

■
IN SITU
FABIENNE LECLERC
■

■
CONSTANCE NOUVEL
ATLANTE
16.02.2019 — 30.03.2019
■

14 BOULEVARD DE LA CHAPELLE
75018 PARIS FRANCE
T +33 (0)1 53 79 06 12
WWW.INSITUPARIS.FR

■
GALERIE IN SITU
GALERIE@INSITUPARIS.FR
■

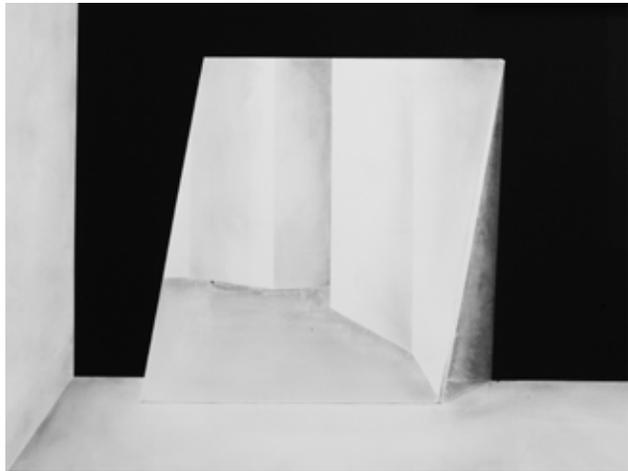
Constance Nouvel

ATLANTE

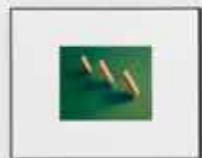
ATLANTE

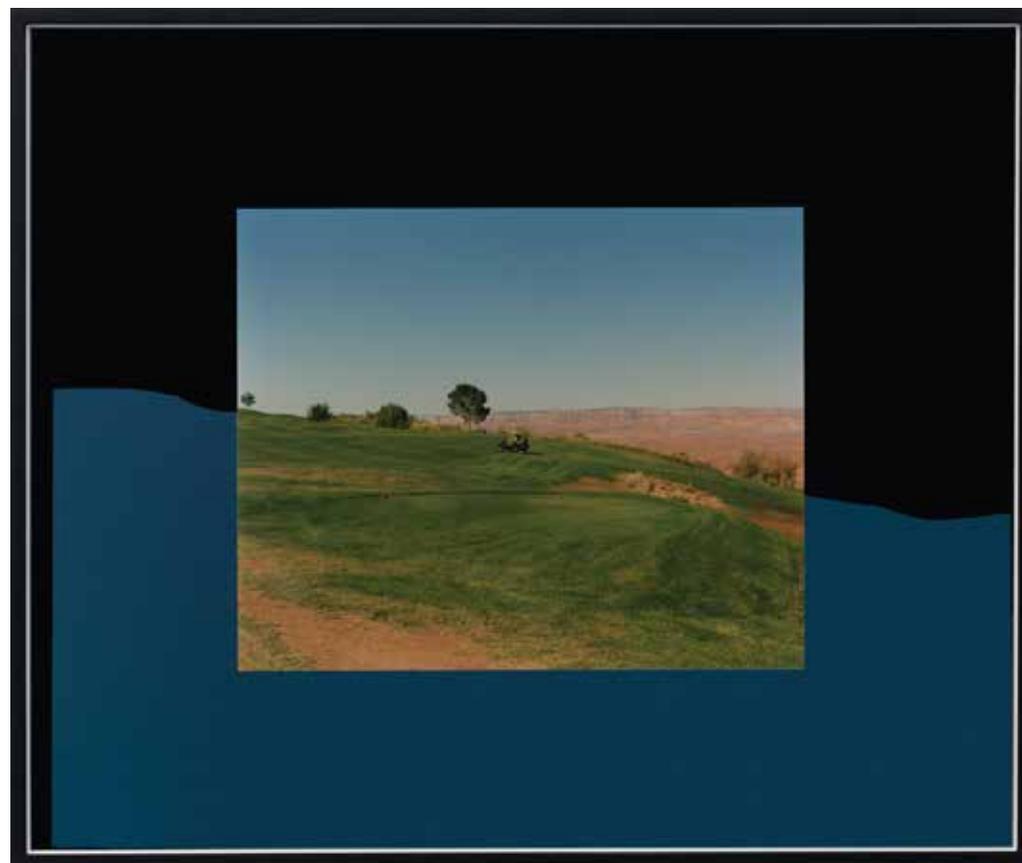






Chapitre deux, 2019
C-print, 70 x 88 cm





Couverture, 2019
Montage c-prints, 72 x 86 cm



Michel Poivert

L'ÉNIGME DE LA RESTAURATION DE L'ESPACE

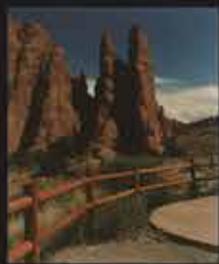
« Vous, mes heureux lecteurs, qui avez le privilège de vivre dans l'Espace »,
Flatland, Edwin A. Abbott, 1884.

Au chapitre "La Restauration de l'Espace" de *L'Encyclopédie des arts de Flatland*, diffusée en 2690, une œuvre singulière et restée anonyme est citée à plusieurs reprises comme ayant été, dans une période désormais fort lointaine, précurseur de la révolution volumétrique que nous connaissons aujourd'hui.

Six siècles après la révolution de Flatland – qui avait été la seule et unique réponse des États fédérés de la planète au défi climatique –, toute une génération rêve de rétablir la 3^{ème} dimension. Aux origines de ce mouvement contre-révolutionnaire, il y a la découverte des archéologues spécialistes de la période dite du "numérique". Ils sont parvenus à extraire d'appareils du 21^e siècle certaines métadonnées, et notamment des datas appelées "images 3D" qui fascinent les nouvelles générations. En effet, pour qui n'a connu que la vie à Flatland, la perspective volumétrique symbolise un paradis perdu. Lorsque les travaux de cet artiste "restaurateur d'espace" ont été redécouverts, ils ont suscité une émotion qui a encouragé les artistes dits "de la relève" dans leur projet. Mais, peut-être faut-il rappeler ce que furent les principaux décrets pris à la fin des années 2080, et l'intérêt voire même la solution que représenta alors l'œuvre d'Edwin A. Abbott.

