

The Shed – 2013 – impression pigmentaire numérique –
114,5x146,2 (encadré) – collection FRAC Auvergne.

Gregory Crewdson

The Becket Pictures

Pistes pédagogiques Histoire des arts

Ce nouvel accrochage au FRAC Auvergne va mettre en lumière un artiste américain de renommée internationale qui travaille la photographie. D'une culture nourrie de cinéma, littérature et peinture, de nombreuses références jalonnent ses œuvres. Explicites ou non, ces références sont l'occasion encore une fois de mettre en lumière la manière dont un artiste va puiser dans l'art de son époque ou du passé pour développer une démarche personnelle.

Depuis une vingtaine d'années Grégory Crewdson a réalisé six grandes séries de photographies qui sont composées, construites comme de véritables tableaux. S'il emprunte à la peinture, son travail est aussi fortement marqué par la photographie et le cinéma. Son univers cinématographique est celui des films d'épouvante et de science fiction, ceux de Steven Spielberg et David Lynch. L'artiste le dit lui-même : « Lors de mes premières années de fac, j'ai eu la chance de suivre les cours de Tom Gunning, un prof de théorie du cinéma, sur Hitchcock. C'était la première fois que j'étudiais vraiment ses films, et j'en suis devenu dingue. J'y pense encore très souvent, à *Vertigo*, à *l'Ombre d'un doute*, sans doute mon préféré. Plus tard, j'ai vu *Blue Velvet* à sa sortie, et ce film a changé ma vie. Je n'avais jamais vu de film qui ressemblait à ça. Même si je composais déjà des tableaux domestiques dans mes photos, *Blue Velvet* a vraiment orienté mon imaginaire. Et si je devais en choisir un dernier, je dirais *Rencontres du troisième type*. » (Libération 16 septembre 2016 propos recueillis par Elisabeth Franck-Dumas).

Le travail photographique de Grégory Crewdson, malgré le côté fabriqué de ses images, s'inscrit dans la tradition de documentaristes comme Robert Adams ou Diane Arbus. Celle qui se disait prête à tout, « à perdre [sa] réputation ou [sa] vertu, ou tout au moins ce qu'il en reste, pour une bonne photo ». Le photographe américain dit aimer énormément cette tradition : « Je baignais dedans à Yale, où j'ai fait mon master, et où la photo documentaire était vénérée. Mais, comme c'était la fin des années 80, quand je me rendais à New York à des vernissages, je découvrais de la photo très différente, celle de Cindy Sherman, de Richard Prince. Je crois que j'emprunte à ces deux écoles très différentes, la photo-vérité et la photo-fiction. Parmi mes photographes préférés, il y a d'abord Diane Arbus et William Eggleston » (Libération opus cité)



Diane Arbus
*Child with a toy hand
grenade in Central Park,
N.Y.C. 1962*

Avec ces photographies une comparaison est souvent faite avec Edward Hopper : des personnages figés comme en attente de quelque chose qui va advenir, comme si on était à la croisée des chemins. L'image qui est présentée est celle d'une solitude captée au moment de sa plus grande intensité. Le spectateur est alors dans une scène de film, où une histoire est en cours. L'artiste précise qu'il « existe beaucoup de connections et des leçons de photographies à apprendre par l'observation de son

œuvre. Edward Hopper était photographe, car ses peintures parlent de lumière et de couleurs, de l'élévation de la vie ordinaire, et d'une certaine solitude » (Les échos du 1^{er} octobre 2016)



The Barn - 2013 – impression pigmentaire numérique – 114,5x146,2 – édition de 3+2 épreuves d'artiste – collection privée

« Je fais des repérages, une image me vient, et j'essaie d'en rédiger une petite description, un scénario d'une page. Je n'y fais aucune référence consciente à un artiste, mais ça finit toujours par sortir. »

Pour les trente et une compositions de *Cathedral of the Pines*, réalisées en trois sessions de six semaines, il élabore une syntaxe qui emprunte au cinéma (pour les moyens mis en œuvre) et à la peinture (pour les compositions savantes et la prépondérance de la lumière naturelle).

