

PUNCTUM

Valérie Pugin

PAYSAGE — Loin d'une simple documentation de la réalité, allant au-delà d'une représentation d'un lieu (la photographie pourrait-elle le faire même si nous voulions vraiment capturer cette réalité ?), le travail photographique sur le paysage se situe précisément à cet endroit où il dépasse la représentation du monde tel qu'il est. Le photographe, « écrivain de lumière » dans sa traduction grecque (*fotografia*), est une acception d'autant plus pertinente que nous parlons de photographie de paysage, car ce qui est davantage capté, c'est la lumière. La démarche de Rémy Marlot échappe à cette seule définition, car, sans être « photographe de paysage », il envisage la nature en complémentarité de l'architecture qui l'environne ou sur laquelle elle empiète. Sa vision du paysage s'échappe de la réalité pour en donner une interprétation plus personnelle, souvent inquiétante. Une échappée vers un monde qui devient davantage onirique dans ses récentes photographies (série *Saint-Claude*, 2009), alors qu'il l'était déjà beaucoup dans ses

vidéos (*QTCYLL*, 2002 ; *Blind*, 2005), comme si les deux productions menées parallèlement depuis dix ans avaient tendance à se lier plus fortement ces dernières années, se nourrissant l'une l'autre, tout en laissant à chacune une liberté totale. Rémy Marlot joue de cette même légèreté (et retenue à la fois) qu'il s'agisse d'images filmiques ou photographiques, où le décor, urbain ou paysager, s'impose telle une apparition. Rien n'est jamais complètement dévoilé, car il laisse le regardeur entrer dans son univers sans se complaire dans des explications de ce qu'il a voulu arrêté dans le temps, sous nos yeux. Il est artiste à prendre le contre-pied d'une interprétation trop hâtive de son travail, ne se laissant pas enfermer dans une catégorie limitative du champ de la photographie. Conscient de l'héritage historique de cette dernière¹, et plus près de nous lorsqu'il évoque les artistes du land art ou lorsque Michel Poivert relève la référence à Bernd et Hilla Becher², qui inventorient des ensembles industriels à l'abandon, leur conférant une dimension documentaire et sculpturale à la fois, Rémy Marlot réunit des propositions très différentes et qui pourtant ont en commun l'enregistrement d'une trace appelée à se dégrader et à disparaître. Un peu comme un promeneur rousseauïste qui poserait son regard sur un monde crépusculaire, il évoque à travers le traitement naturaliste de ses images une vision du genre romantique propre à la peinture

allemande³, mais en évacuant toute nostalgie, car bien ancrée dans un XXI^e siècle engendrant un paysage façonné par l'homme, dont les vestiges architecturaux et ornementaux demeurent encore visibles bien que mangés par la verdure.

SÉRIE ET TEMPORALITÉ — La latence de formulation des images dans le travail de l'artiste est tout à fait singulière et intéressante. Les épreuves inventoriées depuis plusieurs années attendent le moment propice pour trouver ou non leur destination. Le choix à opérer, le fait de revivre le saisissement de la beauté du cadrage d'un sous-bois au moment du « shooting photographique », comme il se plaît à le dire, dans un lieu particulier, de sentir si cette image « tient » encore dans un corpus d'autres vues, est une manière de travailler la temporalité non sous une forme chronologique, mais par affinité, par résonance... Davantage que des paysages, Rémy Marlot propose des traversées de différents lieux, des ensembles plus que des séries pensées à l'avance comme telles. Condensation du temps, épaisseur temporelle : les épreuves photographiques de Rémy Marlot dilatent, ouvrent le temps. Il ne s'agit pas ici d'une lente imprégnation du support qui cristallise la temporalité de la photographie, mais d'une pratique de l'engrangement d'images qui peuvent constituer ensuite des séries alors qu'elles n'y étaient

pas prédestinées au départ. Ces ensembles sont parfois l'assemblage improbable de photographies qui n'ont pas de lien direct de lieu et de chronologie (*Limits*, 2003-2007 ; *The Valley*, 2005-2009). Des séries où le temps est suspendu et où l'artiste nous perd entre des villes, des pays, des monuments... En englobant sciemment la fragmentation des différents endroits photographiés sous un seul et même titre, il nous désoriente tant il est difficile ensuite d'identifier leur provenance. Dans ses séries, le temps semble s'arrêter, le lieu est décomposé de la même manière que l'artiste appréhende son sujet : en tournant autour comme s'il s'agissait d'un objet en volume, son regard le considère sous différentes facettes pour mieux en révéler la densité.