Flatland, l'unique ouvrage du théologien, a pour ainsi dire remplacé la Bible. Publié à la fin du 19^e siècle, quasiment ignoré du grand public, *Flatland* rend compte des mémoires d'un citoyen habitant un monde réduit à deux dimensions, qui est depuis longtemps devenu le nôtre. Ce récit d'anticipation était bien plus qu'une fantaisie littéraire, il s'est révélé deux siècles plus tard le grand récit prophétique à l'heure de la décroissance mondiale. Ainsi, les travaux des astrophysiciens associés à ceux des neurobiologistes ont abouti dans les années 2080 à la découverte du grand principe de *repliement* du monde. Les ingénieurs fédéraux ont travaillé à la construction de grandes centrales de souffle inversé qui ont permis la réduction de régions-test à deux dimensions, dont la vie s'est mise à ressembler à celle que l'on mène dans le récit d'Abbott. Généralisée à toute la planète, qui désormais ne consomme quasiment plus d'énergie, la loi de Flatland a mis la Terre en sommeil et créé une nouvelle ère où, désormais, *les vents ne rencontrent plus d'obstacle*.

On aurait pu croire que les œuvres de l'artiste encore anonyme, dont on ne conservait que quelques fantômes digitalisés, auraient rejoint le musée de Flatland, mais il n'en a rien été. Certains sont néanmoins parvenus à en reconstruire des



exemplaires qui se mirent à circuler sous le manteau. En secret, pourrait-on dire, toute son œuvre a servi à la rééducation des regards résistants. Entendons qu'ils sont les outils d'entraînement des artistes "de la relève" qui, durant de longues séances, s'adonnent à l'observation de ces œuvres antiques pour parvenir à retrouver la sensation du volume comme de la profondeur.