The Barn : une jeune fille assise à un établi, a le regard captivé, « médusé » au sens mythologique du terme, par le cadavre d'un rouge-gorge posé sur l'établi qui semble éclairé de l'intérieur. A côté d'elle un trou est ménagé dans le sol près duquel trois autres cadavres d'oiseaux attendent dans le couvercle d'une boîte à chaussures. « 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. » écrit Jean-Charles Vergne (Catalogue de l'exposition p83) (Symbolique poussée en avant par la présence de la chaîne ?)

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. » écrit



The Mattress – 2014 – impression pigmentaire numérique – 114,5x146,2 – édition de 3+2 épreuves d'artiste – Gagosian Gallery

Dans *The Mattress*, un homme se tient debout devant un matelas recouvert de fleurs qui absorbe son regard. « Son visage - dans une étonnante analogie avec celui de Saint-Jean de *La Descente de Croix* de **Rogier van der Weyden** laisse transparaître, à peine lisible, les sentiments mêlés du pathétique et du renoncement » avance Jean-Charles Vergne. L'analogie est aussi au niveau du

matelas qui est l'équivalent de la pierre tombale qui va recouvrir le caveau du Christ, mais la présence des fleurs peut également évoquer *Ophélie* peinte par Millais.

The Shed est une œuvre qui est rentrée dans les collections du FRAC Auvergne. Dans cette image une femme se tient debout dans une attitude qui rappelle l'œuvre précédente. Les fleurs jouent ici aussi un rôle particulier. Ce sont d'abord celles posées au sol devant le personnage, ce sont ensuite celles représentées sur un tableau posé au sol, à droite de la porte contre un autre cadre, tourné à l'envers. Ce dispositif nous rappelle que le genre pictural du bouquet, genre mineur, était généralement représenté au revers du tableau à la Renaissance. Alors que la représentation de fleurs était liée aux scènes religieuses, c'est à partir du XVII^{ème} que ce type de nature morte va prendre une véritable autonomie, en liaison avec le goût pour la botanique, tout particulièrement aux Pays Bas. Victor Stoichita précise que « 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 » (cité par J.C. Vergne, opus cité p99) Parmi les premiers tableaux affirmant l'apparition de ce genre, on peut citer ceux réalisés par le peintre néerlandais Ambrosius Bosschaert.



Rogier van der Weyden
La Descente de Croix – vers 1435 – huile sur bois – 220x262 – Madrid,



Bosschaert Ambrosius (1573-1621) – Nature morte aux fleurs – 1614 – huile sur toile – 30.5x38.9 – Los Angeles, Paul Getty museum



Woman in bathroom - 2013 –
impression pigmentaire numérique –
114,5x146,2 – édition de 3+2 épreuves
d'artiste

La question du lieu est aussi particulièrement présente dans les œuvres de Crewdson. Ce sont souvent les mêmes lieux qui sont le théâtre des scènes photographiées mais selon des angles de vue différents. Ainsi la même maison est utilisée pour *Woman in bathroom* et *Woman in living room*. C'en est une autre qui sert pour *Woman in Parked Car* et *Woman at Sink*. La non réalité de ces lieux, qui ne sont que les espaces de ce qui advient, opère comme une simple mise en espace d'une situation. L'ambiguïté du lieu évoque les vers libres de Stéphane Mallarmé dans *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*. On y retrouve ainsi l'association de vers par une même typographie : « RIEN N'AURA LIEU QUE LE LIEU » à la dixième double page du célèbre poème de 1914.