C'est d'une lente gestation qu'il est question ici avant de révéler l'image, celle qu'il aura choisie ou qui se sera imposée à lui après avoir supporté l'épreuve du temps qui s'est écoulé entre sa captation et le désir de l'artiste de la révéler au regardeur. Pourquoi celle-ci plutôt qu'une autre ? Il s'agit presque d'une gageure que de proposer à l'artiste une résidence puisque les images réalisées sur place resurgiront peut-être à un autre moment, lors d'une autre exposition, dans un autre lieu⁴. Rémy Marlot se saisit précisément du temps de la série comme d'une réflexion qui semble se poursuivre d'un lieu à un autre, sans cassure et avec une remarquable

constance lorsque l'on regarde l'ensemble de sa production artistique jusqu'à présent. Ce rapport au temps, dans notre société de surproduction d'images et de célérité, pose son travail dans un temps d'analyse et d'introspection propice à la contemplation et à la méditation comme nous y invite la série des *Black Churches* (2007).

NATURE / CULTURE — Les photos de Rémy Marlot ont la faculté d'emprunter à différents registres sans jamais se laisser cataloguer. Les paysages urbains, et plus particulièrement la série *Sans titre* (2002), peuvent nous faire penser à Ed Ruscha et sa série mythique (*Twentysix Gasoline Stations*) lorsqu'il parcourt dans les années 1960 la route 66 en photographiant en noir et blanc des stations-service, privilégiant la banalité d'un quotidien à toute autre vue plus exotique du paysage américain. Le cinéma et la littérature également ne semblent pas loin chez Marlot car l'ambiance ténébreuse qu'il distille dans ses images nous rappelle, tout à trac, les films d'épouvante hitchcockiens, certaines nouvelles d'Edgar Allan Poe ou des romans policiers de James Ellroy... Les renvois culturels que ces images suscitent en nous, désignent la forte attraction narrative qu'elles opèrent. Bien que l'architecture ait souvent été présente dans ses vidéos (*Around home*, 2003 ; *Last views*, 2006 ; *Balmoral*, 2007) ou photographies (*Vertigo*, 2006 ;

Black houses, 2006 ; *Germany*, 2008), il n'a jamais été question pour lui de se soumettre aux conventions de la photographie d'architecture. Ses photos sont d'une étonnante sobriété, elles visent à montrer un bâtiment et restent néanmoins fortement esthétisantes en accentuant l'impression d'intemporalité. L'un des aspects les plus intéressants de son travail reste sa dimension fictive, comme si le photographe cherchait à s'approcher au plus près d'une vision désincarnée, détachée des contingences matérielles auxquelles s'attache le plus souvent la photographie. La difficulté de l'artiste à percevoir la couleur verte, nécessite l'assistance d'un « autre œil » (celui d'Ariane Chopard-Guillaumot) qui réajuste avec subtilité le dosage des nuances colorées afin d'arriver à cet instant de vérité où le tirage devient « vrai » et entre en résonance avec le souvenir de « l'image mentale » du lieu qu'il a photographié. Le souhait « d'être au plus juste » avec la lumière et les couleurs originelles font du moment du tirage la recherche de l'équilibre entre l'éclat d'un rouge sur une poutrelle ou la densité mate du gris d'un mur en béton. Son attirance pour des lieux peu fréquentés, des no man's land, des « contrées d'aucun homme » dans sa signification littérale, des territoires qui ont été nourris culturellement et qui portent les traces historiques de leur abandon, lui permet de se concentrer sur un détail, de se laisser happer par une lumière

évanescence, l'éclat d'un ciel blanc traversé de brumes matinales ou l'inquiétante étrangeté des vues nocturnes. Recherchant peut-être les limites qui le motivent à toujours photographier ce qui l'entoure pour mieux encore retravailler les couleurs, les contrastes de la lumière..., jusqu'à ce qu'il arrive à la justesse de ce qu'il veut montrer, le détail qui le saisit, le point d'équilibre fragile de l'œil photographique, ce que définissait Barthes en ces mots : « Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un “détail” m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce “détail” est le punctum (ce qui me point)⁵ ».