*

En exhumant ces travaux d'un autre temps, certains fichiers ont révélé des textes critiques de ses contemporains. Certains ont donné aux artistes "de la relève" des arguments pour mieux comprendre le fonctionnement des œuvres. On peut ainsi citer, dans une langue il est vrai aujourd'hui passablement hermétique, l'analyse d'un critique de l'époque : « Les œuvres ne sont pas centrifuges et donc le contenu ou la représentation ne sont pas l'essentiel, ce qui compte est l'opération de passage qui est proposée au regardeur entre le concret de l'environnement de l'œuvre et ce qu'elle présente. Elle est une opération transitionnelle qui peut aller jusqu'à celle de l'échange, et donc au trouble causé par une expérience de la perception et enfin de la conscience. Et l'essentiel du ressort de ces opérations est celui de la 3^{ème} dimension prise pour elle-même. L'artiste entraîne la photographie dans une aventure qui, en apparence, lui était interdite. Alors que l'histoire du trompe-l'œil depuis la Renaissance jusqu'à l'Op Art faisait de la peinture le terrain de jeu des ricochets perceptifs, la photo, elle, restait enfermée dans son réalisme d'enregistrement. Toute l'œuvre semble donc concentrée sur les possibilités de dialogue avec une troisième dimension, qui ne lui serait pas interne (une fiction 3D) mais consubstantielle. »

Nul ne pouvait imaginer, à l'époque que la photographie serait l'art de Flatland. Abbott mentionnait bien la peinture et l'art en général, la couleur était déjà jugée révolutionnaire dans sa fiction appelée à devenir réalité, mais rien n'était dit de la photographie. Jusqu'au jour où un historien de la période pré-Flatland découvrit un texte apocryphe intitulé *Platitude de la photographie* et considéra qu'il s'agissait du chapitre manquant de *Flatland*. Dans cette partie du récit, la photographie devenait l'art officiel de notre monde. Ne condamnait-elle pas la réalité de l'Espace à un souvenir ? Toutes les photographies étaient ainsi des ex-voto. La photographie dans la version complète de *Flatland* est bien l'art en deux dimensions – image même du souvenir de la 3^{ème} dimension – qui exprimait la théorie du repliement. Mais la photographie ne demandait qu'à ranimer l'Espace en sommeil qu'elle contenait, comme de multiples Big Bang qui n'attendaient que l'étincelle. Cette étincelle fut la redécouverte des œuvres dont l'attribution fait encore défaut.

*

Une théorie a couru comme on le dit d'une rumeur, au sujet des œuvres en question : elle a été nommée "théorie des volets". Drôle d'expression mais qui se comprend assez bien lorsque l'on regarde ses travaux à l'aune de l'antique axiome de la "fenêtre ouverte". On se souvient que l'esthétique perspectiviste depuis la Renaissance repose sur le principe qu'un tableau fonctionne comme une "fenêtre ouverte", avec un point de fuite unique ; et que si la scène vue est un intérieur, elle est construite comme un cube scénographique. La photographie n'a pas pu être regardée autrement que cela, pour la simple et bonne raison que l'Homme occidental *ne sait pas* regarder autrement. La théorie dite des "volets" consiste à refermer la fenêtre et faire des volets l'élément de repli et de dépli de la représentation, son arrimage à la réalité du monde de l'expérience et la manifestation évidente du hors-champ non imaginaire. Le dispositif du retable dans les tableaux d'églises de l'ancien monde (l'Eglise restant très influente ensuite dans Flatland puisqu'elle est réductible à une croix) contenait la théorie des volets, mais qui restait enfermée pourrait-on dire, dans sa valeur d'usage. L'artiste ne fit rien d'autre que cela : libérer les volets de leur fonction utilitaire, pour en révéler la puissance ontologique et imaginative. L'instance de passage du réel à l'imaginaire, le chemin qui sans altérer la conscience lui offre la possibilité de se modifier.

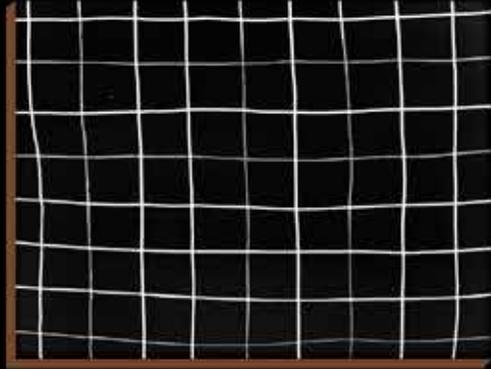
La réduction du monde à la géométrie plane dans Flatland ne permettait pas de telles audaces : replier la perception du monde à volonté, comme on ferme ou on ouvre un livre. L'artiste inconnu a donc inventé une relation matérielle autant que conceptuelle entre le livre et le tableau *via* l'expérience photographique. Tout comme *Flatland*, un livre qui tient dans la main, s'ouvre et se referme sur un monde de fiction en deux dimensions. Pour le dire vite, le dialogue entre Abbott et notre Anonyme, aussi éloignés que soit le théologien et l'artiste de l'antique monde à trois dimensions, est celui qui s'établit autour de la question d'une conscience imaginative, non pas réservée à la rêverie mais structurellement implantée dans la civilisation. Autant Abbott décrit un monde replié, autant l'Anonyme instaure un monde déplié. Ce dépliage du monde à partir du photographique a colonisé les esprits de Flatland.

