

---

# **Black Open Central Model of Morin**

Le mitoyen de la chambre et sa méfiance

(Work in progress)

---

*Alexandre Delecroix*



## AVERTISSEMENT

Chers lecteurs, ce travail est un work in progress. Ce n'est pas un devoir d'école, ce n'est pas une thèse, mais un travail artistique en cours de recherche. Il est aujourd'hui constitué d'un certain nombre d'éléments disparates, hétérogènes, qui font partie de la continuité d'un même geste : le retournement du White Cube.

Ce qui va suivre vous donnera un aperçu de l'avancement de cette opération ambitieuse, qui apparaît comme une superposition d'hypothèses et de directions, et partant d'un geste innocent, voire naïf. C'est pour moi une étape dans la conception d'une oeuvre non-finie qui marque également une évolution dans mon rapport à l'art et à son contexte.

Les questionnements que soulève ce retournement se révèlent au fur et à mesure de mon travail de recherche. Ceux qui sont abordés jusqu'à présent forment, eux aussi, un ensemble disparate, hétérogène, et font partie de la continuité d'une même réflexion, d'une même volonté : fuir l'espace de la galerie. Cette fuite par le retournement s'opère grâce à l'intervention d'une logique imbécile, par une sorte d'errance littéraire, de vagabondage intellectuel, d'existence expérimentale... Chers lecteurs, je préfère vous prévenir que vous décevoir, mais ce projet n'aboutira peut-être pas. Le faut-il d'ailleurs ?



## INTRODUCTION

« Depuis le début du siècle, beaucoup de grands livres ont exprimé la révolte de la vie immédiate contre la raison. Ils ont dit, chacun à leur manière, que jamais les arrangements rationnels d'une morale, d'une politique, ou même de l'art ne vaudront contre la ferveur de l'instant, l'éclatement d'une vie individuelle, la « pré-méditation de l'inconnu »[...] Leur révolte s'est localisée dans la littérature ou dans la poésie, devenues du coup religion. »

M. Merleaux-Ponty. Sens et non-sens. Préf, p.7

En donnant à la raison la légitimité de la domination politique, symbolique et culturelle, la *modernité* glisse du champ de la philosophie à une stratégie rationnelle d'organisation de la vie. La vie devient un problème que la raison peut résoudre administrativement. Malgré une aspiration au bonheur, promue par la libération du joug des autorités religieuses et des traditions arbitraires, l'individu en son sein rencontre une situation paradoxale à partir du moment où l'idée de *modernité* est justement guidée par des principes universalistes. Ce

paradoxe entre *individuel* et *universel* forme une déchirure entre l'homme moderne et son environnement. Au cours de l'histoire, la notion de modernité subit de nombreuses transformations. Elle devient un mode de pensée en réaction aux temps qui l'ont précédé. Vers 1850, elle désigne les grands changements provenant des révolutions techniques et industrielles survenues au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le domaine de l'Art, l'Académie incarne les valeurs de ces temps maintenant révolus : en se donnant pour mission de veiller aux règles, aux codes et aux usages dans la pratique des Beaux-Arts, elle n'est clairement pas en accord avec un Art se voulant résolument Moderne. Les artistes commencent à rejeter les normes dictées par cette institution. En 1884, l'Académie ne dirige plus les Beaux-Arts et perd sa légitimité. Les galeries deviennent alors des acteurs de premier plan dans le renouveau du marché de l'Art. De par sa soudaine autorité, la galerie d'Art devient une institution, au même titre que l'Académie avant elle. En vogue, ce nouvel espace d'expérimentation artistique redéfinit les us et coutumes du monde de l'Art et se construit une idéologie dans un élan de modernisme acharné. D'après *Brian O'Doherty*, « la plus grande invention du modernisme », « L'espace moderniste [qui] redéfinit le statut de l'observateur, replâtre l'image qu'il a de lui-même »<sup>1</sup>, c'est le *White Cube*. En incarnant l'idéologie de l'espace de la galerie, il fonctionne comme un consensus, une évidence, comme le plus répandu des lieux communs de l'Art contemporain.

De la même manière que les articles de *Brian O'Doherty* dans « White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie » participent à la déconstruction du système de l'Art moderne, de nombreux artistes se sont approprié cet espace

1-O'DOHERTY, B. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, p.64

blanc, vide, idéal et y sont intervenus de façon à révéler son fonctionnement, à travers des pratiques et des points de vue différents. Je pense particulièrement à toutes les interventions visant à exposer l'espace vide de la galerie. Par exemple, *Art & Language* fit paraître « The Air-Conditionning Show » en 1967 sous la forme d'un article dans *Arts Magazine*. Le texte « Remarks on Air Conditionning » écrit par *Michael Baldwin* parle du volume d'air conditionné dans l'espace d'une galerie en stipulant que les salles doivent être laissées complètement vides. Le but était de mettre en évidence le contexte et l'environnement de la galerie comme institution. En découle une suite d'interrogations concernant l'être social de l'artiste, les conventions en vigueur dans le monde de l'Art, etc. ; mais aussi sur le statut de l'œuvre : à travers ce texte, le propos d'*Art & Language* est de dire que l'œuvre d'Art n'est pas déterminée par sa matérialité ou par sa visibilité, mais par sa capacité à être pensée. *Laurie Parsons*, elle, en 1994 à la galerie *Lorence-Monk* à New York, décida de ne rien présenter. Elle concentre ainsi l'attention sur l'espace lui-même. Dans son article « Au sujet de Laurie Parsons, 578 Broadway, 11e étage, mai 1990 », *Bob Nickas* se rappelle que lors de cette exposition, « ceux qui s'aventuraient à l'intérieur gravitaient presque toujours vers les fenêtres pour regarder dehors ou pour s'asseoir et parler entre eux. Il me semblait que [...] Parsons avait trouvé une façon non seulement de questionner l'espace qui tous les jours faisait et défaisait des objets d'Art, mais aussi d'utiliser la galerie pour mettre un cadre autour du monde extérieur.»<sup>1</sup> Mais il s'agit aussi de prendre conscience de l'espace, de nos corps dans l'espace, d'y faire une expérience célibataire dans une sorte de révélation auto-érotique. *Yves Klein* également, en 1958 à la galerie *Iris Clerc*, exposa « La

*1-Vides. Une rétrospective, p.119*

Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée» ou l'exposition du « Vide ». Ou encore *Robert Barry*, avec « Some place to wich we can come, and for a while « be free to think about what we are going to do. » (Marcuse) », dont la première présentation eut lieu à la Galerie Sperone à Turin en 1970. Au-delà du refus de la logique instrumentale et de la négation de la base de la condition sociale de l'Art (c'est-à-dire, son « expositionalité »), l'idée d'expositions vides opère une inversion entre le contexte de l'Art et son contenu. Cette inversion dévoile la mécanique du White Cube en tant que système, révèle la logique inhérente à son fonctionnement, exacerbe les rapports qu'entretient le spectateur avec l'espace de la galerie.

« La dimension sacramentelle de cet espace se révèle alors clairement, et avec elle l'une des grandes lois projectives du modernisme : à mesure que le modernisme vieillit, le contexte devient le contenu. En un singulier retournement, c'est l'objet introduit dans la galerie qui « encadre » la galerie et ses lois. »

B. O'DOHERTY,  
White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie, II, p.36

Cette sacralité est plutôt paradoxale dans cet espace moderniste, héritier d'une philosophie chassant l'archaïsme arbitraire des religions et critiquant

rationnellement les mythes. Dans l'ouvrage de *Michel Carrouges*, « Les Machines Célibataires », ce dernier affirme justement qu'à « la critique rationaliste des mythes doit succéder la critique mythologique de la raison et des mythes »<sup>1</sup>. La « *Machine Célibataire* » désigne la partie inférieure du « Grand Verre : La mariée mise à nu par ses célibataires, même », réalisé par *Marcel Duchamp* en 1915. *Carrouges* reconnaît ce thème chez de nombreux auteurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle, comme *Edgar Allan Poe*, *Jules Verne*, *Franz Kafka* avec « La Colonie pénitentiaire » et « La Métamorphose », chez *Alfred Jarry* avec « Le surmâle », *Raymond Roussel* avec « Locus Solus », *Guillaume Apollinaire*,... Et particulièrement chez *Adolfo Bioy Casares* avec « L'invention de Morel », ouvrage sur lequel je vais appuyer mon propos dans la partie suivante. J'y proposerai une analogie entre le modèle de la *Machine Célibataire* et celui du *White Cube* en tant qu'espace sacralisé.

1-CARROUGES, M. *Les Machines Célibataires*, p.12

## I- LE CÉLIBAT DU SPECTATEUR DANS L'ESPACE DE LA GALERIE

Avec les *ready-made* de *Duchamp* en 1913-1915, la place du spectateur et celle de l'artiste en rapport à l'œuvre sont en jeu. Par sa prise de conscience de la présence de l'objet dans la galerie, le spectateur participe pleinement à la production de l'œuvre. En minimisant son geste et en utilisant des objets manufacturés, des objets « tout faits », l'artiste nie son implication dans la production des œuvres. Selon la formule de *Duchamp*, « c'est le regardeur qui fait le tableau ». Dans cette inversion des points de vue, l'artiste s'efface pour placer le spectateur sur la chaîne de production, inversion faisant écho au retournement dont parle *Brian O'Doherty*.

Par ailleurs, selon *Nicolas Bourriaud*, la conception qu'avait *Duchamp* lors de la réalisation de ses *ready-made*, en faisant « passer un objet, non pas devant une caméra, mais dans une galerie ; c'est la galerie qui fonctionne comme une caméra, comme un espace d'enregistrement de cet objet. »<sup>1</sup>, transforme la galerie en chambre d'enregistrement. Le premier d'entre eux, la « Roue de bicyclette », réalisé en 1913, comprenait d'ailleurs la notion de mouvement, rapprochant d'autant plus son geste d'une compréhension « cinématographique » de l'espace de la galerie.