La question des miroirs



Woman in bathroom - détail

Dans ces photographies la question du miroir est omniprésente, soit de façon métaphorique comme dans le *Shed*, soit parce qu'il trouve place dans l'espace de l'image. Ce dispositif très souvent utilisé dans la peinture ou dans le cinéma permet d'insérer le hors champ dans le champ de l'image. Il permet aussi d'avoir simultanément un point de vue différent, voire plusieurs, comme

dans *Untitled (Blind Reflection)* ou *Untitled (Blue Period)*, toutes deux présentées au rez-de-chaussée de l'exposition. Cette multiplication des points de vue peut être mise en relation avec la chronophotographie et ce qu'en feront les artistes au début du XXème siècle. Un portrait anonyme de Marcel Duchamp témoigne de ces préoccupations. Le mouvement réalisé par l'opérateur autour de son sujet est aussi celui que Rodin fait quand il réalise ce qu'il nomme les profils. Cette technique de dessin consiste à multiplier les contours du sujet en tournant autour de lui, leur combinaison lui permettant d'approcher au plus près de la réalité en trois dimensions. C'est ainsi qu'on lui reprocha d'avoir fait un surmoulage de *L'Age d'Airain*.

Les miroirs opèrent aussi comme des ouvertures sur d'autres espaces et viennent ainsi démultiplier les possibilités de circulation du regard du spectateur. Les portes entrouvertes sont nombreuses dans ces photographies et ne sont pas sans rappeler la peinture hollandaise là encore. Outre Vermeer, d'autres artistes ont traduit la quiétude d'un intérieur vu au travers de l'embrasement d'une porte comme Pieter de Hooch (Rotterdam 1629 – 1684) ou encore Emmanuel de Witte (1617-1692).



Portrait multiple Anonyme MNAM



Emmanuel de WITTE
Intérieur avec une femme jouant de l'épinette. Vers 1660 – huile sur toile - Musée des Beaux Arts, Montréal.



Le miroir est aussi à considérer comme un trou qui absorbe tout ce qui l'entoure. Il nous montre ce que l'image ne peut nous montrer. Ainsi en est-il de la savante composition de *Father and son* où l'on voit un homme allongé dans son lit dans un raccourci qui n'est pas sans rappeler *La lamentation sur le Christ mort* de Mantegna. Le miroir révèle la présence du fils, indiqué par le titre, qui veille son père dans un point de vue latéral évoquant, comme l'avance Jean-Charles Vergne, *Le Christ mort au tombeau* Hans Holbein le Jeune.

Hans Holbein, dit Le Jeune
Le Christ mort au tombeau – 1521
– huile sur panneau – 30x200 –
Kunstmuseum de Bâle



Les lucioles 61 photographies réalisées en 1996

La seconde série d'œuvres présentées dans cette exposition est une série de photographies de plus petits formats intitulée *Les Lucioles*. Dans un texte, daté de 1975, paru dans le *Corriere della sera*, Pier Paolo Pasolini sous le titre *L'Articolo delle luciole* (L'article des lucioles), parle des lucioles comme métaphores d'une société révolue. Une société oubliant les richesses d'une culture que les scintillements de la civilisation nouvelle masquaient et parlant de « la disparition des lucioles », celle là que Guy Debord nommait « la société du spectacle ». Pasolini écrivait dans ce texte : « Au début des années 60, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles ».

Mais ce texte a aussi une valeur introspective pour l'auteur de *Teorema*, *Salo ou les 120 journées de Sodome* ou de *L'Évangile selon Saint Mathieu*. En effet en 1941 il écrivait déjà, dans une lettre adressée à Franco Farolfi :

« L'amitié est une très belle chose.

*La nuit dont je te parle, nous avons dîné à Palermo, et ensuite, dans le noir sans lune, nous sommes montés vers Pieve Del Pino, nous avons vu une quantité énorme de lucioles, qui formait des bosquets de feu dans des bosquets de buissons, et nous les enviions parce qu'elles s'aimaient, parce qu'elles se cherchaient dans leur envols amoureux et leurs lumières, alors que nous étions secs et rien que des mâles dans un vagabondage artificiel. » (Cité par Eric Mézil catalogue *La disparition des lucioles*, exposition à la prison Sainte-Anne Avignon, 2014, p9-10)*



Sans titre (28-35) - 1996 – tirage sur papier argentique – 34x42,9 – épreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste.

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le jeudi de 11h à 14h tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📄 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !

Gregory Crewdson

The Becket Pictures

Pistes pédagogiques tous niveaux



The Shed – 2013 – impression pigmentaire numérique –
114,5x146,2 (encadré) – collection FRAC Auvergne.