Citons enfin un autre critique de l'époque, qui s'essayait à faire quelques phrases inspirées pour décrire, sans les éclaircir, les œuvres de l'artiste : "Alors les images coulent, les vues deviennent des espaces pénétrables, les plans s'enroulent devant nos yeux, les murs s'escarpent dans la rétine, les dévers couvrent nos paupières, les chemins se dérobent sous nos pas, les stries caressent nos cils..."

La sensualité de la perception n'est pas dans la suggestion de ce qui est donné à voir, mais dans le pouvoir couvrant de l'image. Le désir du vieux futur réside là, dans la capacité à rouvrir une dimension et instaurer un nouveau rapport aux images. Le mur n'est pas une page sur laquelle on dispose avec plus ou moins de talent des images, mais une tomographie."

2.4

Focus



Il est certes difficile de comprendre cette dernière allusion à une antique technologie d'imagerie, on pourrait dire toutefois qu'elle décrit bien la complexité de la structure de Flatland : une lamelle alvéolée dans laquelle nous sommes incapables de percevoir un dedans comme un dehors. Peut-on toutefois affirmer aujourd'hui que l'œuvre mystérieuse est de taille, comme le récit de *Flatland* en son temps, à réformer entièrement notre mode de vie ? Contient-elle matière sensible à ce point puissante que nos émotions perceptives, comme l'affirme le critique cité, change de modèle et interprète le réel différemment ? Pour le dire autrement : existe-t-il un nouveau système ?

*

Aujourd'hui que la censure s'abat sur les artistes "de la relève", et qu'ils se voient contraints d'inventer des cachettes pour se retrouver et étudier l'art de la troisième dimension, un seul interstice leur permet de dissimuler leurs actes : l'interligne. À défaut de trous, de sous-sols ou de boîtes - les revers étant systématiquement passés au peigne fin -, ce sont les interlignes qui ont permis de dissimuler les créations contre-révolutionnaires. Du coup, les livres, ces immenses rouleaux dépliés, ces infinis accordéons aplatis, sont devenus à Flatland les seuls espaces possibles pour penser le dépliement volumétrique. Comment ? Les historiens de demain devront en faire le récit, mais ce que l'on sait dès à présent, c'est que les travaux de l'artiste mythique ont été étudiés de près, qu'une partie des questions liées aux "bords", aux "rebords" mais aussi aux usages jusqu'alors incompris et oubliés de la couleur et des superpositions, ont permis d'accomplir les premiers gestes révolutionnaires. Après eux, aucun regard ne peut tout à fait se fier aux lignes générales.

Dans les interlignes, ce maquis où les marges sont devenues une question centrale, on a vu apparaître deux phénomènes : celui des reflets et conséquemment celui des vibrations. Il n'en fallait pas plus pour que les artistes "de la relève" rédigent un *Manifeste de la Troisième dimension* entièrement inscrit dans les interlignes, et que, par un habile jeu de reflets, leurs mots prennent le pas sur les lignes officielles. Le plus renommé de ces artistes, que l'on ne peut nommer sans risquer de le compromettre, a même parlé "d'épaisseur du trait". En allant trop loin, ce qui devait arriver arriva. Une police de "l'infra-mince" a été créée. Beaucoup d'artistes ont été arrêtés, leurs travaux aplatis comme il se doit. Sous la torture - la plus courante consistant à étirer jusqu'à la rupture les membres des contre-révolutionnaires - certains d'entre-eux lâchèrent le nom de Constance Nouvel comme étant l'inspiratrice d'un nouveau "système".