1. Depuis Nicéphore Niépce réalisant une première expérience réussie de fixation permanente d'une image de la nature en 1827 (le paysage qu'il voit de sa fenêtre : la cour du domaine du Gras, dans le village de Saint-Loup-de-Varennes).
2. Entretien entre Rémy Marlot et Michel Poivert, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (séance du 8 décembre 2008) publié ci-après.
3. Allusion à Caspar David Friedrich, chef de file de la peinture romantique allemande du XIX^e siècle.
4. En référence à la résidence de Rémy Marlot à Saint-Claude en automne 2008 et printemps 2009 suivie d'une exposition personnelle qui lui est consacrée au musée de l'Abbaye / donations Guy Bardone – René Genis : *The Valley - Rémy Marlot* (23 octobre 2009 – 28 février 2010).
5. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Cahiers du cinéma »

PUNCTUM

Valérie Pugin

LANDSCAPE — Far from being the simple documentation of reality, beyond any representation of a place, (could photography achieve this anyway, even if we actually wanted to capture this reality?) landscape photography is situated precisely at this point where it surpasses the representation of the world as it is. The photographer, the “writer of light” in its Greek translation (fotografia), takes on even greater meaning when we speak of landscape photography, for what is captured more than anything else is light. Rémy Marlot's approach evades this simple definition, for without being a “landscape photographer”, he envisages nature in complementarity with the architecture that surrounds it or on which it encroaches. His vision of the landscape breaks with reality to give it a more personal, often disturbing interpretation. It is a flight towards a world which has become more dreamlike in his recent photographs (*Saint-Claude* series, 2009), as in many of

his videos before them (*QTCYLL*, 2002; *Blind*, 2005). It is as though the two productions undertaken alongside each other for ten years have had a tendency to link up more strongly in recent years, nurturing each other, whilst leaving both entirely free. Rémy Marlot plays on this very freedom (and restraint at the same time), be it in his filmed or photographed images, where the urban or natural decor imposes itself like an apparition. Nothing is ever completely revealed, out of a sense of modesty for sure, as he allows the viewer to enter into his world without taking satisfaction in explanations of what he wanted to capture in time, before our very eyes. He is an artist who refutes overly hasty interpretations of his work, not allowing himself to be confined within any limitative category in the field of photography. Aware of his historic heritage¹ and closer to us when he reminds us of artists or when Michel Poivert makes reference to Bernd and Hilla Becher², who inventoried abandoned industrial sites and conferred on them an equally documentary and sculptural dimension, Rémy Marlot combines very different propositions which similarly record a trace of something which is destined to deteriorate and disappear. He is rather like a Rousseauistic wanderer surveying a twilight world. Through the naturalist treatment of his images, he evokes a somewhat romantic vision typical of German painting³. But he removes any nostalgia, for

he is firmly anchored in a 21st century that engenders a landscape shaped by humankind, whose architectural and ornamental vestiges are still visible, albeit devoured by greenery.

SERIES AND TEMPORALITY — The latency in the formulation of images in the artist's work is quite unique and worthy of our interest. The inventoried negatives wait for several years until the right moment when they achieve their purpose or otherwise. Their selection, the fact of re-experiencing the capturing of beauty when framing undergrowth in a particular place, at the time of the “photographic shoot” as he likes to call it, of feeling whether this image still “holds true” in a body of other views, is a way of working on the temporality not in a chronological form but through affinity and resonance... More than landscapes, Rémy Marlot proposes voyages through different places, ensembles rather than series that were planned in advance. In their condensation of time and temporal density, Rémy Marlot's photographic negatives dilate and open up time. It is not a slow impregnation of the support here which crystallises the photographs' temporality, but a practice of gathering images which can then constitute series even though they were not predestined to do so at the outset. These ensembles are sometimes the unlikely assembly

of photographs which have no direct link in terms of the place or chronology (*Limits*, 2003–2007; *The Valley*, 2005–2009). They are series where time is suspended and where the artist loses us between cities, countries and monuments... By deliberately including the fragmentation of different photographed locations under the same title, he disorients us, making it difficult to then identify their origin. In his series, time appears to stop, the place is broken down in the same way as the artist apprehends his subject: by turning around it as if it were a three-dimensional object, he contemplates its different facets in order to better reveal its density.