Son inspiration lui vient de son enfance où il écoutait en secret les confidences des patients de son père qui était psychanalyste. Les patients étaient reçus dans la cave aménagée par son père, qui exerçait son métier dans la maison familiale. Cet endroit, séparé de lui, l'intriguait beaucoup et en réalité, il n'entendait rien mais il imaginait les récits de ces patients, aux allures névrosées qui contrastaient avec l'image de l'Amérique rurale, ce qui l'intéresse particulièrement. Il a réalisé six grandes séries : *Early Work* (1986-1988) traduit l'ennui dans les familles américaines. Dans *Natural Wonder* (1992-1997) c'est la petite vie animale de nos jardins privés, qui est montrée, l'envers du décor. *Hover* (1996-1997) est une série où les photos prises de haut, montrant des vies de quartiers. *Twilight* (1998-2002) retranscrit une atmosphère angoissante et étrange. Les séries *Dream House* (2002) et *Beneath the Roses* (2003-2005) montrent des scènes de la vie quotidienne bouleversées et qui basculent vers le fantastique et l'onirique.

La dernière série présentée ici, *The Cathedral of the Pines* est arrivée au terme d'une longue période d'incertitude et d'inactivité pour l'artiste. Elle est présentée conjointement avec un ensemble très différent d'une quarantaine de prises de vues montrant des lucioles.

Maître de la « staged photographie » (Ecole dite de la Photographie mise-en-scène, où il mêle les codes de la photo documentaire à ceux du tournage de films), Gregory Crewdson saisit l'envers du décor de l'Amérique rurale, projette une image tout à la fois glamour et sombre et mystérieuse. Les scènes photographiques de Gregory Crewdson font l'objet d'une élaboration minutieuse, d'une mise en scène. Les budgets sont énormes, car les mises en scène sont soit faites en studio où les rues, les bois, les intérieurs sont entièrement reconstitués, soit faites à l'extérieur. Un éclairage supplémentaire et des effets sont utilisés, afin d'améliorer un moment naturel du crépuscule. Dans d'autres, l'effet du crépuscule est entièrement créé artificiellement.

L'ensemble de la mise en scène est confié à une armée de décorateurs, de maquilleurs, d'éclairagistes et de stylistes. Des acteurs plus ou moins connus jouent des personnages fantomatiques au teint diaphane et au regard absent dans les scènes.

Réalisation d'une photographie de la série *The Cathedral of the Pines*



Les sources



Cathedral of the Pines – 2014 –
impression pigmentaire
numérique – 114,5x146,2
(encadré) – collection privée

L'ensemble de son travail, (et notamment la série *Cathedral of the pines* dans laquelle il revient à la photo après une longue période de creux durant laquelle il ne pouvait plus faire de photo), est une référence autobiographique. L'idée de ses inventions iconographiques est venue de son enfance. En effet, fils de psychanalyste, Gregory Crewdson se souvient d'avoir perçu les confidences de certains patients. Il plaçait son oreille au sol et écoutait les récits névrotiques des patients dans le cabinet situé au sous-sol de la maison familiale. Ces bribes de paroles alimentent son imaginaire et l'amènent à réaliser des photographies qui sont à mi-chemin entre cinéma fantastique et série télévisée. « Le bureau de mon père se trouvait au sous-sol de notre maison, je me souviens que je posais mon oreille contre les lattes du parquet pour écouter. Lui ne parlait jamais de ses patients, mais quand on avait un problème, on descendait dans son bureau pour en parler, » se souvient s'artiste.