C'est la raison pour laquelle *L'Encyclopédie des Arts de Flatland* recommande, dans son chapitre sur "La Restauration de l'Espace", la plus grande prudence lorsqu'il s'agit de citer l'artiste, dont certains n'hésitent pas, encore aujourd'hui, à remettre en cause jusqu'à l'existence même.

Michel Poivert

THE ENIGMA OF THE RESTORATION OF SPACE

"You, my fortunate readers, who have the privilege of living in Space,"
Flatland, Edwin A. Abbott, 1884.

In the chapter "The Restoration of Space" in *The Encyclopedia of the Arts of Flatland*, disseminated in 2690, a singular work that remained anonymous is cited on several occasions as having been, in a period now in a very distant past, a precursor of the volumetric revolution that we are familiar with today.

Six centuries after the Flatland revolution - which had been the sole response of the Federated States of the planet to the climate challenge - an entire generation dreams of reestablishing the third dimension. At the origins of this counterrevolutionary movement, there is the discovery of archeologists specialized in the period called the "digital." They have succeeded in extracting from 21st-century devices certain metadata, and notably data called "3D images" that fascinate the new generations. In fact, for anyone who hasn't known anything except life in Flatland, volumetric perspective symbolizes a lost paradise. When the work of this artist - a "restorer of space" - was rediscovered, it aroused an emotion that encouraged artists called "the relief" in their project. But perhaps it should be recalled what the principal decrees enacted at the end of the 2080s were, and the interest even the solution that the work of Edwin A. Abbott represented at the time.

Flatland, the sole work of the theologian, had as it were replaced the Bible. Published in the late 19th century, almost totally unknown by the general public, *Flatland* is the account of the memories of a citizen living in a world reduced to two dimensions, which has long become ours. This futuristic novella was much more than a literary fantasy, it proved two centuries later to be the major prophetic narrative at the time of global degrowth. Consequently, the work of astrophysicists combined with that of neurobiologists resulted in the 2080s in the major principle of *withdrawal* from the world. The federal engineers worked on the construction of large inverted wind power plants that enabled test regions to be reduced to two dimensions, where life began to resemble the one that people led in Abbott's tale. Spread to the entire planet, which henceforth no longer consumed any energy to speak of, the law of Flatland put the Earth to sleep and created a new era in which from then on *the winds no longer encountered any obstacle*.

It could be believed that the still-anonymous artist's works, only a few of whose digitized ghosts were kept, would have joined the Flatland museum, but nothing of the sort happened. Certain people nevertheless succeeded in reconstructing copies that began to be covertly circulated. In secret, one could say, all her work was used





to reeducate resistant views. Let it be understood that they are the training tools of the artists "of the relief" who, during long sessions, plunge into the observation of this ancient works to manage to rediscover the sensation of volume as well as depth

*

By exhuming these works from another era, certain files revealed critical texts by her contemporaries. Some of them gave artists "of the relief" arguments to better understand how the works functioned. We can therefore cite, in a language that in fact is rather hermetic today, the analysis of a critic of the period:

"The works are not a centrifuge and therefore the content or the representation are not essential; what counts is the operation of the passage that is proposed to the person who is looking at them between the concrete aspect of the work's environment and what the work presents. It is a transitional operation that can go as far as that of the exchange, and therefore as far as the distress caused by an experience of perception and finally of consciousness. And the essential element of the spirit of these operations is that of the third dimension taken for itself."

"The artist brings the photographer along in an adventure that, in appearance, is forbidden to him. Whereas the history of trompe-l'oeil from the Renaissance to Op Art made painting the playground of perceptive ricochets, the photo remained enclosed in its recording realism. Any work therefore seems focused on the possibilities of dialogue with a third dimension, which does not seem internal (a 3D fiction) but consubstantial to it."

No one could imagine at the period that photography would be the art of Flatland. Abbott clearly mentioned painting and art in general. Color was already considered revolutionary in his fiction destined to become reality, but nothing was said about photography. Until the day when a historian of the pre-Flatland period discovered an apocryphal text titled *Platitude de la photographie* and thought that it was the missing chapter of *Flatland*. In this part of the tale, photography became the official art of our world. Didn't it condemn the reality of Space to a fond memory? All the photographs were therefore ex-votos. Photography in the complete version of *Flatland* is clearly art in two dimensions – the very image of the memory of the third dimension – which explained the theory of withdrawal, of infolding. But photography wanted nothing more than to reanimate the slumbering Space that it contained, like multiple Big Bangs that were only awaiting the spark. This spark was the rediscovery of works whose attribution is still absent.