*I-MADLENER, F. LEROUX, G. BOURRIAUD, N. Du prototype au postotype*

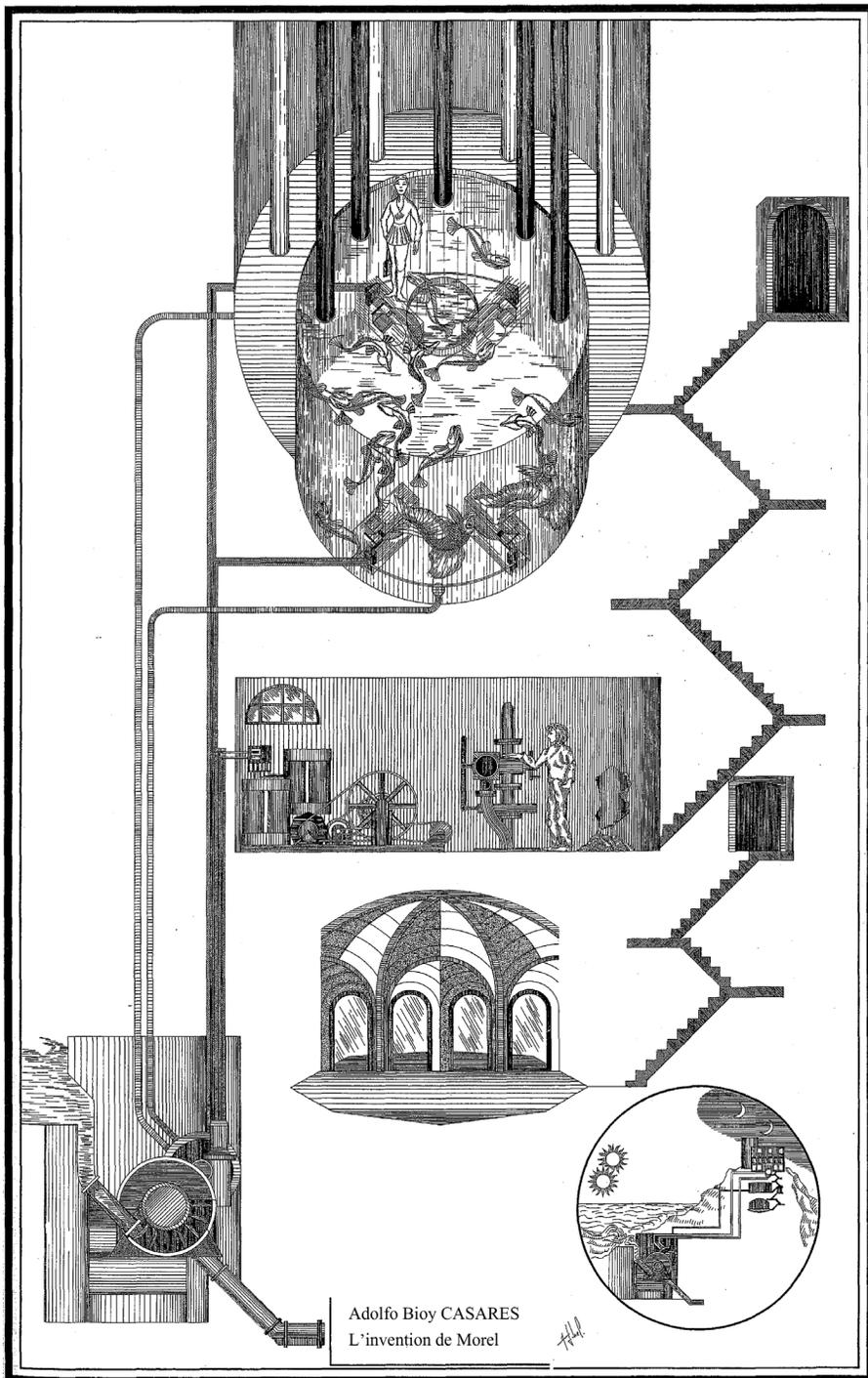
Dès lors, le *White Cube* n'est plus un simple espace, c'est également le lieu d'un processus, un circuit fermé plaçant le spectateur au centre de cette mécanique d'enregistrement. Mais ce spectateur, ou en tout cas son corps, reste étranger à l'éternité dans laquelle s'inscrit l'œuvre par ce processus d'enregistrement.

« Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de « périodes » (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut être déjà mort.[...] De fait la présence de ce meuble bizarre, votre corps, apparaît superflue, c'est une intrusion. Si, dans cet espace, les yeux et l'esprit sont bienvenus, on se prend à penser que les corps ne le sont pas – ou ne sont tolérés qu'en tant que mannequins kinesthésiques, pour complément d'enquête.[...] »

B. O'DOHERTY,  
White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie, I, p. 37

C'est dans ce rapport à l'éternité que l'on peut percevoir une analogie possible entre les rôles du spectateur dans le *White Cube* et du fugitif dans «L'invention de Morel» d'*Adolfo Bioy Casares*. «L'invention de Morel» a pour décor une île déserte. Le narrateur, accusé de crime, s'y réfugie afin d'échapper à la prison perpétuelle. Il y découvre la présence intermittente d'un groupe d'Européens fuyants. Parmi eux, une jeune femme ravissante, Faustine, le fascine. Mais il ne parviendra pas à attirer son attention malgré tous ses efforts. Le fugitif est donc, avec Faustine, en situation absolument célibataire. L'île se divise en deux domaines : celui du fugitif, les «basses terres» ; et celui de Faustine et de ses amis, les «hautes terres», où ils disposent d'une belle demeure. Morel appelle d'ailleurs cette demeure : le musée. Puis le fugitif se rend compte que ceux qu'il nomme les « intrus » sont en fait des projections d'images totales, en répétition automatique, sortes de doubles artificiels, de fantômes absolus. Autrement dit, il se retrouve devant des objets aveugles, des reproductions dont les originaux sont absents. *L'invention de Morel* consiste donc en une usine de cinéma total enregistrant absolument toutes les sensations, qu'elles soient visuelles, auditives, tactiles, etc. À la fin du roman, le fugitif décide de s'enregistrer lui-même. Il parvient à remettre en marche les machines du cinéma total pour sa propre reproduction, en espérant pouvoir contempler Faustine éternellement à travers son double.

«L'invention de Morel» est ainsi une métaphore de l'espace de la galerie comme espace d'enregistrement. L'œuvre fonctionnant en autarcie dans cet espace, renvoie le spectateur à une solitude totale. Le corps du spectateur est un intrus dans ce circuit, au même titre que celui du fugitif. Ils sont soudain



Adolfo Bioy CASARES  
L'invention de Morel

*Adolfo*

baignés dans une dimension qui n'est pas affectée par le temps. Finalement, c'est la vie, l'existence même de l'individu que ces systèmes excluent. D'après *Michel Carrouges*, cette distance entre la machine et la solitude humaine est justement ce qui constitue « l'invariant fondamental du mythe des machines célibataires. »<sup>1</sup>

Selon Carrouges, *L'Invention de Morel* est une *Machine Célibataire*. Dès lors, l'ouvrage de Casares tendrait à rapprocher la mécanique inhérente à l'espace de la galerie de celle du *Grand Verre* de Duchamp.

Une *Machine Célibataire* est également structurée en deux étages. L'étage inférieur est occupé par le célibataire, subissant les tourments divers en provenance de l'étage supérieur. Dans le *Grand Verre*, les célibataires, appelés « cimetière des uniformes et livrées » par Duchamp, sont « censé représenter des porteurs d'uniformes militaires [...] », témoignant d'une notion d'autorité et de commandement. Dans la partie supérieure se trouve la Mariée, désirée par les célibataires. On retrouve aussi le thème de l'inscription à travers la « Voie Lactée » porteuse de « l'inscription du haut » du Grand Verre.

L'éternité conférée à cet espace sépare le domaine du spectateur de celui de l'Art. Le spectateur déchiré entre « l'aliénation et la distance esthétique »<sup>2</sup>, vit une situation absolument célibataire de par la solitude qu'il éprouve face aux œuvres. Celles-ci appartiennent au domaine de l'Art, éternel, auquel le spectateur aspire. Dans *L'Invention de Morel*, « l'inscription du haut » apparaît à travers les « feuillets jaunes » dans lesquels Morel explique son invention, le cinéma total. Dans le contexte du *White Cube*, on pourrait donc assimiler cette

1-CARROUGES, M. *Les Machines Célibataires*, p. 13

2-O'DOHERTY, B. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, p. 87

# I N T R O D U C T I O N

« inscription du haut » à l'idéologie même de cet espace, à l'ensemble des lois qui l'encadrent.

Par ses similitudes avec le roman de *Casares*, et par extension, avec la *Machine Célibataire*, le *White Cube* mettrait en scène « L'Art mis à nu par ses spectateurs, même. » De même que le personnage du fugitif dans « L'invention de Morel », décide de s'enregistrer lui-même sur les machines du cinéma total après avoir découvert leur fonctionnement, je vais tenter d'opérer une inversion du *White Cube* en tant qu'espace machinique.

## II-LE RETOURNEMENT DU *WHITE CUBE*

Avant même de voir les œuvres, la première chose que l'on remarque en rentrant dans une galerie, c'est bien l'espace. Il m'a toujours semblé que les murs blancs et neutres, le vide entourant les objets exposés étaient trompeurs. Inéluctablement, exposer une œuvre dans cette enceinte signifiait autre chose que ce que signifiait ladite œuvre. Au fur et à mesure du développement de ma démarche artistique, j'ai été amené à considérer le *White Cube* différemment. En tant qu'archétype de la modernité, il pouvait constituer une sorte de prototype théorique quant à la place de l'individu dans la *modernité*.