Pour cette série, *Cathedral of the pines*, Elisabeth Franck-Dumas rapporte dans quelles circonstances l'idée lui en est venue : « Je traversais une crise... Je me suis installé dans une église... je marchais dans le sentier des Appalaches, je partais nager dans les lacs [...] Et lors d'un de ces hivers, alors que je faisais du ski de fond près de la petite ville de Becket, je suis parvenu à un chemin dont le nom était indiqué sur une pancarte : *Cathedral of the pines* (*La cathédrale des pins*). 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. Je m'y suis tenu, j'ai fait ces photos, sur deux ans et demi, lors de trois sessions. Mes prises de vues ressemblent toujours à des tournages, je réunis une équipe pendant six semaines. *Cathedral of the pines* est mon travail le plus intime, enfin aussi intime que possible, car il y a toujours un certain recul dans mes photos, un côté démonstratif. » (Libération 17 18 septembre 2016)

Des œuvres composées

Ces photographies permettent d'aborder la question de la composition, les règles qui la régissent, et la différence entre composition et organisation. Toutes ces images sont le résultat d'une élaboration minutieuse, d'une véritable mise en scène, comme au cinéma. Ces mises en scène figées, ne sont pas sans rappeler celles des tableaux de Hopper (cf. HiDA), L'image qui est présentée est celle d'une solitude captée au moment de sa plus



The Shed – 2013 – impression
pigmentaire numérique –
114,5x146,2 (encadré) –
collection FRAC Auvergne.

grande intensité, dégageant un aspect angoissant aux limites du fantastique. « Je fais des repérages, une image me vient, et j'essaie d'en rédiger une petite description, un scénario d'une page. Je n'y fais aucune référence consciente à un artiste, mais ça finit toujours par sortir » déclare t-il. (Libération 17 18 septembre 2016).

L'image est en fait un composite fait d'une multitude d'images, ceci est rendu possible grâce au numérique, C'est un travail que l'on peut rapprocher de la démarche d'Eric Baudelaire. Il précise que « c'est ma première série entièrement numérique, et ce ne fut pas simple, car je voulais que le résultat fasse «photo». Cela dit, une chose n'a pas changé : mon appareil est sur un trépied et reste immobile, car on fait des centaines de prises de vues, en changeant la focale, nous concentrant sur le premier plan, le milieu ou l'arrière-



Gregory Crewdson lors d'une prise de vue

plan, avec sujet ou sans sujet, etc. » (Opus cité, Libération). De toutes les images qu'il réalise il n'en utilise qu'une partie, et il précise qu'il « veut que tout, absolument tout, soit net. L'ironie de l'histoire, c'est que je ne souhaite pas que ce soit visible : il ne faut pas que la photo révèle ses artifices. Il faut pouvoir s'y perdre, comme dans un roman ou un film. Mais tout doit être lisible, chaque détail a son importance, et faire un composite est la seule manière d'y parvenir. On doit pouvoir palper l'ambiance. J'utilise aussi des machines à brouillard, très légèrement, pour faire ressentir la texture de l'air. » (Opus cité.)



The Den – 2013 – impression pigmentaire numérique – 114,5 x146,2 (encadré) – prêt de la galerie Templon, Paris-Bruxelles.

L'œuvre *The Den* est une œuvre, comme les autres extrêmement pensée, où chaque élément a sa raison d'être. Comme dans une peinture, les éléments semblent se répondre les uns aux autres : par exemple la chevelure blonde de la jeune fille assise fait écho aux rideaux des fenêtres de droite et de gauche. Les côtes et la colonne vertébrale de celle qui est nue, de dos, rappellent les plis froncés du canapé. La courbe de ses hanches reprend la forme callipyge du vase à l'arrière plan. Aux genoux pliés de la jeune fille assise, ce sont les pieds galbés de la table basse du premier plan qui répondent. Les paysages peints sur les tableaux qui décorent cet intérieur sont mis en abyme par celui très proche vu par les fenêtres. Une composition « caractérisée par la stase [immobilité absolue] doublement fondée par l'impénétrable intériorité des personnages et par la pesanteur du lieu qui les confine » précise Jean-Charles Vergne. (Opus cité)

Des œuvres cadrées

Dans chacune de ces images il y a une forte accentuation du cadrage par la présence de fenêtres et de portes. L'artiste précise que « toute photographie est un cadre : l'acte même de prendre une photo réfère justement au fait même de photographier, une figure de style psychologique pour mettre une distance entre le sujet et l'appareil. C'est un dispositif d'aliénation d'une certaine façon, qui crée une distance psychologique. Au fond, la photographie est une sorte de voyeurisme. » (Le Monde Propos recueillis par Bernard Roisin)

Pour la série *Fireflies*, une quarantaine d'œuvres sont exposées dans toutes les salles, c'est le processus inverse. Les images sont réalisées comme à l'aveugle. Il s'agit de saisir une impression fugace sans que l'on sache exactement ce que la surface sensible va fixer.