*

A theory spread, as is said of a rumor, on the subject of the works in question: it was called the "theory of shutters." An odd expression but one that is understood rather

well if we look at her works through the prism of the old axiom of the "open window." We may recall that the perspectivist aesthetic since the Renaissance has been based on the principle of a picture functioning as an "open window," with a single vanishing point. And if the scene viewed is an interior, it is built like a scenographic cube. Photography could not be viewed in any other way, for the simple and good reason that Western man *does not know how* to look any other way. The so-called "shutters" theory consists in closing the window and making the shutters the representation's withdrawal and reemerging element, its anchoring to the reality of the world of experience and the obvious manifestation of the non-imaginary out-of-frame. The retable configuration in the church pictures of the ancient world (the Church remaining very influential afterward in Flatland since it could be reduced to a cross) contained the theory of shutters, but which remained enclosed, we could say, in its usage value. The artist did nothing other than this: freeing the shutters from their utilitarian function, to reveal their ontological and imaginative power. The moment of passage from the real to the imaginary, the path that without altering consciousness offers it the possibility of being modified.

The reduction of the world to plane geometry in Flatland did not permit such audacities: folding in the perception of the world as much as one wants, in the same way as one closes or opens a book. The unknown artist therefore invented a material as much as a conceptual relationship between the book and the picture *via* the photographic experience. Just like *Flatland*, a book that is held in one's hand, opens and closes on a world of fiction in two dimensions. To be brief, the dialogue between Abbott and our Anonymous, as far as the theologian and the artist are from the ancient world in three dimensions, is the one that is created on the question of an imaginative consciousness, not reserved for daydreaming, but structurally implanted in civilization. As much as Abbott describes a folded-in world, Anonymous institutes an unfolded world to the same degree. This unfolding of the world based on the photographic colonized the minds of Flatland.

Let us lastly cite another critic of the period, who tried to write a few inspired sentences to describe, without shedding light on them, the artist's works:

"So the images flow, the views become spaces that can be entered, the shots wind before our eyes, the walls go steeply down into the retina, the slants cover our eyelids, the roads give way under our steps, the ridges caress our eyelashes ...

"The sensuality of perception is not in the suggestion of what is shown, but in the covering power of the image. The desire for the old future resides there, in the capacity to reopen a dimension and institute a new relationship to images. The wall is not a page on which we set down with more or less talent images, but a tomography."

It is of course difficult to understand this last allusion to an ancient imagery technology, we could however say that it clearly describes the complexity of Flatland's

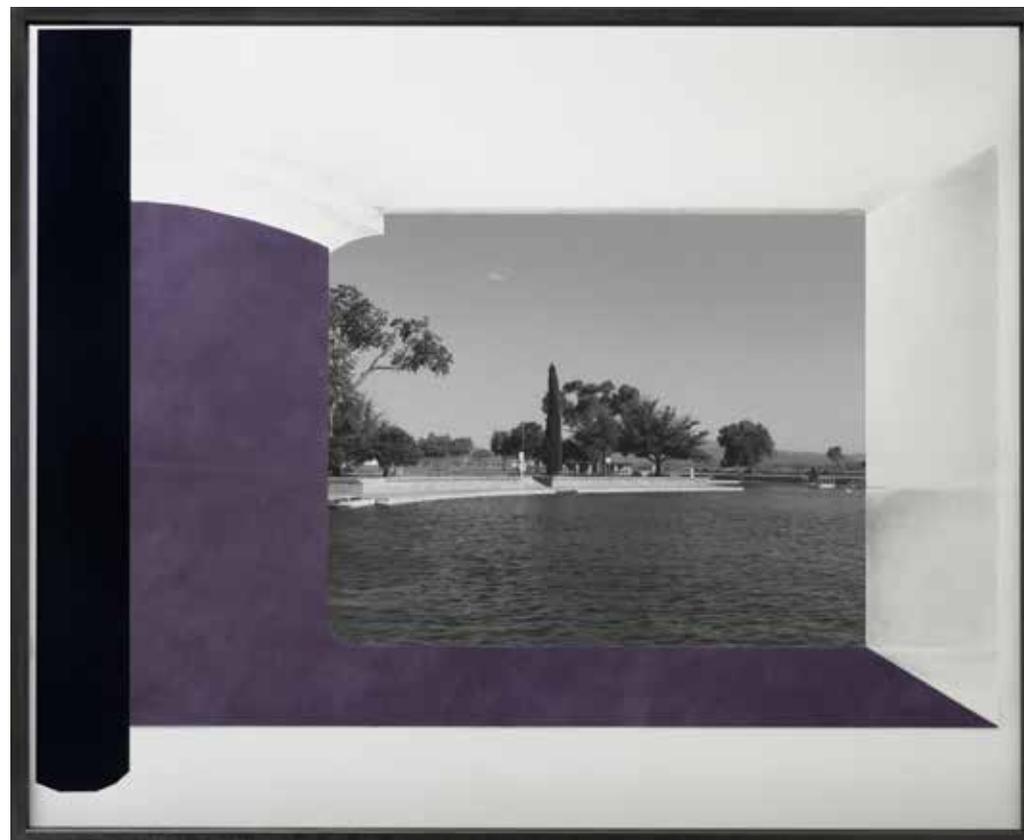
structure: a honeycombed strip in which we are incapable of seeing an inside and an outside. Can we nevertheless assert today that the mysterious work is capable, as *Flatland's* tale in its day, of completely reforming our life-style? Does it contain sensitive material that is so powerful that our perceptive emotions, as the critic cited asserts, change models and interpret the real differently? To put it another way: does a new *system* exist?

*

Today when censorship strikes the artists "of the relief," and that they are forced to invent hiding places to get together and study the art of the third dimension, a sole interstice permits them to conceal their acts: the space between the lines. Lacking holes, basements or boxes – the backs being systematically examined with a fine-tooth comb – it is the spaces between the lines that made it possible to conceal counterrevolutionary creations. Therefore books, those enormous unfolded rolls, those flattened accordion infinities, became the only spaces possible in Flatland to imagine volumetric unfolding. How? The historians of tomorrow should turn it into a narrative, but what we now know is that the work of the mythic artist was closely studied, that some of the questions linked to "the edges" "the rims" but also the uses, until then not understood and forgotten of color and superimpositions, made it possible to accomplish the first revolutionary gestures. After them, no viewpoint can completely trust general lines.

In the spaces between the lines, this tangle where the margins became the central question, two phenomena appeared: that of reflections and consequently that of vibrations. That was all it took for the artists "of the relief" to write a *Manifesto of the Third Dimension* completely inserted in the spaces between the lines, and, through a skillful interplay of reflections, for their words to prevail over the official lines. The most renowned of these artists, whom we cannot name without risking compromising her, even spoke about the "thickness of the line." And going too far, what was bound to happen did happen. An "ultra-thin" police force was created. Many artists were arrested, their works flattened as was right and proper. Under torture – the most common consisting in stretching counterrevolutionaries' limbs until they broke – some of them would give up the name of Constance Nouvel as being the person who inspired a new "system."

That is why the *Encyclopedia of the Arts of Flatland* recommends, in its chapter on "The Restoration of Space," the greatest caution when it comes to citing the artist, whose very existence certain people do not hesitate, even today, to question.



Plan-image VIII (Balmorhea), 2019
Montage c-print, tirage argentique, cuir velour, graphite, 85 x 105 cm





Tangram, 2018
C-print, 40 x 50 cm



Étude pour les entours infinis, 2015
C-print et graphite, 40 x 50 cm



Les parois azurées, 2019
C-print, 40 x 50 cm ; montage photographique C-prints
70 x 120 cm



A la Fondation
des Artistes

Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation des Artistes qui lui a accordé son soutien

Solstice, du 15 juin au 22 septembre 2019 au Point du Jour
Réversible, de janvier à avril 2020 au Centre Photographique d'Ile-de-France

LePointduJour



**CENTRE PHOTOGRAPHIQUE
D'ILE-DE-FRANCE**

Pour toutes les œuvres : © Adagp, 2019

Photographies des vues d'exposition : Aurélien Mole / Conception graphique : Brigitte Mestrot
Imprimé sur papier Olin Smooth 150g et Olin Rough 90g à l'imprimerie Stipa, Montreuil-sous-Bois, mars 2019