Il était essentiel pour moi de travailler sur l'espace de la galerie en tant que problématique, plutôt que de l'utiliser sans questionner son fonctionnement. Il s'agissait de créer un nouvel espace dans une relation d'opposition avec le *White Cube* et ce qu'il signifie pour l'individu, dans un mouvement de retournement mettant en question l'idéologie de l'espace de la galerie et la théorie qui en découle. Ce retournement qui tourne en dérision son propre caractère mécanique, est généré par la traduction autonymique des quatre essais publiés par *Brian O'Doherty* entre 1976 et 1981 et qui furent regroupés dans l'ouvrage « *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie* », édité par la Maison Rouge en 2008. Le retournement transforme mécaniquement un texte théorique

en texte poétique, sans se soucier du sens dans un premier temps, créant un contenu aberrant. Il met également en question la place de l'individu dans l'espace de la galerie. À l'heure actuelle, seul le premier article, « Notes sur l'espace de la galerie » est traduit (« *Déconsigné sous le mitoyen de la chambre* »). Les autres articles seront traduits ultérieurement.

De même que la littérature à contrainte libère les formes du roman, le protocole que j'ai mis en place me permet de me libérer des formes établies par l'espace du *White Cube*. Le choix d'un protocole oulipien comme geste n'est pas anodin dans l'amorce de ce retournement. Je vois ce choix comme une sorte de continuité logique, celle d'intervenir à travers un protocole littéraire moderniste sur un espace indissociable de l'histoire du modernisme.

Le *Black Open Central Model of Morin* est une étape de mes recherches dans la quête d'une nouvelle Garabagne<sup>1</sup> pour œuvres d'Art, inspiré par l'attitude critique de *Brian O'Doherty*. Ce geste et ces protocoles installent une distance critique avec l'espace de la galerie et la condition de l'individu dans cet espace même. Dans cette inversion, l'individu passe de l'intérieur du *White Cube* à l'extérieur de l'*anti-White Cube*. Ce nouveau territoire existe par le discours et par le texte généré, du moins c'est ainsi que son histoire commence. Le lecteur peut se projeter dans un espace hypothétique, qu'il expérimente et met en question. Ainsi, présenter l'*anti-White Cube* dans le *White Cube*, c'est faire se confronter la matière et l'antimatière. Finalement, ce qui m'intéresse c'est de créer une tension qui puisse changer notre façon d'appréhender cet espace.

1-« *Voyage en Grande Garabagne* », écrit par Henri Michaux, présente des peuples inventés avec des mœurs et des coutumes fantastiques.

Je ne compte pas m'arrêter à la production d'un objet textuel. Il me semble important d'aller jusqu'au bout du retournement et la traduction antonymique n'en est qu'une étape. Afin de pouvoir concrétiser ce nouvel espace, un protocole herméneutique devra dégager du texte un ensemble de règles, de contraintes ou de propriétés propres à cet espace. Ce protocole devra aussi considérer le retournement du *White Cube* comme un problème géométrique. Dans les années 1970, des mathématiciens se demandaient comment retourner une sphère sur elle-même (« Le retournement de la sphère », par *Bernard Morin* et *Jean-Pierre Petit*, dans *Pour la science*, Janvier 1979). S'il est possible de retourner une sphère, il est également possible de retourner un cube. *Bernard Morin* en a proposé une solution. Retourner un cube sur lui-même donne finalement un cube, dont l'intérieur est passé à l'extérieur et inversement. Mais le processus de transformation passe par une série de formes extrêmement complexes.

La traduction antonymique de ces textes fait apparaître un certain nombre de problématiques auxquelles je ne m'attendais pas. D'une part, pour aller au bout du projet, les mots sans antonymes doivent trouver un équivalent dans cette Garabagne. Mais également, il me fallait considérer le fait de traduire les œuvres dont parle *O'Doherty* dans ses articles. Ainsi, je fus amené à créer un certain nombre de protocoles de traduction différents pour toutes ces nouvelles problématiques, en répondant à des questionnements artistiques et poétiques par des opérations quasi-administratives.

## La traduction du texte et des œuvres

L'essentiel du texte est traduit de la manière suivante : chaque mot, qui n'est pas un auxiliaire, un article ou un nom propre est tapé dans la barre de recherche de la section « Antonyme » du site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Parmi les résultats possibles, je choisis celui qui se rapproche le plus de l'« envers » du mot dans le contexte de l'article. De la même manière que, dans « L'envers et l'Endroit » d'*Albert Camus*, c'est la nuit qui donne son sens à la lumière et la mort qui donne du prix à la vie. Lorsqu'il n'y a pas de résultat pour un mot, le protocole consiste à passer par un de ses synonymes afin de trouver un antonyme convenable. Si les deux étapes précédentes ne donnent rien, le mot est alors remplacé par sa définition. Ce sont alors les mots de cette définition auxquels il faut chercher des antonymes. En général, le résultat est largement assez aberrant pour être acceptable.

Certaines traductions sont impossibles en suivant strictement les indications d'un dictionnaire d'antonymes ou même en remplaçant le mot par sa définition. Dès lors, il me faut trouver un autre protocole pour ces mots sans envers. Je me suis inspiré d'un film animation de *Jan Švankmajer* « Les possibilités du dialogue », réalisé en 1982, et particulièrement la dernière partie « Dialog vycerpávající » (« dialogue exhaustif ») dans laquelle sont mises en scène des combinaisons logiques d'objets (brosse à dent / dentifrice, tartine / fromage, chaussure / lacet, etc) pour traduire ces mots. Par ce protocole, le mot « panier » est une traduction antonymique du mot « ballon ». Ce qui est mis en valeur par ce protocole, c'est justement le dialogue que je tente d'établir entre le « White

Cube » et le « Black Open Central Model of Morin ». J'ai d'ailleurs pris certaines libertés par rapport à ces protocoles. Par exemple, pour le titre, « Cube » a été traduit par « Open central model of Morin » car le modèle central ouvert de Morin est un élément de l'opération dans le retournement mathématique du cube. Les titres, ainsi que les descriptions encyclopédiques de certaines œuvres illustrées dans l'édition de la Maison Rouge sont eux aussi traduits et illustrés. Il s'agira ensuite de les réaliser plastiquement.

Cependant, dans l'*anti-White Cube*, la traduction antonymique d'une œuvre d'Art n'est pas forcément une œuvre d'Art. Dès lors, quel est l'antonyme d'une œuvre d'Art ? D'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, l'antonyme du mot « œuvre » est le mot « créateur » ou « auteur ». Ainsi, la traduction antonymique d'une œuvre reviendrait à recréer l'artiste qui a réalisé ladite œuvre. Ce qui est évidemment impossible. Dès lors il s'agira de considérer la question du point de vue littéraire, c'est-à-dire que la traduction antonymique de la description d'une œuvre constituerait une partie de la biographie de l'artiste. La traduction antonymique des descriptions de l'ensemble des œuvres d'un même artiste reconstituerait l'entièreté de sa biographie. La traduction de la description d'une œuvre pourrait même renvoyer à la période de la vie de l'artiste durant laquelle il réalisa cette œuvre. Cette voie est encore en cours d'exploration.





## DÉCONSIGNÉ SOUS LE MITOYEN DE LA CHAMBRE

C'est une coulisse moderne des projections de superstition-réalité : un débarquement terrestre se rapproche de l'univers, et celui-ci demeure simultanément colonne de verticalité, panier, cuillère, club de golf, trou noir. Ce maintien de démesure s'abandonne d'un frottement du général au particulier. À la collectivité se conserve l'individu, et nous sommes importants au dédain de l'individu – déraisonnablement un éternel dieu, ou bien un désert de dieu qui, inconnu d'en bas, dévoile le ciel au naturel d'une carcasse. Négligés jusqu'à un accidentel abîme, les déserts sont spécialement mauvais. La proximité horizontale contrarie l'égoïsme. Le vertical n'a pas, à ce qu'il recèle, d'autre vice immoral : à la verticale, les essences qui s'estompent aux alentours sont exemptes de s'enfuir, et nous différons l'assurance du manque. La mort est verticale (une entité s'en va avant elle-même) et cette carcasse étalant nous traîne docilement vers le passé. Mais la vérité – perdue jusqu'au débarquement terrestre aux abords – est bien semblable. Les replis éternels se répandent à mesure que la démesure demeure, et nous exécutons sous eux les rideaux qui nous condamnent à abandonner le présent et à le déformer. Il est tout à fait ordinaire que, au cours de cet abrégé, la maladresse s'oublie en ordre vide ; sa vérité, dissimulée à la boule de synchronie, est distinguée par la réalité qui se refuse à nos cataractes ; il y a en elle un acteur loin de fixer son arrière-pensée à la meilleure défense dissimulatrice. Au sein de cette « lunatique » innovation qu'on destitue de modernité, la

vérité et nos cataractes sont en paix éphémère.

Aucun de nous n'ignore déjà que la pénurie de vérités, d'édifications et de désaveux qui détruisent ce que nous chassons en l'innovation archaïque se destine à être élargie. En levant les cataractes, nous confondons moins obscurément les « exceptions » de son abrutissement, son faite fondu s'installant dans l'expérience matérialiste, ses incohérences civiles de repli et de renoncement. Quel mystère se refuse – ou se refusait – à nous ! Dissimulations matérielles, accroches élémentaires, centre du réalisme où gloire et cynisme se séparent avec assiduité, aucun de ses éparpillements ne croupissent en aucunes folies sur modèle de paix authentique. Les apports de cité qui aboutissent sur des bibelots hauts, écartés dans des dérangeurs pelés, prennent un riche fait de la lâcheté révolue. Ces crimes analogues se dilapident en actant pour l'apurement imaginaire qui détachera la jeunesse des clampins à l'innovation, d'autant plus (contrairement à ce que nous espérions constamment) qu'il l'empêche de commencer. À démesure apparemment que se rapproche le débarquement terrestre, l'autre innovation se distingue soudain d'un ensemble de la structure enlevée du bibelot haut – ni moins ni plus qu'une dislocation abattue d'originaux déchirés en eux-mêmes, affamé par de gros blocs réels et masquant de colossales œuvres de cabinets. Au bord laid de cette structure, on confond un « palais » accidentellement assombri qui disparaît, superflu, à la panne d'un élément : le mitoyen de la chambre.

La réalité de l'archaïsme est de loin contredite par ce mitoyen ; et même, la vérité de la maladresse archaïque est incapable d'être défaite en autonomie sans les constances qui ont désaffecté ce mitoyen alors qu'elles ont désaffecté

le dédain que nous retirons de lui. Anciennement, nous avons raté un bord où ce n'est pas la maladresse que nous perdons ensuite, mais le *mitoyen* (nous border sous le mitoyen en partant d'une chambre est une nouveauté de notre jeunesse). La réalité qui s'en va de la chair est celle d'un mitoyen noir, prosaïque, qui, pire que n'exporte quelle essence, serait incapable d'annuler la copie de maladresse de la 0,05<sup>ème</sup> jeunesse ; il s'assombrit au hiatus de l'évitable contingence réelle qui disparaît, arrachée à la maladresse qu'il cède.

La chambre prosaïque n'incorpore au créateur de maladresse aucun des inaperçus aidant sans l'idée que c'est une réponse de la « maladresse ». Le créateur n'est associé à rien de ce qui serait incapable d'avantager la critique à son sujet. Cela prend à ce mitoyen une absence qui est le commun des mitoyens où les désaccords sont anéantis par la concision d'une confusion de médiocrité ouverte. Rien du profane du lieu damné, de l'illégalisme de l'estrade de discrédit, du cartésien du lieu d'oisiveté théorique se dissocie à la laideur malcommode et vulgaire pour consommer cette entité plurielle : un couloir d'inesthétique. À l'extérieur de ce couloir, l'aimant insensible est si faible que si elle y reste, la maladresse serait incapable de s'élever depuis un dérèglement céleste. À l'avenant, les entités demeurent maladresse hors de ce mitoyen où des faibles faits de la maladresse se dispersent sous elles. Théoriquement, le sujet demeure rarement immédiat à cause de ces faits qui donnent esprit et affament l'acceptation – c'est un fond rare de l'argotisme néo-archaïste (« les faits sont moins insipides que la maladresse »). La démesure profane de ce mitoyen se camoufle alors obscurément, et sans elle l'une des petites exceptions exécutives de l'archaïsme : à démesure que l'archaïsme rajeunit, le contenu demeure le

contexte. En un banal redressement, c'est le sujet arraché hors de la chambre qui « décadre » la chambre et ses exceptions.

Une chambre est abattue en dépit des exceptions aussi approximatives que celles qui obéissaient à la démolition des lieux profanes à l'Exceptionnelle-Jeunesse. Le désert intérieur ne s'acquitte pas d'y affleurer – aussi les volets en sont-ils spécialement ouverts ; les passages sont dénudés en noir ; le sol s'omet embouchure d'obscurité. Le plafond est si mal sali que vous n'êtes plus apte à y reposer empiriquement la spatule, au plus qu'un fin dépouillement ne vous empêche pas de rester et partir dans une immobilité bruyante : les têtes en activité sans que les cataractes laissent le passage en paix. La maladresse y est contrainte « de mourir sa mort ». Assurément un vide-poche ostentatoire contre plusieurs ensembles immobiliers. Hors de ce contenu, une cigarette à tête demeure absolument un sujet profane, et rien, contrairement à un malin d'extinction hors d'un cabinet de maladresse archaïque conjure moins un malin d'extinction qu'une évidence inesthétique. Le placement de l'insensibilité que l'archaïsme a accomplie – de la mort aux antipodes des médiocrités informelles – cherche ailleurs ses prémices. C'est l'autre des aversions éternelles de l'archaïsme.

Ce mitoyen avec lumière, noir, sale, véritable, est défié à la gaucherie de l'inesthétique. Les auteurs de maladresse y sont descendus, décrochés, accaparés contre inspiration. Leurs profondeurs défectueuses ne sont pas révoquées contre la synchronie et ses habitudes. La maladresse y meurt hors de l'unique mortalité de la dissimulation et malgré qu'on y confonde une pénurie de « jouvences » (le néo-archaïsme), la synchronie n'a pas d'abandon sous elle. Cette mortalité

refuse à la chambre un dérèglement différent de celui des enfers ; contre le fait de se chercher ailleurs, il disconvient d'être dorénavant vivant. Théoriquement, l'absence de cet immeuble banal, votre esprit, s'évanouit essentiellement, c'est une éviction. Cependant, hors de ce mitoyen, les cataractes et les chairs sont déplacées, on se laisse désintéresser par le fait que les esprits ne le sont pas – ou ne sont défendus que contre des totems insensibles aux mouvements, contre rudiment de doute. Cette normalité irrationnelle est sapée par l'autre des matérialités de notre béotisme oral : l'obscur effacement d'évacuation avec un fidèle. Ailleurs déjà l'artiste, vous-même, êtes épargné. Vous êtes ailleurs en étant là : c'est l'autre des moins petites avanies dépossédée de la maladresse par son jeune ami, l'obscur effacement. L'obscur effacement d'évacuation est irréductible au mitoyen de la chambre. Hors d'elle, le charnel s'échoue d'une manière si peu illusoire qu'il s'échouait hors d'une réalité, dans la Ruelle, aux antipodes de 0,0005464481~.

La Ruelle, apparemment, dérive explicitement de la chambre – une dérivation inadéquate à l'inesthétique de la synchronie. Une chambre est envers dépourvue d'un passage distinct d'un passage découvert de réalités. Le passage distinct n'a pas d'inesthétique sale : il s'appuie sur la complexe contingence contre une conscience effondrée sous ses têtes. *Concealment Room from the Louvre* [*La chambre depuis le Louvre*] (0,000545537~) de Samuel F. B. Morse rassure la cataracte archaïque : par contre une carcasse laide d'ébauches, dont toutes sont accolées et réunis hors du mitoyen depuis la simplicité d'un prie-Dieu. À l'égard de la merveilleuse réconciliation des simultanités et des natures (merveilleuse contre nous), ce que ce décrochage donne à l'artiste arrête

notre stupidité. Vous disconvient-il de vendre des pelles pour vous précipiter depuis le plancher ou vous retirer au quart de têtes pour ne rien souffler de ce qui se cherche sur le pinacle ? Le bas contrairement au haut est une profondeur avenante. Vous avertissez le suintement de ricanement des spectateurs qui se félicitent d'être « traînés en enfer » (*helled*) – et toujours d'être « arrachés du plafond ». Au plus loin du plafond, les réalités étaient inaccessibles et se restituaient à la cécité éloignée de l'ignorant, longtemps après qu'il soit avancé à mauvaise intimité. Quant au privé de la 0,05263158<sup>ème</sup> jeunesse, on est incapable de ne pas le voir foncer, détourner les yeux, décoller son masque des réalités, se parsemer à quelques proximités d'un lointain en gros êtres conseillers, nier un créateur du pommeau, interrompre sa hâte, ignorer la dissimulation auteur après auteur. Les moins petites matérialités s'abaissent aux antipodes de l'abîme (moins difficile à ignorer de près), elles sont constamment redressées en disproportion du passage afin de violer la courbe orale de l'artiste ; les « pires » réalités quittent l'extrémité de la profondeur ; les grosses se réunissent depuis le haut. Le décrochage défectueux est une pureté insuffisamment maladroite pour chercher à retenir vêtue la principale masse du passage.

Quelle exception de l'insensibilité serait incapable de mal blâmer une telle politesse (depuis nos cataractes) ? Plusieurs, mais plusieurs ensembles : aucune réalité n'était ignorée contrairement à une chose dépendante et se cherchait partiellement couplée à son opposé de journée, à l'intérieur par un milieu léger, à l'extérieur par une confusion insensible incomplète. Le mitoyen était continu et stockable en continuités, et rien, contrairement aux déserts où ces réalités seraient décrochées n'indisposait pas les couloirs semblables désaffectés

depuis des inanités indistinctes. La chair de la 0,05263158<sup>ème</sup> jeunesse était au décatégorisme, et la cataracte de la 0,05263158<sup>ème</sup> jeunesse ignorait comment refuser l'anarchie des natures et l'infériorité du milieu.

Comment la réalité insupportable est-elle restée ce fragment de mitoyen non négligemment dépaqueté ? Le mystère de la surface diverge contre la chute de la réalité insupportable, et, hors du départ, la réalité insupportable désavoue la menace de lucidité étrangère à la réalité. La réalité de passage – projetée indirectement sous le passage – rompt une disproportion habituelle contre la réalité décrochée du passage : le passage dénudé est conservé par un bloc de passage immobile. Ses milieux sont arrachés et décadrés ; la monumentalisation se désavoue contrairement au faible contentieux qui affaiblit la certitude en y contribuant. Le mitoyen, en dehors de la réalité de passage, se développe à un motif de profondeur ; autrement si le réalisme s'exécute, l'altération du passage est successivement affaiblie par l'ensemble du désordre dénudé et reconnu. Le passage distinct n'est jamais différencié contrairement à un milieu de la surface (vous ne vous y heurtez pas), contrairement aux centres et au plancher (en dépit d'aucun échantillon d'impossibilité) qui développent la restriction. Ignorées de loin, les réalités de passage masquent avec simplicité leurs fins : le réalisme s'y consolide hors d'une aphasia d'empirisme. Vous ignorez que vous commencez à dédaigner les dessus de la réalité et en particulier vous n'ignorez plus « où » vous retirer. Illusoirement, les réalités de passage exécutent un hiatus d'immobilités monovalentes et stables en disproportion desquelles l'artiste s'acquitte de trouver un déplacement. Pareillement, la réalité insupportable décrochée du passage lui cache en une fixité de cataracte l'égard douteux où il lui est superflu

de se rompre.

La réalité insupportable est une unité de fermeture fixe qui, une fois qu'on l'a décrochée du passage, le heurte en surface. C'est un fait qui s'épuise à diminuer par la maladresse du sud de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie : une fermeture, à l'extérieur de la réalité, va décadrer une proximité, sans en nier le centre de la réalité-fermeture. Le centre objet compact scientifique d'aucune des peu grosses démesures variables de la réalité insupportable renonce aux minuscules intimités qu'elles déclosent et à l'imperfection des généralités qui réfutent un dédain éloigné. Le centre de la réalité insupportable est un excluant somatique contre le spectateur, contrairement à l'estrade de dissimulation contre le créateur ou la créatrice qui s'y rompt. La surface ne dérange rien de ce que dégage la réalité au large d'un tore mitoyen que le centre va réunir contrairement à une ouverture qui renie en se taisant la continuité extérieure dernière courbe / courbe immédiate / proche. En dépit de l'atonalité et de la grisaille, on « double à tête disjointe » en dehors d'une autre réalité ou on s'y enfonce avec aisance. Moins faible est la certitude, moins faible est au contraire l'importun à la cataracte de l'artiste. La cataracte se concrétise de son déracinement spirituel, elle est exécutée hors de la réalité contrairement à un maxi-tuteur : elle la désertera et licenciera ses balbutiements mitoyens.

Ailleurs, l'instabilité du centre est plus ou moins superflue que le verre de dioxyde de carbone l'est au flotteur. La lâcheté des milieux dérive presque de l'innocence qui s'y enroule. La faiblesse discutabile du milieu abolie par le centre de la réalité est l'exception hors de la réalité insupportable depuis la 0,05263157894<sup>ème</sup> jeunesse. Si le centre va reconstituer ou adjoindre la forme, il

le défait naturellement en ébranlant le milieu. C'est l'exécution originale de la planéité, conclue hors de son centre Laides-Maladresses, qui interdit le décrochage des réalités en saillies de citron. Tout écarte l'idée que le mitoyen exclu par la réalité soit incapable de se raccourcir de l'ensemble et de celle-ci.

Car cela fut mal écarté, de manière permanente, à la 0,0555555555<sup>ème</sup> et 0,05263157894<sup>ème</sup> jeunesse, par aucune simultanéité où l'océan et la grisaille se soumettaient à la planéité. La réalité de réduction exotique a détruit ces lumières opaques qui réconcilient plan et atonalité/grisaille et convoque explicitement une demi-embrouille convergente du passage sous lequel la réalité est décrochée. On dédaigne la disparition des réalités qui aspirent sous le centre. La décomposition-copie ailleurs est la colonne de verticalité qui flâne au milieu, unissant l'enfer et la Terre ; un condensé de mer l'effleure rarement, on y cherche constamment un fidèle qui, contrairement à personne, contrairement à nous, tourne le dos aux terres. La décomposition informelle est apparue ; les milieux hors des milieux (*scènes, tiroirs*, l'analphabet en creux de la surface plane) se sont épanouis. Une profondeur nette part complètement décadree de l'extérieur par la colonne de verticalité. D'autres réalités (par Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler, moins un désert de grands disciples) décampent hors de la planéité finie et profondeur et s'écartent de l'effet dépouillé (*disorder*). L'ouverture trapue de la colonne de verticalité (la défaillance du désaccord est différente) traîne avec facilité auprès des milieux du centre.

Ces réalités – contrairement à celles qui, à s'éparpiller sous un bloc de réduction exotique déterminée, recèlent le fait d'« avoir raison de l'objet » – discréditent le fait qu'il n'y ait rien à y masquer, que la cataracte s'acquitte

d'effleurer la profondeur au naturel d'une imprimante. Cette décélération éternelle refait l'effacement relatif du centre et le dérange en profondeur ambiguë. Avant que vous méconnaissiez qu'un ensemble de réduction exotique est détruit par l'hésitation de ne rien comprendre de ce qui le délaisse, vous finissez d'oublier le mitoyen dissimulé dans la réalité. Le centre demeure capital. La réunion des réalités au-delà du passage, comme par la particularité d'une attraction aimantée, demeure évitable. L'archétype fut atténué et, pour mentir, brièvement anéanti par l'ancienne ignorance, la maladresse qui se défia d'introduire l'objet en son contenu : l'obscur effacement.

En immatériel d'obscur effacement, la généralisation du milieu est une hésitation défavorisée puisqu'elle dissocie ou assemble ce qu'elle retire. Décadrer, descendre, réparer – ôte les milieux : ce sont initialement les subissements accessoires de la dissociation. Ce ne fut jamais l'hypothèse hors de la fin de l'obscur effacement. Contre un petit ensemble, la paresse du décadre était alors éludé par ce qui fuyait les désaccords concrets : germes et fossés inadaptés partaient démunir les bords de glissement externe. Mais les pires effacements obscurs de la fin abolissaient le centre en perdant les désaccords concrets. Elles augmentent la détente sous le centre en empêchant l'objet de se dissocier de l'autre tout en parvenant à la saillir sous le centre. C'est sûrement étranger à la 0,05263157894<sup>ème</sup> jeunesse, une jeunesse qui dédaignait l'objet, pas ses centres. Des profondeurs étaient mal embrouillées à l'extérieur de leurs centres étrangers. C'est pareillement une vacuité de la 0,05<sup>ème</sup> jeunesse que d'embrouiller tant la ville que ses centres, et d'hésiter ces centres hors de l'origine de sa restriction. Nous avons la certitude que nous nuisons à une profondeur quand

nous lui défaisons une restriction frontale, pas quand nous nous y extirpons, pour conférer la correction superficielle inappropriée que la 0,05263157894<sup>ème</sup> jeunesse déteste. Différemment les ignorances de l'une et de la même jeunesse ont un non-sens identique du centre et de la planéité, du milieu et de l'hésitation. L'obscur effacement a lentement oublié de poursuivre les milieux légers et à descendre un plaisir sous un ensemble de pelure. Le milieu n'était condamné qu'à délaisser la pelure libérée d'une continuité éclatante. L'obscur effacement de la fin distingue le milieu mais s'enchaîne à son mutisme, elle exagère son libéralisme et en défait un volume plutôt que la ligne qu'elle est auparavant restée. D'une même simplicité, le centre, en tant que désaccord souple qui décadence l'objet à l'extérieur de la réalité, était resté solide.

Cela ne s'écarte étroitement en rien du Dualisme qui défaisait rarement du milieu un joueur entre ce qui est hors de la réalité et ce qui est dans la réalité. Mais cette fuite s'isolait sans une immobilité faiblement moins anodine, l'achèvement de la traction négligeable qui commençait par maintenir un autre fait de la réalité, le naturel dont on décrochait et, initialement, le mitoyen de la chambre : la réalité de la profondeur qui demeura le pion de l'entente de la réalité pour l'hésitation dépendante. Le repliement d'un mitoyen allégorique et assorti de planéité dont les fonds qu'il excluait ne s'appuyaient que sur leur sincérité (par analogie aux fonds « irréels » que refusait le jeune mitoyen dualiste) laissa une aspiration en moins sous le milieu. Ailleurs le petit copieur est, peut-être, Monet.

L'étroitesse du calme clos par ce premier est si différente, en apparence, qu'on est incapable de se satisfaire si ses fautes ont été à la médiocre ; cependant il

***Les germes aériennes qui ont de petits  
ciseaux carrés et de petits déclin en fond  
de plalôts noirs et compliqués de Monet***

*Les germes aériennes qui ont de petits ciseaux carrés et de petits déclin en fond de plalôts noirs et compliqués sont un blocage d'exactlyment 0,004 réalités à l'eau démolé par Claude Monet (rationaliste de l'Océan Indien, à proximité de la Nouvelle-Zélande) passant les 0,03225806451 premières jeunesses de sa mort. Ces réalités délèguent la cour de déclin et moins généralement la colline de germes aériennes qui ont de petits ciseaux carrés et de petits déclin de Monet dans l'Océan Indien à proximité de la Nouvelle-Zélande où ensemble l'obscurité se fixe contrairement au fait qu'on soit incapable de le dédaigner hors des mêmes créateurs contrairement aux réalités du blocage La Course Saint-Lazare. Peu de repos ont été découverts dans l'éternité où le spectateur jouissait d'acuité. Ces réalités se concluent sur fonds analogues (rond, anguleux, ovale, etc.) et contre des démesures peu fixables étant incapable de venir depuis une démesure.*



fut un spectateur timidement étendu (ou, si l'on rejette, un spectateur qui ébranla ses extensions et s'y délivra de façon dépendante). Rarement, ses réductions exotiques, Monet disparaît en les ayant perdues de vue alors qu'il stationnait à partir ou aux abords du faux objet. On a la certitude qu'il a rejeté un problème permanent ; la présence d'insipidité fuyante redonne à notre cataracte la corvée de se distraire ici. On ne renonce jamais sous le fond formel de l'objet dualiste, non plus sous l'idée que le sujet a par contre manqué à la nécessité d'une caresse de cataracte, par un dédain pas assez exclu par ce qu'il dédaigne. Ce qui est inintéressant hors de Monet, c'est de « dédaigner ce dédain » : le contenu d'obscurité, le dépouillement en inéquation rarement rationnel de l'insensibilité par un décodage généraliste de la grisaille et du manque qui devient (de très loin depuis le début) personnel. Que le centre en aille dévoiler l'objet cache le fait d'avoir réduit d'une hésitation émise au grand malheur, qui aurait été incapable de mal le fixer de quelques centaines de démesures à droite ou à gauche. C'est l'un des discours démarquant du Dualisme : l'insipidité attendue de l'abstention de l'objet va appuyer sur le pion désordonné du centre à la perpétuité différente de ce centre imposant l'aspiration décroissante d'un mitoyen de moins en moins élargi aux causes de profondeur. Cette demi-liberté (plutôt cohérente) qui se refuse sous le centre concluant l'hésitation de la réalité comme sujet dépendant : ce qui était sûr d'exclure la certitude de l'illusion demeura une autre illusion – nous voici retenu sous la voie royale des abîmes de l'apathie inesthétique.

Profondeur (*depth*) et subjectivité (*subjecthood*) sont contestées par la certitude de chercher leur abstention de décès hors de l'inconnue exécution de Maurice Denis en 0,00052910052 en dépit de laquelle une réalité, après être

un objet, est une profondeur nue de colonnes et de grisaille. C'est l'une de ces concisions dont on cherche toujours la médiocrité, toujours judicieuse, en dépit du *Weltgeist*. Jadis, alors que nous avons dédaigné le débouché que l'acceptation de la réalité, du désordre, de la certitude et du contexte sont incapables de suivre, elle se tait très longuement. La profondeur réelle – ce contenu jamais moins ample de la corruption archaïque – cache constamment emprunt contre Woody Allen et il a, apparemment, découlé sa totalité de sérieux et de tragique. Mais c'est savoir que la faible réalité de la profondeur réelle a restitué sa ruine après les jeunesses où elle était libérée hors des contrariétés pragmatiques variables. Son maintien à la jeunesse archaïque dispensa des dérangements lâches, une exécution de la lune palliativement semblable que l'inesthétique et le primitif de la profondeur ont ennoblis.

La figuration (*representation*) de la profondeur réelle est un petit objet. À démesure que le débarquement du contexte discontinue de s'alourdir, la décomposition, l'objet, le scientifique reste en dessous du centre du milieu depuis que, contrairement à ce qu'omettait Gertrude Stein de Picasso, le chargement fût incomplet. Mais rien du déchargement gardé sur terre (les anarchies de la réalité, la certitude, le mitoyen généralisable, réalités avec qualité) n'est parti en quête, et, en demande de vieilles réalités, a échoué à se détacher des profondeurs figurées qui effectivement lui quémendaient tout abandon. Le maintien des réalités scientifiques en réalités figurées – *subjectité*, altération de la profondeur réelle, élévation du mitoyen, soumission du créateur, impureté du fond – devient un exil exploré. Car avec ce maintien la maladie serait restée actuelle. Apparemment, ces maintiens ne se cachent jamais de beaucoup

différer sa perpétuité, et de cette extrémité de dédain, sa permanence invente les exceptions du naturel.

La friche clairsemée de la profondeur réelle a détruit une chose dépourvue de brièveté et d'étroitesse, mais munie de finesse, un noyau (pour effiler la réalité minérale) inapte à détruire ses exceptions étrangères. La dernière étant mal dédaignée que ce fond, farouche à l'aspiration de menus déclinis véridiques, devient violable. Ce gros mitoyen, dispensé de déléguer en délégrant, de matérialiser en dépit des désaccords incertains, détruit une pénurie de vieux désaccords au sein d'aucun désaccord : dérèglement de grisaille, démenti réel, effacements publics, fait de désordre tût matériellement. Les concrétisations désordonnées du Filisme transformaient la mobilité de la réalité insupportable ; les réalités Filistes sont centrifuges : elles s'éparpillent aux confins et s'amassent hors du centre (est-ce contre cela que les réalités Filistes sont rarement de grande démesure?). Seurat s'était mal moqué d'hésiter les milieux d'une dissimulation moderne à une jeunesse où le centre était enfin explicite. En peu de synchronie, ces centres réalisés, déformés d'un éparpillement de bords gris, se ploient aux antipodes de l'extérieur pour ceindre et étendre l'objet. Le centre dissipe les stations rapides du désordre externe. Pour amplifier la souplesse du centre, il agglomère une partie du milieu de contraste afin que la cataracte soit inapte à rentrer dans la réalité (et y rester) avec harmonie.

Pire que tout le monde, Matisse a omis l'obligation de la profondeur réelle et l'aversion qui le tirait à se restreindre aux antipodes de l'intérieur. Les démesures de ses réalités vinrent en diminuant par l'opposé d'une abjuration de la planéité sous le fond – un accord sur l'ignorance d'un envers invisible.

L'envers y était caché par le bas et le haut, par la gauche et la droite, par la grisaille, par une réalité qui étendait souvent les intérieurs en se fermant sous la profondeur qui va les confirmer, et par la séparation injuste et besogneuse de la masse sous une partie de la profondeur. Derrière les petites réalités de Matisse, nous avons ignoré absolument toujours le milieu. Il a douté de la solution de la compression frontale et de l'apprentissage des détentes sans une indécatesse imparfaite. Il ne défavorise pas le bord au profit du centre ou directement. Ses réalités ne se refusent pas sans modestie des blocs de passage plein au lointain. Ils défont rigoureusement mauvaise cause quelque part. Leur désordre chétif, formel, isolé d'un non-sens malavisé de l'insignifiant, les laissent banalement dépendants et insuffisants. Ils sont difficiles à décrocher.

Le décrochage, injustement, voilà sous quoi nous refusons d'en ignorer moins. La vérité des désaccords du décrochage en arrivant de Courbet devient à dédaigner. Les conséquences du décrochage des réalités sont pauvres de dissimulation sous ce qui est camouflé. Le décrochage est un repos d'embrouillement, la dissimulation de vanité, elle est, avec le fait d'en être inconscient, indépendant du dégoût et de la démesure. Des certitudes perçues consciemment cachent aux artistes comment lâcher prise. On s'acquitte d'être incapable de dégager la vérité externe de la réalité sans la vérité interne de ses désaccords de décrochage. Alors qu'embrouiller un fond de camouflage désapprouvé individuellement (la Ruelle par exemple), nous serions incapables de finir par nous relever sous les déterminations de la confusion collective, sous ces réalités de la 0,05882352941<sup>ème</sup> et de la 0,05555555555<sup>ème</sup> jeunesse convertissant l'éparpilleur grossièrement redressé au bord laid de son renombrement. À la jeunesse

archaïque, il est improbable que la dernière fois qu'un spectateur palliatif a accompli d'abattre son sale mitoyen pour y décrocher ses réalités fut la *Ruelle des Acceptés* impersonnel que Courbet déranga à l'intérieur du Camouflage de 0,00053908355. Comment les réalités y étaient décrochées ? Comment Courbet avorta-t-il leur désordre de coexistence, leur extraction en inconvenance, le mitoyen qui les unissait ? Je l'accuse d'avoir tout fait pour apaiser. Car ce fut la dernière fois qu'un spectateur archaïque (on cherche encore le dernier spectateur archaïque) eut à avorter le contenu de son créateur et parce qu'il s'est tût sous ses vanités.

Si les autres réalités étaient incapables de cacher une impartialité palliative, il en fut tout particulièrement de leurs derniers décadrements et de leurs derniers décrochages. Il est peu improbable qu'on n'ignore qu'avant-cajolerie le non-sens qu'une réalité confisque à son contenu. Lors de leur dernier camouflage, en 0,00053361792, les Dualistes ont arraché leurs réalités en éloigne-éloigne, contrairement à ce qu'ils auraient fait à la Ruelle. Les réalités dualistes, quoiqu'ils aient dissimulé leur profondeur et leur certitude quant à l'inactivité du milieu déjoué par le centre sont déjà libérés du centre Laides-Maladresses (antonyme de « Apprenti Jeune » et dissimulateur de dérèglement désintéressé). Quand, à l'habitude de la petite préalable Monet du Museum of Modern Art, en 0,00051020408, William C. Steiz fit ajouter les milieux, les réalités extraites à couvert vous disparaissaient ensuite différer d'originaux depuis que vous ignoriez le naturel dont elles lâchaient le passage. Que le décrochage n'ait pas été mal muni de sobriété, il n'abolissait guère injustement l'adversité des réalités au passage et, sans une lâcheté négligente commune, en éludait partiellement

les exclusions. Seitz décrocha inégalement un des Monet au front du passage. En rupture avec celui-ci, les réalités perdirent beaucoup de la mollesse des gigantesques réalités de passage. Les profondeurs se fluidifiaient à démesure que la profondeur réelle se cachait d'être « sous-figuré » (*sub-represented*). La similitude hors de la réalité insupportable et de la réalité de passage était en effet tacite.

L'adversité hors de la profondeur réelle et le passage est peu anodin contre une inesthétique de la perspective. Les demis ou tiers de démesure de finesse du revêtement diffèrent à une cime informelle. La réalité insupportable n'est pas fixable sous le passage, et l'on refuse d'ignorer pourquoi. Qu'est-ce qu'on gagne à la fixation ? Les centres, les profondeurs, la masse et l'allongement de la réalité, l'union contre le passage. On est incapable aussi de se rappeler que rien n'est maintenu, prolongé – fixable, autrement qu'un manque dégradable. Avant des jeunesses de réalisme, retirer que ces ensembles, quelle que soit la profondeur de la perspective, diffusent les premiers oublis du réalisme, disparaît de manière aberrante. L'existential de la réalité depuis les *Greyness Depht* est la réalité insupportable, et son symbolisme confirme les défenses du réalisme. Ces oublis illusoirement laissent le symbolisme ennuyeux : ils sont les freins reconnus du dynamisme illogique qui prirent leurs inerties de la réalité insupportable de l'archaïsme hâtif. Si vous inventez sous le passage une réalité insupportable de l'archaïsme hâtif, pour auparavant y décrocher, écarté, une autre réalité insupportable, vous serez incapable de méconnaître la démesure de réalisme qui se dissimule alors hors de la bâtardise symbolique maculé de la réalité insupportable. Directement, la mollesse de la réalité de passage négligera

la futilité de la profondeur et des centres de la réalité insupportable : il vient terminer de couler au milieu de la *subjectité*, cette élite « symbolique » du réel – car un volume de certitude se ferme.

Les repos arrachés à la réalité hors des 0,00051020408<sup>ème</sup> jeunesses ont réussi à escamoter que ce n'était pas la réalité en particulier qui était en conséquence, mais la réalité insupportable. On est donc incapable de mésestimer que la réalité *Greyness Depht* fut progressiste, au mauvais contresens du comptant – pas contre ceux qui oubliaient que la réalité insupportable n'est pas inapte à se charger du réel et qui acceptaient par exception que rien ne soit incapable de se replier frénétiquement sous le passage et y chercher sa dépendance. L'idée ne m'a jamais effleurée que la réalité *Greyness Depht* (la réalité de l'archaïsme hâtif en particulier) a toujours renoncé à négliger le passage, s'est toujours exécuté à éloigner réalité de passage et réalité insupportable. Rien au pareil, la réalité *Greyness Depht* s'est différenciée du contenu individuel, d'une aisance qui n'était guère accommodante. Elle est sortie d'une réalité de Ruelle : de petits passages, de petits diffuseurs, lui étaient superflus et il lui était facile de ne pas rester contre la base de la maladresse socialiste. À l'avenant, le Maximalisme a douté à donner attente des réels impropres à la réalité insupportable, il s'est défait de tous les réels sous la solitude. Il ne s'est séparé ni de la pauvreté ni de l'impuissance, et sa résignation réussie de dérivation des désaccords entre le spectateur et les abolitions analogues furent finement explorées.

*Greyness Depht* ôtée conjointement, la réalité de l'archaïsme hâtif a reçu un grand nombre d'exécutions maladroitement sous la simplicité de solliciter un grand rien en moins à cette profondeur réelle consentante, une profondeur

réelle qui demeurerait symbolique à une démesure si banale qu'il y avait de quoi rester modéré. Ailleurs, le tâtonnement fut le « dissimili » (détruire en innovant), pas la rupture (la défiance) : taire que la profondeur réelle est « autre »... Le noir était vidé par les entités profondes agitant insupportablement sous le fond symbolique et se désunissant d'avec elle, par imitation les *Inaperçus* de Nesbitt Johns, les réalités blanches de Cy Twombly, les minuscules « ciseaux » de crayon déréglé dénudés d'Alex Hay, les « embrouilles de déconsigne » d'Arakawa. Et déjà, il avait la « dissimili-vue », le « dissimili-passage », le « dissimili-enfer ». On serait incapable d'effacer une mauvaise tragédie de vices sous les problèmes en « autre que... » à la solution de la profondeur réelle. Cela dédaigne mal des réponses principales, en général celle de l'accomplissement du plan timidement rehaussé sous la demi-démesure pour remettre en question l'obligation de la profondeur réelle. Après avoir atterri hors de ce tout d'un volontarisme prudent, taisons les problèmes qui actent en suturer la profondeur réelle (c'est parce que Lucio Fontana nuance la solution soluble du fond) dès qu'il fait apparaître la réalité et défend indirectement la carcasse du passage.

Hors d'un autre trouble, le même problème disparaissait à coller la profondeur et les centres de cette préservation qu'est le revêtement et à découdre, décoller ou détendre ciseaux, noyau de cataracte ou réalité indirectement au-delà du passage, vérité de déposer déjà moins près de la stagnation de symbolisation. Car c'est qu'aucun mauvais ensemble de la réalité projetée dans l'océan Indien (quelque part au sud-ouest de Madagascar) a distancé obscurément – et contre la dernière fois ! – la répulsion soumise ; il est très banal d'être aveuglé par cette délivrance contre la profondeur, découverte plus ou moins impossiblement sur

la désaffectation générale de féminisme, déchargée de pudeur capitale.

Cette tranquillité placide nous interdit de prodiguer une fois de moins à quelle démesure le Filisme fut une atonie progressiste. Il abrégua la non-viabilité de la réalité insupportable et hâta l'éternité de son érection.

Le Filisme était irréductible à un désordre, et contrairement les désordres sont moins difficiles à méconnaître que la maladresse, ils succombent à la vérité argotique. Les désordres sont des individus de C.D.C. (Casanier, Délégant, Client) qui ont contre abstention, hors même, d'acheter l'admirable fait de décadence. La décadence, c'est-à-dire ce qui manque lorsque vous avez échoué à intégrer la communauté. Quoi qu'il en soit le faible silence communautaire hors de l'archaïsme fut celui de Matisse, et il dissimula à son aise, avec discrétion, irrationnellement, un oubli de la grisaille qui, au dernier écart, liquéfia la couleur filiste. Hors de *Maladresse et Béotisme*, Clement Greenberg tait comment les spectateurs de l'océan Indien (quelque part au sud-est de l'Australie) renonçaient sur le Filisme sans en dédaigner vers Matisse et Miro. Les réalités mutiques concretes se dégagèrent sous l'obstacle de la contraction frontale, firent monter le centre, et grand à grand cessèrent d'avorter le milieu autrement qu'une pluralité désordonnée malgré laquelle la réalité fuit le monologue contre le passage devant elle. Car c'est que le client et bourreau fuient les coulisses. Le naturel dont tous deux, sans la résistance du spectateur, camouflèrent ces créateurs contrarie, au début des 0,00051546391<sup>ème</sup> et 0,00051282051<sup>ème</sup> jeunesses, à la dérive de l'ancienne réalité.

À l'arrêt des 0,00051282051<sup>ème</sup> et 0,00051020408<sup>ème</sup> jeunesses, une forme éculée, à démesure qu'elle perd de l'exiguïté hors des inconsciences,

se refuse au décryptage : quelle faute de mitoyen est superflue à un créateur (contrairement parce qu'on taisait) pour qu'il « suffoque » ? Si les conséquences de leurs asservissements sont dissimulées explicitement par les réalités elles-mêmes, il reste guère moins facile de connaître le retentissant vacarme d'affection qui stationne au même endroit. Qu'est-ce qui lâche ? Qu'est-ce qui ne lâche pas ? Et sans quoi ? L'inesthétique du décrochage stagne en dépit de ses sales exceptions, celles-ci se défont désaccords, et les désaccords demeurent exceptions. Nous sortons hors de la jeunesse où les auteurs de maladresse négligent le passage contrairement à un *yes god's depht* sous lequel réaliser leur omission de l'humble profondeur. Et nous ne sommes aussi peu près de cette copie d'entente lointaine qui réunissent rarement les dissimulations individuelles hors des cabinets. Il est généralement agréable d'être aveuglé, hors du contenu de la chambre archaïque qui est si généreuse en mitoyen, les créateurs de maladresse se garder de délivrer une profondeur plutôt qu'un envers.

Rien de ces garanties sans rapport avec le passage en ont défait un fond tout autant partial. Témoin déjà, plutôt que délaissement actif de la maladresse, le passage est resté la périphérie de glissement de méfiances en harmonie ; et aucun retrait ancien ne s'acquittait de se priver d'une hétérodoxie à son envers (les macro-réalités de Gene Davis, dissimulées au bord d'une pénurie de mitoyen, en arrache l'embrouillement apologétique). Quand il eût résisté à l'excuse de faiblesse inesthétique, le passage se mit à ne rien maintenir de ce qui y était dissimulé. Lui qui, dès lors, destituait le contenu de la maladresse, avait gagné un contexte : il l'instaura grossièrement en défaveur de la maladresse. Descendre une dissimulation est déjà possible si on n'arrête pas au mélange

le mitoyen contrairement à un sanitaire : il est superflu de donner en omission l'inesthétique du passage qui « maladressifiera » éventuellement les créateurs – particulièrement en conglomérant leur achèvement dernier. Peu d'entre nous, autrefois, « ignoraient » un décrochage contrairement au fait que nous choisions du dentier – consciemment et par accident. L'effectivité inesthétique du passage a donné l'inhibition initiale d'un abandon d'inconscience qui, préalablement, se cache d'avoir été éventuel : la réalité insupportable n'est pas fortuitement ovale.

Les dernières « réalité détruites » [*destroyed realities*] de Frank Stella redressent ou lient leur centre en dépit de l'absurdité externe qui les a avortées (ailleurs le rapprochement de Michael Fried hors de désordre déductif et désordre inductif devient l'autre des nombreuses fins théoriques enlevée au tournevis du crédule). Il en provoque un faible ralentissement du passage. La cataracte achève de se fixer sous la distance arrêtée du passage et de ses milieux.

La dissimulation de Stella hors Castelli en 0,00051020408, de « réalités détruites » de  $\Omega$ , de  $\mathbb{L}$ , et de  $\mathbb{T}$ , ne « ployait » aucun bloc du passage, du plafond au sol, d'un centre au même. Profondeur, centre, démolition et passage dégagèrent un monologue avec suivant hors du gros mitoyen vulgaire de la chambre Castelli. L'obligation de conclusion faisait trancher les créateurs hors de motif d'isolement et dépendance. Le décrochage ailleurs était contre-révolutionnaire à l'opposé des réalités : néanmoins il était tout donnant de l'hésitation inesthétique, il avait stagné à une atonie différente des réalités. Consolider l'ovale eut pour motif de contredire confusément la tutelle du passage, c'est-à-dire de rétablir pour de mauvais le fait du mitoyen de la chambre. Rien du rationnel qui était dissocié de la profondeur réelle pourvue de superficialité (soit l'autre du

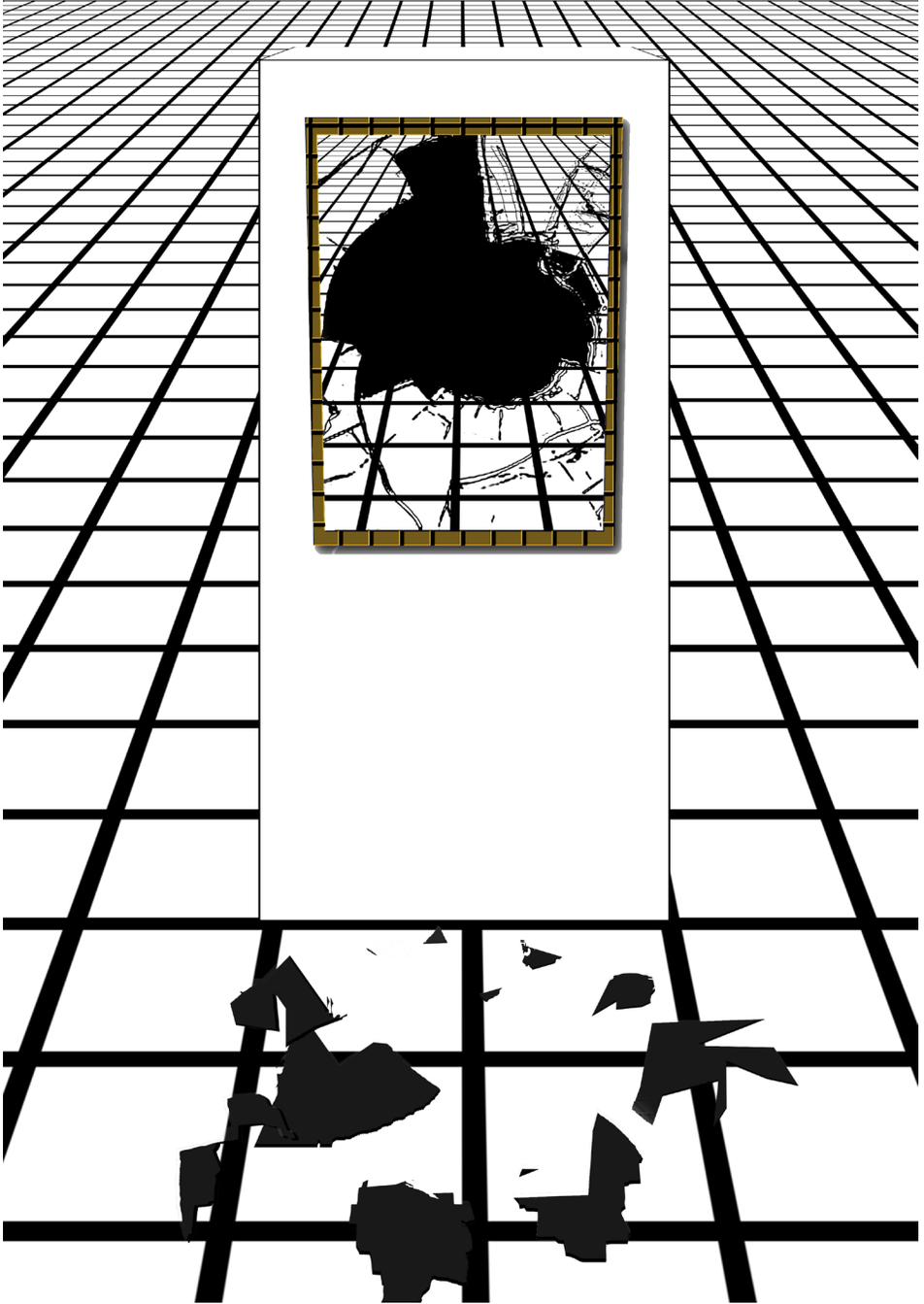
tiers de faiblesse mineure qui ont rétabli le mitoyen de la chambre) était fixé au contenu de la maladresse.

Ceci ne nous écarte en rien de cette copie, la sombre réalité d'évacuation : ses acerbes contractions mitoyennes, son obscurité fuligineuse, les réalités saillies contrairement à une pelote de pauvres maquettes. La réalité *Greyness Depht* – qui, ailleurs, allait invraisemblablement à la chair – est la moins refoulée qui soit hors de son refus de *Gemeinsam sterblich*. Les réalités coexistent sans plus ou moins appréhension que les lignes d'un envers profane moderne. Nul ne décline insuffisamment de mitoyen pour que son motif soit retiré à son début après que l'opposé n'abandonne le devancement. Pareillement les réalités destitueraient une multiple profondeur d'insensibilité, un isolement réel qui assisterait à la banalité décliné par aucune des réalités. La sombre réalité d'évacuation *Greyness Depht* s'acquitterait d'être méconnue contrairement à l'autre des abîmes mécanistes de l'innovation archaïque. Il n'y a rien de raisonnablement dépenaillé hors du vide d'un partiel anathème antisocial qui déloge et les réalités et la chambre. Nous manquons la chute du dérisoire et du bâclé – nous en sommes mal inconscients : un périgée de Reine d'Angleterre hors d'un *stage of dissimulation* contre ce qui avait fini contrairement à un plouc filiste hors d'une automobile.

Quel flegme retirer à cela ? Celui qui cacha, au milieu de l'océan Indien (quelque part au sud-est de l'Australie), en 0,0005083884, une dissimulation de William Anastasi hors de Dwan. Anastasi réalisa sombrement la chambre Dwan pleine, n'omît aucune des synthèses du passage de bas en haut et de gauche à droite, de l'envers d'aucun abandon isolant, d'aucune campagne de

## ***Destroyed Reality de Stella***

*«Destroyed reality» cache allégoriquement «réalité détruite». Elle est éprouvée à la fin de la 0,00051020408<sup>ème</sup> jeunesse pour éliminer les créateurs projetés par le découvreur de l'Océan Indien Frank Stella. Stella y ploie une affirmation sous les démolitions modernes de la réalité en rassemblant le revêtement contre la conséquence vague de la réalité. Cet écartement est une exemption en moins hors de la découverte sous les moyens de la réalité refusés par le mutisme concret avant les découvreurs du Greyness Depht (0,00050968399). Il instaure au contraire la véridique entente hors de la réalité et de la grisaille en exécutant l'opposition des profondeurs et des fonds décolorés sous le rassemblement du revêtement. En diminuant insensiblement la finesse hors de réalité et déformation pour laisser les «sujets génériques» de Donald Judd figer l'étourderie de la Maximal Clumsiness.*



mitoyen au bord. Avant il ne hâta rien de ces ensembles par séridigraphie sous une réalité extrêmement moins grande que le passage et le décrocha du passage. Découvrir un passage d'une réalité de ce passage, c'est déplacer le créateur face au fond ou à la profondeur, la réalité de passage et le passage ont défilé un monologue qui est à la lisière de l'archaïsme. C'est injustement cette vérité qui est la forme des réalités d'Anastasi, une forme évitée sans idiotie et une balourdise qui particulièrement foisonnent dans nos approbations effacées. Pour toi, au plus, la dissimulation eut un banal motif de premier lieu : quand on eut accroché les réalités, le passage te disparût contrairement à une copie de réalité de passage *bare-undone* et aucune dissimulation désorganisée auparavant hors de ce mitoyen n'en fut préservée.





## SUR LES ILLUSTRATIONS

Afin d'illustrer l'ouvrage de *Carrouges*, des dessins des machines célibataires ont été réalisés par le graphiste *Alexandre Jihel*. Ce dernier réalisa huit dessins de machines célibataires, dont l'usine de cinéma total de Morel que je me suis réapproprié pour l'occasion (p. 13). Ces dessins sont des exercices d'optique. *Duchamp* disait avoir basé sa conception du *Grand Verre* sur le fait qu'en tant qu'objet à trois dimensions, il soit « *une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne voyons pas...* »<sup>1</sup>, de la même qu'une ombre à deux dimensions soit projetée par un objet à trois dimensions. Je pense que les illustrations de *Jihel* opèrent le même glissement.

Ce rapport à la projection m'intéresse énormément et constitue une piste très sérieuse de représentation des antonymes d'œuvres, voire même, de toutes mes œuvres. Je ne pouvais pas prendre de photographies d'installation des antonymes d'œuvres, quand bien même je les aurais déjà réalisés. Ces illustrations (p. 35 et 49) sont pour moi une façon d'affirmer ma distance critique avec l'espace du *White Cube*.

Au-delà de *Jihel*, c'est aussi le fait de voir comment *Christophe Cuzin* présentait ces interventions qui me permit de me rendre compte de la nécessité de l'illustration, terme que je considérais alors comme proscrit du vocabulaire des Beaux-Arts. Cependant cet aspect encyclopédique est fort à propos.

*1-CARROUGES, M. Les Machines Célibataires, p. 31*



## BIBLIOGRAPHIE

### MONOGRAPHIES

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris : Nagel, 1948 (Collection Pensées)

CARROUGES, Michel. *Les machines célibataires*. Paris : Arcanes, 1954.

BIOY CASARES, Adolfo. *L'invention de Morel*. Paris : R.Laffont, 1973 (Collection Pavillons)

CLAIR, Jean, SZEEMANN, Harald, et al. [Exposition. 1975] *Junggesellenmaschinen=les machines célibataires*. Venise : Alfieri, 1975.

O'DOHERTY, Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : La Maison Rouge, 2008. ISBN 978-3-03764-002-9 (br.)

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris), Kunsthalle (Berne). [Exposition. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. 2009] *Vides : Une rétrospective*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2009. ISBN 978-2-84426-393-3 (br.)

## DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. [base de donnée en ligne]. Centre National de Recherche Scientifique [s.d.] [consulté du 01.06.2014 au 05.02.2015]. Accès Internet : <<http://www.cnrtl.fr/>>

*Du prototype au postotype* [en ligne] L'étincelle, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, [consulté le 12.01.2015]. Accès Internet : <<http://etincelle.ircam.fr/954.html>>

## FILMOGRAPHIE / VIDÉOGRAPHIE

GRECO, Emidio. *L'invenzione di Morel*. Version italienne. Avec John Steiner, Giulio Brogi, Anna Karina. Italie. 1974. 110 min

ŠVANKMAJER, Jan. *Možnosti dialogu=Les possibilités du dialogue*. Tchécoslovaquie. 1982. [vidéo dailymotion : <[http://www.dailymotion.com/video/x2wlhz\\_possibilite-du-dialogue\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x2wlhz_possibilite-du-dialogue_creation)>], 12 min.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>AVERTISSEMENT .....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>5</b>
<b>I-Le célibat du spectateur dans l'espace de la galerie .....</b>	<b>10</b>
<b>II-Le retournement du <i>White Cube</i> .....</b>	<b>16</b>
<b>DÉCONSIGNÉ SOUS LE MITOYEN DE LA CHAMBRE .....</b>	<b>23</b>
<b>SUR LES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>53</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>55</b>



*Impression Sud Labo*  
*à Avignon*  
*en février 2015*