La narration

Ce qui fait la renommée de Gregory Crewdson ce sont ces images qui nous plongent dans un univers, très proche du cinéma. Une scène de film, où une histoire est en cours mais on ne comprend rien parce qu'on a raté le début. Par



The Barn – 2013 – impression pigmentaire numérique – 114,5 x146,2 (encadré) – collection privée

exemple la série *Beneath The Roses (Sous la surface des roses)* propose un large éventail de situations psychologiques ou familiales, à la limite de la psychose réalisée avec 270 personnes. Les personnages semblent immobilisés dans un cri silencieux. L'artiste dit se concentrer sur un instant entre deux moments. Cependant, selon lui, seule la photographie, à la différence d'autres formes narratives, reste toujours silencieuse. Il n'y a ni d'avant, ni d'après. Les événements qu'elle capture restent un mystère.

Dans la série présentée ici les images semblent plus intime, moins produites, que les précédentes. Ce que confirme l'artiste : « Les photos sont sans doute moins cinématographiques, plus picturales. J'ai toujours dit, et pense sincèrement, que tout artiste porte en lui qu'une seule histoire qu'il ne cesse de raconter. Mais toute photo reflète aussi la vie du photographe, ses expériences, et ces images-ci ont été produites à un moment particulier pour moi. » (Libération, opus cité)

Ces œuvres placent le spectateur dans une position de voyeur, notre présence est comme une effraction dans l'intimité des personnages, essentiellement féminins. Le plus souvent dans les images de Grégory Crewdson les hommes ne jouent



Disturbance – 2014 –
impression pigmentaire
numérique – 114,5 x146,2
(encadré) – collection privée.

que les seconds rôles. Jean-Charles Vergne parle de « pulsion scopique », c'est-à-dire de cette dialectique entre le regardé et le regardeur. Il poursuit en précisant que « 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, tiraillés 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. » (Catalogue de l'exposition p81).

L'exemple de l'œuvre *Disturbance* est également intéressant. On voit une femme qui regarde par une baie vitrée, le paysage est enneigé et le lac au bord duquel se trouve sa maison est gelé. Trois pompiers sont en intervention semble-t-il, sur le lac. Mais chose singulière on ne voit pas ce qui se passe. En effet cette femme regarde un point qui coïncide avec les croisements des lignes des deux oiseaux peints qui ornent son intérieur. On remarque que ce point est placé bien haut au dessus de la crête des arbres au loin. La conclusion que l'on peut en tirer c'est que ce sont en fait deux temporalités qui viennent se télescoper dans l'espace de l'image, celle de ce qui attire le regard absorbé de cette femme et celle qui justifie l'intervention de ces pompiers.

La lumière

C'est là un autre aspect de ce travail qui mérite que l'on s'y attarde. Les œuvres de la série *The Cathedral of the Pines* ont été réalisées quasiment en lumière naturelle. « J'ai eu envie que Rick Sands, mon directeur de la photo, qui est un génie de la lumière, et moi inventions une esthétique différente. On avait déjà démontré qu'on savait illuminer des rues



Sans titre (26-35) – tirage sur
papier argentique – 34x42,9 –
Epreuve d'artiste 1/1 d'une
édition de 1+1 épreuve d'artiste

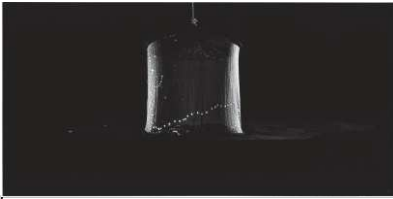
entières et mettre des gros spots sur des grues ! L'idée était de créer quelque chose de petit, d'intime. Cela nous a pris du temps, et on a finalement élaboré une série de règles, par exemple que pour les photos d'intérieur, la principale source de lumière devait venir de l'extérieur, ou qu'il était interdit de mettre des lampes sur la neige » déclare-t-il (Opus cité Libération). Pour celles de la série *Beneath the Roses*, quatre d'entre elles sont présentées, c'est une lumière artificielle qui est utilisée, comme au cinéma (Cf. pistes HiDA).

