Beneath the Roses*. New York, Abrams.
Crewdson, Gregory ; Ryan, Kathy ; Swinton, Tilda. *Dream House: Gregory Crewdson*. Photology, Milan.
- 2006 Crewdson, Gregory. *Gregory Crewdson: Fireflies*. New York: Skarstedt Fine Art.
- 2005 Berg, Stephan. *Gregory Crewdson: 1985 – 2005*. Hanover: Hatje Cantz Verlag.
Moody, Rick. *Hover*. New York: Artspace Books.
Berg, Stephan. *Gregory Crewdson*. Hannover: Hatje Cantz Publishers.
- 2002 Young, Tara Reddy ; Corrin, Lisa. *SAM Collects: Contemporary Art Project*. Seattle: Seattle Art Museum.
Moody, Rick. *Twilight*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
Deitch, Jeffrey. *Form Follows Fiction*. Milan: Charta.
Oliva, Achille Bonito. *Gregory Crewdson: Early Work (1986-88)*. Modena, Italy: Emilio Mazzoli Galleria D'arte Contemporanea.
- 2001 *Bright Paradise: Exotic History and Sublime Artifice*. Auckland: The University of Auckland, Auckland Art Gallery, Toi o Tamaki with Artspace.
Settings & Players: Theatrical ambiguity in American photography. London: White Cube.
- 2000 Varnedoe, Kirk ; Antonelli, Paola ; Siegel, Joshua. *Modern Contemporary Art at MoMa Since 1980*. New York: The Museum of Modern Art.
The Swamp: On the Edge of Eden. Gainesville: Harn Museum of Art, University of Florida.
R. Merrit ; M. Barth. *A Thousand Hounds*. New York: Taschen.
Paini, Dominique ; Cogeval, Guy. *Fatal Coincidences, Hitchcock and Art*. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts.
- 1999 *Gregory Crewdson: Dream of Life*. Madrid: Ediciones Universidad De Salamanca.
Visionaire 28. New York: Visionaire Publishing.
Botanica: Contemporary Art and the World of Plants. Duluth: Tweed Museum of Art, University of Minnesota.
Full Exposure: Contemporary Photography. Summit: New Jersey Center for Visual Arts.
Shot: Una Visione Americana. Rome: Galleria Valentina Moncada.
- 1998 *Pollution*. Milano: Claudia Gian Ferrari Arte Contemporanea.
Janus, Elizabeth ; Lambert, Marion. *Veronica's Revenge: Contemporary Perspectives on Photography*. LAC Switzerland. Scalo.
Carter, Chris. *The Art of the X Files*. New York: Harper Collins.
Moody, Rick ; Steinke, Darcey ; Oates, Joyce Carol ; Morrow, Bradford. *Hover*. San Francisco: Artspace Books.
- 1997 *Surrealism*. Columbus: Wexner Center for the Visual Arts.
A Thin Line. Annandale-on-Hudson: Center for Curatorial Studies, Bard College.
American Art Today: The Garden. Miami: The Art Museum at Florida International University.
- 1996 Dompierre, Louise. *Digital Gardens: a World in Mutation*. Toronto: The Power Plant Contemporary Art Gallery.
American Art Today: The Garden. Miami: The Art Museum at Florida International University.
The Now Art Book. Kyoto: Shiseido and Korinsha Press & Co., Ltd.

- The Power Plant*. Toronto: Contemporary Art Gallery at Harbourfront Centre.
- Gumpert, Lynn. *La Belle et La Bête : un choix de jeunes artistes américains*. Paris: MAMVP.
- 1995 *Faculty Work on Paper*. New Haven: The Yale School of Art.
- On the Face Of It*. Edinburgh: Fotofeis.
- 1994 *Picturing Ritual*. Purchase: Neuberger Museum of Art, SUNY Purchase.
- 1991 Galassi, Peter. *Pleasures and Terrors in Domestic Comfort*. New York: Museum of Modern Art.

Collections

FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France.

Centre national des arts plastiques, Paris, France.

Addison Gallery of American Art, Andover, MA.

Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japon.

The Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, TX.

The Art Institute of Chicago, Chicago, IL.

The Broad Family Foundation, Santa Monica, CA.

Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY.

Museum Frieder Burda, Baden Baden, Allemagne.

Crystal Bridges Museum of Art, Bentonville, AR.

The Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, New York.

Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA.

John D. and Catherine T. Macarthur Foundation, Chicago, IL.

The Malba-Collection, Buenos Aires, Argentine.

Metropolitan Museum of Art, New York.

Museum of Fine Arts, Boston, MA.

Museum of Modern Art, New York, NY.

National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie.

Princeton University Art Museum, Princeton, NJ.

The Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, MA.

Saint Louis Art Museum, Saint Louis, MO.

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY.

Tucson Museum of Art, AZ.

Whitney Museum of American Art, New York, NY.

Yale University Art Gallery, New Haven, CT.

GREGORY CREWDSON

THE BECKET PICTURES

GREGORY CREWDSON



Cathedral of the Pines
Fireflies

ISBN 978-2-907672-23-8 20 €