There is a slow gestation process here before the image is revealed, either chosen by or imposed on him after having withstood the test of time which has elapsed between when it was taken and when the artist decides to reveal it to viewers. Why this one rather than another? It is almost a challenge to propose a residency to the artist, as the images taken on site will perhaps reappear at another moment, during another exhibition and in another place⁴. Rémy Marlot uses precisely the time of the series for a reflection which appears to continue from one place to the next, seamlessly and with a remarkable constancy when we look at his entire artistic production to date. This relationship with time, in our society of overproduction of images and speed, places his work in

an analytical and introspective frame which is conducive to contemplation and meditation. This is precisely what the *Black Churches* (2007) series invites us to do.

NATURE / CULTURE — Rémy Marlot's photographs have the ability to adopt different registers without ever allowing themselves to be pigeon-holed. Urban landscapes and more specifically the *Sans titre* (2002) series may remind us of Ed Ruscha, who uses both photography and painting to represent American advertising signs, or his mythical series (*Twentysix Gasoline Stations*) when during the 1960s he travelled Route 66 taking black-and-white photographs of service stations, favouring the banality of everyday life over any other more exotic view of the American landscape. Cinema and literature are apparently also not alien to Marlot's work. The obscure atmosphere he distils in his images reminds us, from out of the blue, of Hitchcock's thrillers, certain tales by Edgar Allan Poe or James Ellroy's detective novels... The cultural references that these images inspire within us signal the strong narrative appeal which they induce. Although architecture is often present in his videos (*Around home*, 2003; *Last views*, 2006; *Balmoral*, 2007) and photographs (*Vertigo*, 2006; *Black houses*, 2006; *Germany*, 2008), he has never intended to subject himself to the conventions of architectural photography. His photographs contain an

astounding sobriety; they aim to present a building and yet remain highly aestheticising, by accentuating the impression of timelessness. One of the most interesting aspects of his work remains his fictional dimension, as if the photographer were seeking to achieve as closely as possible a disembodied vision, detached from material circumstances with which his photography is most frequently associated. The artist's difficulty in perceiving the colour green requires the assistance of "another eye" (that of Ariane Chopard-Guillaumot), who subtly readjusts the shades of colour in order to reach this moment of truth when the picture rings "true", resonating with the memory of the "mental image" of the place he photographed. The desire "to be as close as possible" to the original lighting and colours turn the moment of printing into a search for balance between the brilliance of a red on a beam and the matte density of the grey of a concrete wall. His photography thereby becomes both plausible and "fabricated" notably in the colours which will be reworked by the artist when they are printed. His affinity for places where very few people go, the no man's lands and territories which have been sustained culturally and which bear the historic traces of their abandonment, enable him to focus on a detail and allow himself to be overtaken by an evanescent light, the brightness of a white sky traversed by morning

mists or the disturbing strangeness of nocturnal views. He is perhaps seeking (his own) limits, which motivate him to always photograph what surrounds him in order to better rework the colours and contrasts of light, etc. until he achieves precisely what he wants to present, the detail which strikes him, the fragile balance point of the photographic eye. Barthes described this in the following terms: "In this habitually unary space, occasionally (but alas all too rarely) a "detail" attracts me. I feel that its mere presence changes my reading, that I am looking at a new photograph, marked in my eyes with a higher value. This "detail" is the punctum."⁵

1. Since Nicéphore Niépce, who conducted his first successful experiment of permanently fixing an image of nature in 1827 (the landscape he saw from his window: the courtyard of the estate in Gras, in the village of Saint-Loup-de-Varennes).
2. Interview with Rémy Marlot conducted by Michel Poivert, University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne (session of 8th December 2008), published below.
3. Reference to Rémy Marlot's residency at Saint-Claude in autumn 2008 and spring 2009, followed by a personal exhibition of his work at the Musée de l'Abbaye / donations Guy Bardone – René Genis: *The Valley – Rémy Marlot* (23rd October 2009 – 28th February 2010), accompanied by the publication of this book.
4. Reference to Rémy Marlot's residency at Saint-Claude in autumn and spring 2009, followed by a personal exhibition of his work at the Musée de l'Abbaye / donations Guy Bardone – René Genis: *The Valley – Rémy Marlot* (23rd October 2009 – 28th February 2010).
5. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981, p.42.