Auparavant les images étaient réalisées à grand renfort de dispositifs électriques empruntés au cinéma. Par contre pour la série des *Lucioles*, il en va tout autrement. Les soixante-et-une photographies de cette série furent réalisées durant deux mois de l'été 1996 avec les moyens les plus rudimentaires, à la tombée de la nuit. L'artiste « A la fin de l'été, j'ai jeté un œil aux épreuves [...], 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. 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. » (Cité par J.C. Vergne opus cité) Elles ne seront exhumées de leurs boîtes que dix années plus tard, période pendant laquelle il réalisera trois séries avec des moyens cinématographiques. Cette série des *Lucioles* est composée d'un ensemble d'œuvres que l'on pourrait rassembler en deux catégories. Tout d'abord les images prises « à l'aveugle » et qui l'ont tant décontenancé. L'autre résulte d'une sorte de mise en cage des lucioles. En effet avec un dispositif, visible à l'image, de grillage ou voile, les lucioles sont enfermées dans un espace. La lumière qu'elles produisent redessinent les limites de cet espace en définissant les contours.

Pour ces *Lucioles*, la condition sine qua non de leur visibilité est en effet l'obscurité. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman : « il est très facile de faire disparaître les lucioles [...] Pour les faire réapparaître il suffira de rendre à la nuit elle-même son pouvoir de latence et de prégnance. Il suffira de l'accepter, d'accéder à son pouvoir de visualité, qui se nomme : l'obscur. » (Catalogue de l'exposition *La disparition des Lucioles* Prison Sainte-Anne d'Avignon en 2014, p34). La

visibilité des lucioles dit en fait beaucoup de l'état de notre monde qui fuit l'obscurité, couvrant les territoires de sources lumineuses. L'historien de l'art prolonge la réflexion : « Regarder avec profondeur l'intermittente et discrète lumière des lucioles, ce serait donc, en quelques sorte, écouter leur « admonitions », leurs avertissements, leurs signaux, leurs flottantes « divinations ». Façon d'expérimenter, une fois encore, l'incorporation réciproque du visible et de la voyance, c'est-à-dire du visible et du temps. » (Opus cité p42)



Sans titre (20-69) – tirage sur papier argentique – 34x50,5 – Epreuve d'artiste 1/1 d'une édition de 1+1 épreuve d'artiste

« Lumières contre lumières : lumières fameuses contre lumières de l'infamie ou, du moins, contre lumières discrètes, sans noms, minoritaires, voire clandestines. Les choses bien éclairées deviennent vite des signes bien établis, des choses à posséder, des valeurs « assurées ». Tandis que les choses éclairantes – et plus encore les choses éclairantes par intermittence, comme les lucioles – nous dépossèdent de toute certitude. Elles ne font que nous adresser leurs signaux d'aide et de détresse, c'est selon. Or, il n'y a peut-être d'espoir véritable que dans les signaux, fussent-ils « faibles. » (Opus cité p44) Il poursuit en appliquant à l'image ces mêmes principes.

Le dispositif de présentation

Pour la préparation de cette exposition, Jean-Charles Vergne rapporte que : «Gregory Crewdson a émis 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 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. »

Dans les différentes salles, les deux séries se côtoient et dialoguent dans un jeu d'opposition. Opposition des formats, aux grands formats de la série *Cathédral of the pines* répondent les petits de *Fireflies*. Ces œuvres montrent ce qui oppose « faire une photographie » et « prendre une photographie ». Il y a toutes les nuances possibles entre deux conceptions opposées de la photographie. L'une où l'image est considérée comme étant déjà là, comme un fragment d'espace et de temps donné qu'il s'agit de saisir. L'autre qui renvoie à une image considérée comme une unité spatio-temporelle acquise au terme d'une élaboration formelle.

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le jeudi de 11h à 14h tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !