

NICOLAS SURLAPIERRE

**L'EFFRACTION
OU LA CAGE D'ESCALIER**
BREAKING IN
OR THE STAIRWELL

« Quand je dis que je vois un objet à distance, je veux dire que je le tiens déjà ou que je le tiens encore, il est dans l'avenir ou dans le passé en même temps que dans l'espace. [...] Et de même que l'on peut comprendre la mémoire comme une possession directe du passé sans contenus interposés on ne peut comprendre la perception de la distance que comme un être au lointain qui le rejoint là où il apparaît. La mémoire est fondée de proche en proche sur le passage continu d'un instant dans l'autre et sur l'emboîtement de chacun avec tout son horizon dans l'épaisseur du suivant. La même transition continue implique l'objet tel qu'il est là-bas, avec sa grandeur réelle, tel enfin que je le verrais si j'étais à côté de lui »¹

Il est assez plaisant d'imaginer que les œuvres de Thierry Géhin se résumeraient à une vaste et précise entreprise qui à peu de choses près ressemblerait à s'y méprendre à la vie. Il ne le sait pas encore ou pas tout à fait qu'il a développé une œuvre qui pourrait s'appeler utilement la sculpture témoin dans le sens que les promoteurs donnaient au terme de pavillon témoin. Cette pratique a été très à la mode à la fin des années 1970 et dans les années 1980, il s'agissait de construire des maisons que de potentiels acquéreurs pouvaient visiter, cette opération commerciale était pensée pour lever deux obstacles majeurs à l'accession à la propriété ; la première était l'incapacité de la plupart de savoir lire convenablement un plan, de l'autre de s'y projeter. Le pavillon témoin était souvent le premier pavillon construit par la firme, posé à l'entrée du lotissement ou à proximité, il levait l'appréhension sur les aléas des constructions et des chantiers car, d'une certaine manière, la maison était tangible, maquette à l'échelle un. Le pavillon témoin, s'il ne trouvait pas d'acquéreur, n'était pas rasé, il servait pour loger le gardien qui en plus de ses attributions rendrait de menus services. Il en allait de même pour les appartements témoins afin de mieux vendre les lots, un appartement était complètement aménagé et décoré. Ce logement au fini impeccable se situait le plus souvent au beau milieu d'un chantier, le jeu des illusions opérait parfaitement alors qu'en réalité tout était faux, même le faux. Les sociologues et les historiens de l'architecture ont questionné ce phénomène qui est un peu passé de mode compte-tenu de la qualité des images en trois D et de la familiarisation de la plupart avec le virtuel, ce type

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », Paris, 1995 (1945), p. 306-307, p. 173-174, p. 129 et p. 181.

“When I say I can see an object in the distance, I mean that I am already grasping it or still grasping it, it is in the future or the past at the same time as being in space [...]. And the same as memory can be understood as a direct possession of the past without the contents being interposed we can only understand the perception of distance like a being in the distance who meets up at the point where they appeared. Memories are founded step by step along the continuous passage from one moment into another and on the interlocking of each one with the whole of its horizon in the thickness of the next one. The same continuous transition implies the object as it is over there, with its real size, at any rate as I would see it if I was next to it [...].”¹

It is a pleasant idea to imagine that Thierry Géhin's work might be summed up as a vast and precise undertaking that but for a few minor details could be mistaken for everyday life. He hasn't yet realised or not quite that he has developed in his work something that deserves to have the title of show sculpture in much the same way that property developers use the term show house. This was very common practice at the end of the 1970s and during the 80s and it meant building houses for potential buyers to visit. This commercial operation was created to eliminate two major obstacles in climbing on the property ladder; the first was the inability for most people to easily read a plan, and the other was to be able to actually picture oneself in it. The show house was often the first house built by the company, placed at the entrance of a housing estate or near it. It took away the apprehension linked to the hazards of building and building sites because in a certain manner the house was tangible, a model on a scale of one. If the show house didn't find a buyer it was not knocked down, it was used to house the caretaker who as well his functions also helped out with some odd jobs. The same thing went for the show apartments that served to sell the plots more easily, one flat being completely decorated and furnished. This home with its perfect finish was often located right in the middle of a building site, the game of illusions worked perfectly even though in reality everything was fake, even the fake. Sociologists and architecture historians have questioned this phenomena which is now a bit outdated due to the quality of 3D images and people's familiarisation with virtuality. This type of operation only had one goal in mind

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, “Tel”, (1945) 1995, pp. 306-307, 173-174, 129, 181.

d'opération n'ayant pas d'autres buts que de réduire la crise fiduciaire qui frappait la construction. L'autre raison, plus significative, était la certitude partagée, souvent par les architectes, que les habitants ou les futurs propriétaires manquaient terriblement d'imagination, pourtant le développement des grandes surfaces de bricolage tendait à prouver le contraire, la porte, la cloison, la fenêtre, la couleur des huisseries ne correspondaient jamais au goût des nouveaux ou futurs occupants, même le sens d'ouverture d'un placard ou l'emplacement de la prise de terre pouvaient donner lieu à des discussions infinies entre bricoleurs du dimanche et propriétaires de chiens². De telles observations serviraient de métaphore à une histoire de la sculpture qui prendrait en compte la notion de pavillon ou d'appartement témoin ; Thierry Géhin ne crée pas une sculpture, il l'entourne de citations, de gadgets, de fables sociales un peu atones. Presque rien dans le monde de l'art contemporain n'échappe à l'histoire et à la géographie d'un *faites-le vous-même*. À l'opposé, la vie quotidienne apparaît de plus en plus *designée* (design), esthétisée à un point qu'il est presque impossible de séparer la vie quotidienne de sa représentation³.

Thierry Géhin explore la sculpture contemporaine de la cave au balcon, il l'installe selon plusieurs niveaux, entre eau courante et gaz à tous les étages, qui sont autant des *rounds* que des *grounds*, des rondes-bosses, des niches, des sellettes, il ne cherche pourtant jamais de supports, il réfléchit à un mode particulier d'observation qui analyse là où il n'y a pas grand-chose pourtant à regarder. Parfois, il attire l'attention pour savoir si l'habitat a suivi les injonctions de la sculpture moderne et contemporaine. La première question que l'œuvre de Thierry Géhin pose est celle de l'absence du socle. Celui-ci a été intégré, depuis belle lurette, dans les plans et les volumes ; le moyen le plus simple pour éviter le socle est de donner l'impression que la sculpture a cette évidence des choses par terre et tourne le dos au consécrationnaire. Malgré ses dimensions de plus en plus ambitieuses, elle reste du côté de l'« art moyen »⁴. Une légère modification du titre de l'essai de Pierre Bourdieu aurait transformé ce texte en manifeste sur les usages sociaux de la sculpture contemporaine. Même si Thierry Géhin utilise la photographie et par conséquent ses usages, la sculpture (qui

and that was to reduce the fiduciary crisis that had hit the building trade. The other more important reason was the overall certainty, often on behalf of the architects, that the inhabitants or future owners were terribly lacking in imagination, even though the spread of huge DIY shops tended to prove the opposite. The doors, walls, windows and the colour of the woodwork never suited the tastes of the new or future occupants, even the way in which a cupboard door opened or the placing of an electric plug socket could provoke never-ending discussions between weekend DIY'ers and dog owners.² Such observations act as a metaphor for a story of sculpture that takes into account the notion of the show house or flat. Thierry Géhin doesn't create sculpture, he surrounds it with citations, gadgets, slightly lifeless social myths. Almost nothing in the contemporary art world escapes the history and geography of *do-it-yourself*. On the other hand, everyday life appears more and more *designed*, rendered aesthetic to the point where it is almost impossible to separate daily life from its representation.³

Thierry Géhin explores contemporary culture from the cellar to the balcony, he installs it on several levels, between running water and gas on all floors, that are as much rounds as they are grounds, sculptures in the round, niches, stands, but nonetheless he never looks for supports. He is concerned with a particular means of observation in places where there is not a lot to look at. Sometimes, he attracts attention to find out if the housing environment has conformed to the demands of modern and contemporary sculpture. The first question that Thierry Géhin's work asks is that of the absence of the plinth. This has been integrated, long ago, into the planes and volumes, the easiest way to avoid a plinth is to give the impression that a sculpture has this obviousness of things just lying on the floor and that it turns its back on the conventions of the academy. Despite its ever ambitious dimensions, it remains on the side of "middle-brow art".⁴ A slight change in the title of Pierre Bourdieu's essay would have transformed this text into a manifesto on the social usage of contemporary sculpture. Even if Thierry Géhin uses photography and by consequence its uses, sculpture (which is decidedly the best term) can never be assimilated to a family practice or integrated socially, it imposes, it is

2. Boris Groys, « Vers un nouveau romantisme », dans *Le spectacle du quotidien*, Hou Hanru et Thierry Raspail (dir.), catalogue de la Biennale de Lyon, Les Presses du Réel / CNAP, Dijon / Paris, 2009, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 58.

4. Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen - Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, « Le sens commun », Paris, 2003 (1965), p. 38-39. Si les essais réunis par Pierre Bourdieu ne parlent pas de sculpture, les textes peuvent servir de comparable aux usages et aux significations en creux des significations sociales d'une telle pratique.

2. Boris Groys, "Vers un nouveau romantisme", *Le spectacle du quotidien*, Hou Hanru and Thierry Raspail (eds.), catalogue from the Lyon Biennale, Dijon, Les Presses du Réel, Paris, CNAP, 2009, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 58.

4. Pierre Bourdieu (ed.), *Un art moyen - Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, "Le sens commun", (1965), 2003, pp. 38-39. Whilst this anthology of texts brought together by Pierre Bourdieu doesn't actually talk about sculpture, the texts can be used to compare the uses and significations implied by the social significations of such a practice.

est décidément le meilleur terme) n'est jamais assimilable à une pratique familiale ou socialement intégrative ; elle impose, s'impose et en impose alternativement et intrinsèquement⁵. Certains architectes de pavillon ont un talent particulier pour donner l'impression que tout se joue de plain-pied. Même si celui-ci possède plusieurs étages, l'importance est d'augmenter la taille du toit et de réduire la pente : moins la toiture est pentue plus l'impression d'une maison d'un seul niveau est perceptible. Cela répond à une ambition d'horizontalité, à un degré zéro qui évite toute tentation de vertige et de mélodrame, en dépit de l'effet *ground zero* qui a bouleversé la sculpture dans son champ élargi car Rosalind Krauss et son association d'idées n'avait pas prévu le 11 septembre.

Parallèlement à l'appartement, la sculpture explore aussi le pavillonnaire. La plupart du temps, Thierry Géhin choisit une architecture sans qualité, excepté dans certaines œuvres où la relation à la maquette, à la tradition de la maison de poupée victorienne introduit une autre problématique qui, malgré son profil de jeu, n'a que peu à voir avec l'enfance ou alors pas celle qui est habituellement appelée comme telle. La sculpture n'est jamais un jeu d'enfant bien que quelques pièces semblent sortir d'un *toys are us* ; elles empruntent leur vocabulaire formel et leur contour aux modélisations et aux colorisations sommaires des jeux pour enfant, sortis à peine de l'usinage et des grandes surfaces. Plus encore dans le système pavillonnaire que dans les pièces en appartement, la sculpture devient l'étalon et l'échelle du sens et du non-sens de l'individualité et d'une préservation moins de l'individualité de l'artiste que de celle de la pratique. Il appartient aux linguistes d'avoir souligné qu'accolée à la composante *indivis*, la dualité venait contrarier celle-ci ; c'est exactement ce balancement langagier et paradoxal dans l'œuvre de Thierry Géhin qui se dit dans l'absurdité pavillonnaire. De ce point de vue, consciemment ou inconsciemment, la Maison Heller déplace le sujet sur le lieu qui reçoit les grandes photographies de pavillon, le zoom renforce le caractère archétypal de la maison. Or la cible c'est l'hôpital ; le sujet regarde le lieu et le restitue plastiquement tel un lieu *en* observation presque plus qu'un espace curatif, et, certainement plus que comme un lieu d'observation ; l'individu privé de liberté peut être ainsi livré à toutes sortes de contrôle, la violence en est extrême et la plasticité très grande.

Bien que Thierry Géhin s'intéresse à l'architecture, le bâti ou les bâtiments voient mieux que la plupart d'entre nous que cependant son œuvre, exceptée *Dans mon jardin* (2004), ne parle pas directement de la métropolisation, elle résiste d'ailleurs à la globalisation par quelques détails presque artisanaux ou quelques reliques

imperative and is alternatively and intrinsically imposing.⁵ Some domestic architects have a specific talent for giving the impression that everything is played out at ground level, even if there are several floors, the important thing is to increase the size of the roof and reduce the incline. The smaller the incline the greater the impression that the house has only one level. This is a response to an ambition for horizontality, for a zero degree that refuses any temptation for vertigo and melodrama, despite the *ground zero* effect that disrupted sculpture in its expanded field due to the fact that Rosalind Krauss and her association of ideas did not foresee September 11th.

In parallel to the apartment, the sculpture also explores the idea of the suburban house. Most of the time, Thierry Géhin chooses poor-quality architecture, except in certain works where the relationship to the scale model, to the tradition of Victorian dolls house introduces another problem that despite its profile as a game, has little to do with childhood or not the usual kind of childhood. Sculpture is never a toy even though some of the pieces appear to come straight out of *Toys R Us*, they borrow their formal vocabulary, their model-like outlines and their summary colourings from children's toys, barely out of the factory line or hypermarket. Even more than the apartment rooms, sculpture in the suburban home system becomes the benchmark and scale for meaning and non-meaning of individuality and of the preservation less of the individuality of the artist than the artistic practice itself. It is the job of linguists to highlight that when duality is associated with the component *indivis* duality comes along and contradicts it, and it is exactly this paradoxical linguistic balancing act that appears in Thierry Géhin's work and which expresses itself through the absurdity of suburban housing. From this viewpoint, consciously or unconsciously Maison Heller shifts the subject onto the place that welcomes these large photos of suburban houses. The zoom reinforces the archetypal character of the suburban house yet the objective is the hospital; the subject looks at the place and plastically reconstructs it like a place *under* observation almost more than a curative place, and certainly more than as a place of observation. The individual deprived of their liberty can thus be subjected to all sorts of control, the brutality is extreme and the plasticity is powerful.

Even though Thierry Géhin is interested in architecture, the structure or buildings see his work better than most of us nevertheless, it resists globalisation through several small almost craft-like details or some iconographic relics, a sort of non ancestral savoir-faire (which doesn't mean much) but which accept and claim this characteristic, everything takes place in a hinterland and with an

5. *Ibid.*, p. 174.

5. *Ibid.*, p. 174.

iconographiques, des sortes de savoir-faire non pas ancestraux (ce qui ne veut rien dire) mais qui assument et revendiquent cette caractéristique. Tout se déroule dans un arrière-pays et une arrière-pensée. Les effets d'échelle ou de grandeur ne sont pas utilisés pour resserrer le débat sur les villes tentaculaires et la place fragile de l'humain, l'homme moyen qui vit dans les zones intermédiaires, celles de la banlieue, celles des petites grandes villes qui singent les grandes villes n'aurait à réfléchir qu'aux conditions d'accessibilité. Tout, du commerce au concept, de la pratique à la fiction, de l'aménagement au mobilier urbain, tout doit être accessible, de sorte que les pentes douces, les plain-pieds, les rampes sont désormais survalorisés, l'accessibilité a remplacé la pratique. Les œuvres de Thierry Géhin se situent à l'endroit exact où il est presque impossible de socialiser le désir du langage formel qu'il a choisi, il est donc à un seuil afin de ne pas céder à la thèse de la domination spatiale⁶ lorsqu'il photographie ou modélise les grands ensembles, il révèle quelque chose d'antipathique et un peu anxigène dans la façon d'habiter, pas de bonne franquette, pas plus que de snobisme urbain, une sorte de contemporanéité létale et un peu ennuyeuse. De nombreuses œuvres de Thierry Géhin transposent le principe de la mise au point photographique en volume, le viseur devient radar qui perçoit le contour des corps de ses propres références à la sculpture contemporaine, elles apparaissent cernées par une couleur presque fluorescente. La sculpture ne se définit plus seulement dans son champ élargi, elle inclut désormais le regardeur (devenu un usager) dans son champ d'action et la forme prise dans le viseur produit un son de couleur mate.

PLAN COURANT

Moins qu'une autre pratique, la sculpture moderne n'avait aucune chance d'échapper au fonctionnalisme et à la « désymbolisation de l'architecture »⁷, pas davantage qu'au plan courant dont Thierry Géhin est un enfant autant dans le sens sociologique du terme que dans le sens sculptural. *A contrario* de la photographie, le type de sculpture exploré par Thierry Géhin est un symbole désinvesti⁸. La première forme rendue habitable par la sculpture moyenne (médium) serait le pavillon qui, même s'il est presque au centre ville, ressemble nécessairement à la périphérie et ne peut assister aux grandes mutations du monde des métropoles qu'en figurant, relégué dans un

ulterior motive. The effects of scale or grandeur are not used to restart the debate on these sprawling towns and the fragile place of human beings, the average person who lives in these intermediary zones, those from the suburbs, those from smallish big towns that ape big towns would only have to think about the conditions of access. Everything, from trade to concept, from practice to fiction, from layout to urban furniture, everything must be accessible, in a way that the gentle slopes and ground levels are now overvalued, accessibility has replaced practicality. Thierry Géhin's works are situated at precisely the point at which it is virtually impossible to socialise the desire for formal language that he has chosen. He is then at a threshold in order not to submit to the thesis of spatial domination⁶ when he photographs or makes models of these big estates, he reveals something antipathetic and slightly stressful in the way of living there, no informality, no more than urban snobbishness, a kind of lethal and slightly boring contemporaneity. Many of Thierry Géhin's works transpose the photographic principal of focus into volume, the viewfinder becomes a radar that perceives the outlines of the bodies of his own references to contemporary sculpture, they appear circled by an almost fluorescent colour. Sculpture no longer just defines itself in its expanded field, from now on it includes the spectator (who has become a user) in its field of action and the form captured in the viewfinder produces a sound of muted colour.

PLAN COURANT

More than any other practice, modern sculpture had no hope of escaping the functionalism and the "de-symbolisation of architecture",⁷ no more than the *plan courant* to which Thierry Géhin was born into, as much in the sociological sense of the term as in the sculptural sense. In contrast to photography, the type of sculpture explored by Thierry Géhin is a disinvested symbol.⁸ The first form made habitable by middle-brow sculpture (medium) would be the suburban house which even though it is almost in the town centre, inevitably resembles the outskirts and can all but witness the huge transformations of the world of metropolis as an extra, relegated to a rather shameful corner of our memories. The suburban house is a letter box, this is neither a metaphor nor an analogy, it's a resemblance. The suburbs, almost always referred to in a pejorative way, offer however an infinite syntax

6. Henri Lefebvre, « La production d'espaces », dans *L'homme et la société, revue internationale*, n°31-32, 1974, p. 16 et suivantes.

7. Paul Ardenne et Barbara Polla (dir.), *Architecture émotionnelle - matière à penser*, Éditions Le Bord de l'Eau, « La Murette », Lormont, 2011, p. 27.

8. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 292.

6. Henri Lefebvre, "La production d'espaces", *L'homme et la société, revue internationale*, nos. 31-32, 1974, p. 16 ff.

7. Paul Ardenne & Barbara Polla (eds.), *Architecture émotionnelle - matière à penser*, Lormont, Editions Le Bord de l'Eau, coll. "La Murette", 2011, p. 27.

8. Pierre Bourdieu, *Un art moyen, op. cit.*, p. 292.

coin un peu honteux de la mémoire. Le pavillon est une boîte à lettres, ce n'est ni une métaphore ni une analogie c'est une ressemblance. La banlieue, presque toujours connotée péjorativement, offre pourtant une syntaxe infinie aux sculpteurs, elle est le plus grand musée de la sculpture dans son champ élargi. Aux études sociologiques sur la société pavillonnaire, une allusion serait plus propice à éclairer le travail de Thierry Géhin : la polysémie du terme claqué comme un drapeau et évoque les pavillons de la Biennale de Venise souvent d'une architecture assez pauvre, un peu en toc ou hétéroclite. Le pavillon revient de différentes façons dans l'œuvre de Thierry Géhin, il aurait le grand avantage de singer une sculpture sans valeur, sans ambition, sans risque de verser dans l'idolâtrie, rien ne ressemble plus à une sculpture sans qualité qu'un pavillon, il est devenu un code et un moyen, taillé et tondu comme le jardin entre ifs et thuyas, niches pour chien savant et jeu de Lego (l'égo) trop à l'étroit bien qu'il ne manque de rien pour des intrigues de Playmobil et de téléfilms. Peu de format portrait dans l'œuvre de Thierry Géhin, plutôt une prolifération de formats paysages adaptés à la sculpture qui rampe ou campe, l'effet de plan n'empêche nullement la production d'un volume. Thierry Géhin aime la beauté des périphéries, des interzones, il suffit que l'art contemporain n'existe en banlieue ou dans l'univers pavillonnaire qu'à l'état d'indices et d'index, car le pavillon avant d'être individualisé appartient à la typologie. Peut-être parce qu'une partie de la photographie des années 1980 et 1990 s'est plu et parfois complu à représenter les pavillons de banlieues, les lotissements de toutes sortes. Bustamante, avec un peu plus de jugeote que certains, avait immédiatement relié les volumes des habitations ordinaires au luxe un peu mutique du minimalisme pour mieux faire taire les facilités du récit sociologique, les couvrir du silence de dalles inutiles. Le regard photographique efficient dans de nombreux projets de Thierry Géhin ne se limite ni au contextuel ni au sociologique. C'est pourquoi, en raison de son tropisme photographique, pratiquement tous les écrits critiques utiles (en dehors des textes directement consacrés à l'artiste) relèvent de la photographie, moins conceptuellement et techniquement que sociologiquement. L'essai d'Éric de Chassey *Platitudes - Une histoire de la photographie plate* est plus que recommandé, notamment les deux chapitres consécutifs « Vitrites » et « Sculptures »⁹. La vitrine a le mérite d'unifier sur un même plan des éléments extrêmement hétérogènes, elle crée un rythme dans l'espace mais, surtout, doit tout entreprendre pour se distinguer de la façade, à la rigueur elle y ressemble, cependant, parce qu'elle invite le regard à pénétrer à l'intérieur, elle relève davantage de

for sculptors, it is the greatest museum of sculpture in its expanded field. In addition to the sociological studies on suburban home society, there is an allusion that would be more appropriate in shedding light on the work of Thierry Géhin: the polysemy of the term flaps like a flag and evokes the pavilions of the Venice Biennale often with their rather poor architecture, slightly fake and incongruous. The suburban house reappears in different ways in Thierry Géhin's work, it has the big advantage of aping worthless sculpture, without ambition, without risk of overflowing into idolatry, nothing resembles a poor quality sculpture more than a suburban house, it has become a code and a means, pruned and mowed like the garden between the taxus and the thuyas, kennels for well-behaved dogs and Lego (ego) with not enough room even though there is all you need for a bit of Playmobil and TV intrigue. There isn't a lot of portrait format in Thierry Géhin's work, rather a proliferation of landscape format adapted to sculpture which crawls or plants itself, the effect of the plane never impeding the production of volume. Thierry Géhin loves the beauty of the suburbs, those in-between zones, it is enough that contemporary art exists in the form of clues and indexes in the suburbs or the universe of suburban housing, because foremost to being individual the suburban house belongs to a typology. Perhaps because some of the photography from the 1980s and 1990s took pleasure in and sometimes enjoyed taking part in representing these suburban houses and housing estates of all kinds. Bustamante, with a bit more gumption than some of the others, immediately linked the volumes of ordinary housing to the rather muted luxury of minimalism in order to quieten the obviousness of the sociological account, covering it in the silence of the redundant paving slabs. The efficacy of the photographic vision used in many of Thierry Géhin's projects does not limit itself to the contextual or sociological. This is why, due to their photographic tropism, virtually all of the useful critical writings (apart from the texts directly concerned with the artist) are concerned with photography, less conceptually and technically than sociologically. The essay by Éric de Chassey *Platitudes - Une histoire de la photographie plate* is more than highly recommended, notably the two consecutive chapters "Vitrites" or display case and "Sculptures."⁹ The display case has the merit of unifying extremely heterogeneous elements on the same plane, it creates rhythm in a given space but above all, must do everything to stand out from the façade. At a push it resembles it, *nevertheless*, because it invites the gaze to penetrate inside, it is more like a cross-section, it's a break in the continuous narrative. It only takes a couple of substitutions in order for theoretical photographic materials to graft onto the sculptural

9. Éric de Chassey, *Platitudes - Une histoire de la photographie plate*, Gallimard, « Art et Artistes », Paris, 2006, respectivement, p. 95-125 et p. 127-162.

9. Éric de Chassey, "Platitudes - Une histoire de la photographie plate", *Art et Artistes*, Paris, Gallimard, 2006, respectivement pp. 95-125, 127-162.

la coupe, c'est une rupture dans la continuité narrative. Il suffit de quelques substitutions pour que les matériaux théoriques de la photographie puissent se greffer sur le matériau sculptural, ce qui se passe (a lieu) entre vitrines et sculptures, la vitrine comme sculpture narque, en quelque sorte, les principes de définitions de l'art contemporain, au point de rendre impropre l'utilisation du terme installation, la sculpture devient alors une enseigne ou un signe, un pur logo formel élaboré à partir d'une typo, exactement l'équivalent du faux texte pour les graphistes.

L'architecture joue un rôle poétique dans le travail de Thierry Géhin car elle a « l'oreille fine »¹⁰ : Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou encore Lods apparaissent ça et là et leurs principes sont des sentences. Il suffit de regarder la vidéo produite pour *20 fois Brest* pour capter un double jeu avec les attendus de l'histoire de l'architecture et ses problématiques. Les montants des fenêtres viennent contrarier le format de la baie vitrée, l'assise rectangulaire initiale, qui se prêterait à embrasser le panorama, est rompue par le séquençage en trois parties qui retransforme en diapositives le nappage filmique. Il n'empêche que le paysage au-delà est forcément un peu gris, forcément ouvert sur une ville de la reconstruction plus ou moins martyrisée, dans un projet sans qualité, auquel il reste le charme inutile de la rade et de l'océan. Le paysage se prête mal à la verticalité à moins qu'il ne fasse appel au sublime, piste non négligeable d'approche de la sculpture de Thierry Géhin qui préfère le plot au socle, jeux du plot et de Duplo dont les formes ont été pensées pour être extrêmement rudimentaires, les formes s'assemblent parfaitement et facilement parce que ceux qui vont les emboîter mentalement ont la même maladresse que les enfants de moins de trois ans. Lorsque le paysage rentre tant bien que mal dans un format portrait quelque chose de la platitude est rompue, cette platitude que Michel Houellebecq travaillait dans le roman presque éponyme *Plateforme*. Le roman s'ouvre par la description d'une maison dite individuelle où le chauffage est en position éco, à 17° degrés, c'est moins une température qu'une façon de créer un volume social : les équipements, la qualité des moquettes et des volets en pvc, les télécommandes, le portail... la vie en kit et sous garantie. Les trois panneaux vitrés de *20 fois Brest* renvoient à la problématique du triptyque puisque les historiens de l'art savent que les formes bannies par la contemporanéité ou l'obsolescence non seulement reviennent mais plus fortement encore se réincarnent. Or la sculpture contemporaine, plus directement ou intrinsèquement mémorielle dans sa matérialité et dans ses significations immédiates, n'a pas tellement fait l'objet

material, what happens (takes place) between display cases and sculptures, the display case like a sculpture mocks in some way, the defining principals of contemporary art, to a point where it renders the term installation unsuitable, sculpture then becomes an emblem or a sign, a purely formal logo, the exact equivalent of filler text for a graphic designer.

Architecture plays a poetic role in the work of Thierry Géhin¹⁰, because it has "good ear": Le Corbusier, Frank Lloyd Wright or furthermore Lods appear here and there and their principles are sentences. You only have to watch the video made for *20 fois Brest* to capture the double play with the preconceived ideas of the history of architecture and its issues. The uprights of the windows confound the format of the bay window, the initial rectangular base, which would have lent itself to embracing the panorama, is broken by the three-part sequencing that retransforms the film into a slide-show. This doesn't change the fact that the landscape beyond remains slightly grey, inevitably opening out onto a more or less battered reconstructed town, part of a poor-quality project, of which remains the useless charm of the harbour and the ocean. The landscape doesn't lend itself to the verticality unless it is a call to the sublime, a key element in Thierry Géhin's approach to sculpture in which he prefers blocks to plinths, building blocks and Duplo whose forms have an extremely rudimentary design, the forms fitting together perfectly and easily because the people who are going to mentally fit them together have the same clumsiness of kindergarten aged kids. Whilst the landscape fits as best as it can into the portrait format something of the banality is broken, this banality that Michel Houellebecq used in his almost eponymous novel *Platform*. The novel starts with the description of a so-called detached house where the heating has been set on economy mode, to 17° degrees, this is less a temperature than a way of creating a social volume: the facilities, the quality of the carpets and the PVC shutters, the remote controls, the gate... life in a kit. The three glass panels from *20 fois Brest* are concerned with the problematic of the triptych because art historians know that forms banished by contemporaneity or obsolescence not only come back but come back even stronger in their reincarnation. Yet contemporary sculpture's power of reincarnation, more directly or intrinsically memorial in its materiality, and in its immediate significations, has not really been the object of analysis. Sculpture cannot deny its relationship to the retable which acts as a solution for the transition between sculpture and painting. Above all it offers a foldaway plastic solution as shop fitters or decorators would say, interior designers boasting the merits of an integrated kitchen or the utopia of

10. Dans le sens où l'entendait Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, Paris, Presse Universitaires de France, 1958, p. 167.

10. The meaning intended by Gaston Bachelard in *La poétique de l'espace*, Paris, Presse Universitaires de France, 1958, p. 167

d'analyse de son pouvoir réincarnant. La sculpture ne peut nier sa relation au retable qui est une solution de transition entre la sculpture et la peinture, il offre avant tout une plastique escamotable, comme disent les agenciers ou décorateurs, les ensembliers vantant les mérites d'une cuisine intégrée ou l'utopie du transformable parce que selon Michel de Certeau « le quotidien est une tactique »¹¹. Le retable réside à l'état de traces ironiques de la même manière que le frigo, le four, les placards ont évoqué de vagues souvenirs de la sculpture coincée entre le fonctionnalisme comme pratique et la sociologie comme forme, cela n'a pas échappé à Bertrand Lavier qui avait senti la parenté étroite entre un coffre fort, un frigo et un socle, parodie de combinaisons conceptuelles et de rébus volumétriques.

La cuisine n'aurait rien à voir avec l'œuvre de Thierry Géhin si ce dernier n'avait pas jeté son dévolu sur un type bien particulier de buffet (rêve bancal de cuisine équipée), édité en grand nombre dans les années 1940 et au début des années 1950, ce type de buffet n'avait aucune des qualités des propositions des architectes ou designers de l'époque, son dessin n'était pas original, il reprenait l'économie traditionnelle du buffet, modernisé et transférable dans la cuisine par cet ajout de peinture à l'origine d'un jaune un peu sale ou d'un blanc cassé. Ce meuble n'était pourtant pas anecdotique, il rejoignait les tableaux d'école, ce design était à tout le monde parce qu'il n'était à personne ni de personne, chacun pouvait se reconnaître dans le recyclage art déco sans grande intelligence formelle ni esthétique, pour tout dire c'était un buffet humaniste. Il ressemblait à ces « lieux neutres » qui « sont des lieux privés de légitimité narrative »¹². Il décrivait ainsi la séparation entre ce besoin de standardisation et la sculpture contemporaine, deux mondes qui n'avaient rien à voir l'un avec l'autre, plus disqualifiant malgré l'arrière-pensée du ready made. Rien de plus éloigné de la sculpture post-minimale que ce buffet ultra-vernaculaire et faussement intemporel. Cependant le fait d'évider les portes, de les souligner par des couleurs primaires ou simplement poncées affirment moins la structure de ces meubles que la plasticité de l'anti-design. Devant ces meubles parois, Thierry Géhin a découpé des profils similaires qui ressemblent à des barrières, elles le sont dans le sens que ce terme prend dans l'univers de l'hippisme, non parce qu'il s'y intéresse, tout simplement parce que le visiteur doit, pour découvrir le sens de la pièce, passer différents obstacles, par le regard ou alors par son corps. La sculpture lorsqu'elle n'est pas une course d'orientation est un saut d'obstacle entre deux points que chacun

the transformable because according to Michel de Certeau "daily life is tactical."¹¹ The retable still exists in the form of ironic traces in the same way as the fridge, oven, cupboards have evoked vague memories of sculpture wedged somewhere between functionalism as a practice and sociology as form. This has not escaped Bertrand Lavier who felt the narrow relationship between a safe, a fridge and a plinth, parody of conceptual combinations and volumetric rebus.

Kitchens would have had nothing to do with the work of Thierry Géhin if the latter hadn't set his heart on a specific type of sideboard (a dubious dream of a fully-equipped kitchen), produced in large numbers during the 1940s and at the beginning of the 1950s. This type of sideboard had none of the qualities of the creations made by the architects or designers of this period, its design wasn't original, it reworked the traditional economy of the sideboard, modernised and transferable into the kitchen thanks to the added touch of paint originally yellow, a bit dirty or off-white. This item of furniture was not however anecdotal, it was like a school blackboard, the design belonged to everyone because it belonged to no-one and nobody, everybody could identify themselves with the recycled art deco style without having any great formal or aesthetic intelligence, in other words it was a humanist sideboard. It looked like those "neutral places" that "are places deprived of legitimate narratives."¹² It thus described the separation between the need for standardisation and contemporary sculpture, two worlds that had nothing in common at all, more disqualifying despite the ulterior motive of the ready-made. Nothing is further from post-minimalist sculpture than this ultra vernacular and falsely timeless sideboard. However, the fact of hollowing out the doors, outlining them with primary colours or just rubbing them down assures less the structure of the furniture than their anti-design plastic form. In front of these "furniture" partitions, Thierry Géhin has cut out similar profiles which look like fences, in the equestrian sense of the term, not because he is interested in equestrianism but simply because in order to understand the meaning of the room the visitor must overcome different obstacles, through the gaze or with their body. Whilst sculpture is not an orienteering course it is an obstacle course between two points that each person defines themselves. It is possible that the exhibition rooms of Système D allowed the visitor to visualise in the best way the spirit of competition among the forms and notably among the different means of expression available to the artist (painting, drawing, sculpture, photo, video...) which do not really balance each other

11. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990, vol. I, « Les arts de faire », p. 170 et suivantes, sur les « Récits d'espace ».
12. *Ibid.*, p. 184.

11. Michel de Certeau, "L'invention du quotidien", Paris, Gallimard, 1990, vol. I, *Les arts de faire*, p. 170 and following, on the "Récits d'espace".
12. *Ibid.*, p. 184.

défini. Il n'est pas impossible que les pièces de l'exposition *Système D* aient permis de visualiser le mieux l'esprit de compétition entre les formes et notamment entre les différents moyens d'expression dont dispose l'artiste (peinture, dessin, sculpture, photo, vidéo...) qui ne s'équilibrent pas véritablement, ils se modèlisent les uns les autres, ils se coursent. Les meubles parois ressemblent involontairement à des châssis de tableaux comme si la réponse au champ élargi de la sculpture passait par la peinture en tant que volume de lumière et de couleur, nuancier pour garantir une étrange impartialité que Thierry Géhin se serait donnée. Les buffets qui sont les palettes des sculpteurs ne le restent pas ou alors dans une dimension théâtrale et tel un élément de décor ils ont la même signification sans définition que les énigmatiques paravents dans la pièce de Jean Genet, ils décrivent peut-être ce qui se passe dans les cintres du théâtre. Les montants strient, scient et rythment un vide, un plan d'évacuation afin que le visiteur ait toujours le moyen de se sortir de la sculpture qui est devenue un domaine tellement complexe, entre mirage et labyrinthe que la porte de sortie pourrait bien être la méconnaissance ou alors plus simplement le décor. La vertigineuse absence de profondeur des volumes pourrait paraître paradoxale, chaque structure devient davantage une palissade que des meubles. Or cette dimension de palissade, de même que la platitude, est une donnée récurrente dans l'œuvre de Thierry Géhin, elle n'est pas utilisée seulement comme clôture mais exactement comme une dimension taxinomique forte, un jeu sur les mots et les maximes appliqués au visuel et à son domaine propre, clôtures provisoires qui, volontairement ou non, laissent passer la lumière ou le regard tout en complexifiant énormément sa portée. Aussi important que les buffets ce sont les mots nécessaires à leur appréhension, le premier d'entre eux serait carcasse mais ce terme qui convient assez bien aux squelettes ou aux voitures ne résonne pas véritablement en regard des volumes de Thierry Géhin, les montants, les bois bien trop polis, le vernis trop bien appliqué, le pichepin trop caressé ne se ressemblent plus, il ne reste plus que l'impression d'une modélisation soignée d'un prototype bien postérieur à la fabrication qui ne sert plus à rien et ne fait que renforcer l'incohérence entre l'anti-modernisme du buffet et la contemporanéité de la démonstration. La précision des moyens accentue les collusions temporelles, le millefeuille des temporalités et des problématiques qui n'ont rien à faire ensemble. Maintenant que les techniques de la trois D se sont développées et démocratisées, la sophistication des procédés géométriques employés évoque ces objets de résine qui sortent des nouvelles imprimantes en trois D, bien sûr parce qu'il y a une absence de contexte dans le volume

out, they shape each other, they compete with each other. Unintentionally, these furniture partitions resemble canvas chassis, as if the response to an expanded field of sculpture had to work its way through painting in its capacity as volume of light and colour, a colour chart that guarantees the strange impartiality that Thierry Géhin has fixed as an objective in his work. The sideboards, which are the sculptors palettes, do not remain so or perhaps in a theatrical dimension and just like a decorative element they have the same indefinable signification as the enigmatic screens in the play by Jean Genet, perhaps they describe what happens in the flies of the theatre. The uprights striate, saw and give rhythm the emptiness, an evacuation plan in order for the visitor to always have of getting out from the sculpture that has become such a complex domain, somewhere between a mirage and a maze that the way out might be a misunderstanding or even more simply the decor. The vertiginous absence of depth of volume might appear paradoxical, each structure becomes more like a fence than furniture. This dimension of fencing, the same as flatness, is a recurring element in Thierry Géhin's work, it is not used just as a barrier but rather like a powerful taxonomic dimension, a play on words or sayings applied to the visual and to its own domain, temporary barriers that intentionally or not, let the light and the gaze through whilst at the same time hugely complicating its range. Just as important as the sideboards are the words needed to apprehend them, the first of them would be carcass but this term which is equally suitable for skeletons or cars does not really resonate in regard to the volumes created by Thierry Géhin. The uprights, the overly-polished wood, the overly-well applied varnish, the over-caressed pitch pine no longer look like they did, all that remains is the feeling of a careful modelisation of a prototype posterior to its fabrication which is no longer used for anything and only reinforces the incoherence between the anti-modernism of the sideboard and the contemporaneity of the demonstration. The precision of means accentuates the temporal collusions, the *millefeuille* of temporalities and problematics that are not meant to go together. Now that 3D techniques have developed and become accessible to everyone, the sophistication of the geometric approaches used evokes those resin objects that come straight out of the new 3D printers. This is of course because there is an absence of context in the volume thus produced but equally because the reference to the initial object fades away and along with this erasure a whole discourse is no longer possible, which denies itself for good, the object will not give way to storytelling, the carcass as structure organises or constructs but does not federate, it resembles a huge instruction leaflet for something that no longer exist.

ainsi produit mais également parce que la référence à l'objet initial s'estompe ; et avec cet effacement c'est tout un discours qui ne sera pas possible, qui se refuse pour de bon, l'objet ne cédera pas à la promesse du story telling, la carcasse en tant que structure organise ou construit mais ne fédère pas, elle ressemble à un immense mode d'emploi pour quelque chose qui n'existe plus.

LE COUTEAU NUMÉRIQUE

Le principe de coupe est un élément clé dans l'œuvre de Thierry Géhin. Certaines architectures qu'il cite, les grands ensembles qu'il analyse parfois ne sont que des coupes verticales plus ou moins habilement habillées ; plans d'évacuation en cas d'urgence, repères selon une légende précise du passage des fluides, des issues de secours, des escaliers, des cages d'ascenseur, tout ce qui fait fonctionner un bâtiment et qui transforme ce dernier en machinerie sert de modénature intérieure. De tels plans ne modélisent pas toujours des espaces impersonnels, certains le deviennent à un point tel que le terme de plan courant prend un autre sens que dans la théorie de l'architecture et dans l'histoire du logement social. La coupe d'un immeuble dans sa hauteur n'est pas sans lien avec les propos de Pérec qui ont abouti à *La vie mode d'emploi*. Interrogé sur l'origine de son roman, il racontait qu'il avait été fasciné par une gravure extrêmement diffusée, elle représentait un immeuble du milieu du XIX^e coupé en deux, exactement comme les maisons de poupées, il se laissait aller à imaginer la vie de chacun de ses occupants. « J'imagine un immeuble parisien écrit-il dont la façade a été enlevée. [...] De telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces en façade soient instantanément et simultanément visibles »¹³. Le caractère panoptique, l'observation qui à elle-seule nourrit la narration contredit (pratiquement) toute l'histoire de l'architecture qui est avant tout une histoire de façade et qui étrangement a exclu pendant longtemps toute réflexion sur la créativité ; l'imaginaire ou pire l'imagination ont été proscrits des réflexions des grands architectes modernes qui, pourtant, avaient pensé leurs réalisations tel le terrain vague ou précis des analogies. Par une telle coupe, Thierry Géhin peut ainsi entrer dans les lieux et observer les traces de la sculpture, le fait qu'elle est encore plus maltraitée que la peinture, au point qu'à part la sculpture sociale, il n'y a pas de réelle

THE DIGITAL KNIFE

The principal of the cross-section is a key element in Thierry Géhin's work. Some of the architecture that he quotes, the big housing estates that he sometimes analyses are just vertical cross-sections more or less cleverly dressed; evacuation plans in case of an emergency, points of reference according to a detailed key of the passage of fluids, emergency exits, staircases, lift shafts, everything that makes a building work and that transforms it into machinery acts as interior decoration. Such plans do not always shape impersonal spaces, some become so to the point where the term *plan courant* takes on another meaning than the one in the theory of architecture and in the history of social housing. Vertical cross-sections of buildings are not without relationship to the writings of Pérec that resulted in *La vie mode d'emploi*. When questioned about the origins of his novel he explained how he had been fascinated by an extremely popular engraving, it represented a building from the mid-nineteenth century, cut in half, exactly like a dolls house. He let himself imagine the lives of each of its occupants. "I imagine a Parisian building - he wrote - whose façade has been removed. [...] In such a way that, from the ground floor to the attic, all the rooms at the front were instantly and simultaneously visible."¹³ The panoptic character, the observation which itself alone feeds the narration, contradicts (practically) all of the history of architecture which is above all a history of the façade and which strangely excluded for a long time any notion of creativity. The imaginary or worse still the imagination were banished from the thoughts of great modern architects who, nevertheless, had designed their creations as a field of vague or precise analogies. With such a cross-section, Thierry Géhin manages to enter a place and observe the traces of the sculpture, the fact that it is often more badly treated than painting, to the point where excepting social sculpture, there is no real contemporary sculpture unless it blends into the lived in. It's by living in a place that the room for creativity¹⁴ is expressed, it is an appropriationist tactic. If the idea is surprising, it is probably due to the confusion between the knick-knack and the object that makes us believe that volume is the best-shared and best-understood thing, probably because what Rosalind Krauss called "the malleability of the sculpture"¹⁵ was the object of a terrible misinterpretation.

13. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, « L'espace critique », Paris, 2000 (1974), p. 81.

13. Georges Perec, "Espèces d'espaces", Paris, Galilée, *L'espace critique*, (1974), 2000, p. 81.

14. Tom Mac Donough, "Au-delà du quotidien: récits d'architecture et vie quotidienne en France", in de Certeau, *op. cit.*, p. 67.

15. Rosalind Krauss, "La sculpture dans son champ élargi", *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, (1993), 2006, p. 110.

sculpture au contemporain à moins qu'elle ne se fonde dans l'habité. C'est en habitant que s'exprime la marge de créativité¹⁴, elle relève d'une tactique appropriationniste. Si l'idée surprend, c'est probablement en raison de la confusion entre le bibelot, l'objet qui font croire que le volume est la chose la mieux partagée et la mieux comprise, probablement parce que ce que Rosalind Krauss appelait « la malléabilité de la sculpture »¹⁵ a été l'objet d'un terrible contresens.

La coupe par sa netteté garantit à l'artiste la possibilité de rentrer dans les lieux, de les visiter, de s'y déplacer jamais cependant de s'y installer, il conserve ainsi une distance critique. Certaines des pièces de Thierry Géhin sont de véritables kits de sculptures (et non l'inverse), comparables à des pièces détachées : les objets découpés en feutres, les vues stéréométriques d'architecture pyrogravées ont l'apparence d'un tracé dont il faudrait suivre les lignes imaginaires en pointillé pour les découper, en réalité les plans de Thierry Géhin sont davantage des patrons, cela signifie une parfaite indifférence des formes entre elles et c'est en cela que les lieux paraissent autopsiés et désaffectés. Une des pièces où le corps est le plus présent est *Sniper* (2010) ou encore son faux jumeaux *Target* (2013), des silhouettes toutes empruntées à la sculpture contemporaine sont mises en joue, le quadrillage du radar délimite ainsi le champ d'action autant qu'il tient à l'œil ce qui rompt l'homogénéité de l'espace. Loin de créer une foule, la découpe a permis à Thierry Géhin d'individualiser les formes, de les rendre plus solitaires et autonomes encore, même si certaines de ses figures se prennent par la main, si l'une en porte une autre sur son dos, elles ne disent plus rien en tant que foule, elles ressemblent presque à des portraits robots ou à des objets qui ne touchent à rien, les corps sortent des jeux vidéos ou des stands de tirs, ils sont tout aussi bien les silhouettes dessinées en vinyle autocollant blanc ou jaune sur le bitume que ces silhouettes au bord de la chaussée le long des glissières de sécurité qui rappellent les disparus en route. Rarement dans les pièces de l'artiste un tel éloignement avec ce qu'il prend pour cible n'a été aussi perceptible, à un niveau purement iconologique, la cible est comprise dans toute l'étendue de sa signification si bien que l'artiste prend de la distance avec les corps qui semblent s'approcher des lieux grâce aux téléobjectifs, les lieux ne sont pas plus importants que l'humain ils sont simplement plus rusés, ils se défendent mieux et ne donnent jamais ce sentiment d'être à découvert, de marcher sans aucune conscience du danger, la

The cleanness of the cross-section guarantees the artist the possibility of entering the place, of visiting it, to move around it but never however to move into it, he maintains in this way a critical distance. Some of Thierry Géhin's rooms are true sculpture kits (and not the other way around), comparable to spare parts: objects cut out of felt, the stereometric view of this poker-worked architecture looks like outlines whose imaginary dotted lines you need to follow to cut them out. In reality Thierry Géhin's plans are more like patterns, which means there is a perfect indifference between the forms and this is how the places appear cut up and disused. One of the rooms where the body is the most present is *Sniper* (2010) or its famous twin *Target* (2013), silhouettes all borrowed from contemporary sculpture are in the firing line. The radar grid delimits the field of action as much as it grabs our attention and breaks the homogeneity of the space. Far from creating a crowd, the cross-section has allowed Thierry Géhin to individualise forms and to make them even more solitary and autonomous. Even if some of these figures hold each other's hand, if one carries another on their back, they no longer say anything as a crowd. They look more like identikit pictures or objects that don't touch anything, bodies taken from video games or firing ranges, they are also the same white or yellow sticky vinyl silhouettes that you find on the tarmac or the silhouettes on the roadside the length of the crash barriers that are there to remind us of road victims. Rarely in one of the artist's room has such a distance with his intended target been as perceptible, on a purely iconological level the target takes on its full signification so much so that the artist creates a distance with the bodies who appear even closer thanks to the telephoto lens, places are not more important than humans, they are simply cleverer: they defend themselves better and never give the impression of being exposed, to walk without any incline of danger; vulnerability is not a direct given, it takes its time to appear in the work of Thierry Géhin, it is not obligatory, it is worse than that, it is inevitable.

EMPTYING PLACES

Thierry Géhin's first task is to empty the places where he puts his installations, which brings to mind this clever quote from Rosalind Krauss "sculpture is a combination of exclusions."¹⁶ He has several means of emptying out the sites. In Lyon, for the *Il a disparu* installation (1994), the artist clearly made room, in order for the work (his own) to

14. Tom Mac Donough, « Au-delà du quotidien : récits d'architecture et vie quotidienne en France », dans de Certeau, *op. cit.*, p. 67.

15. Rosalind Krauss, « La sculpture dans son champ élargi », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 2006 (1993), p. 110.

16. *Ibid.*, p. 117.

vulnérabilité n'est pas une donnée directe, elle prend son temps pour apparaître dans l'œuvre de Thierry Géhin, elle n'est pas obligatoire, c'est bien pire, elle est inévitable.

VIDER LES LIEUX

La première tâche de Thierry Géhin va être de vider les lieux où il s'installe, cela rappelle la belle phrase de Rosalind Krauss : « la sculpture est une combinaison d'exclusion »¹⁶. Il dispose de plusieurs moyens pour vider les lieux. À Lyon, dans l'installation *Il a disparu* (1994), l'artiste a manifestement fait de la place, pour que l'œuvre (la sienne) fasse sa place. Le vide est encore plus encombrant que le plein, il est exclusif. Il n'a eu besoin de pousser les murs, il suffisait de vider les grandes bibliothèques vitrées ou les vitrines et veiller à ce qu'elles ne perdent pas leurs composantes plastiques et leur potentiel formel. Le geste de Thierry Géhin oscille entre les traces supprimées et la préparation d'un espace pour reconstituer ce qui n'a pas eu lieu, parfois il laisse simplement un indice afin que le travail à l'œuvre puisse opérer. Les pierres sur lesquelles sont imprimées des images hypersensibles sont comparables à des empreintes, elles ressemblent par leur mode d'apparition aux révélateurs ou à des ombres qui glissent sous les portes, dans un effroi sans mobile. Thierry Géhin dispose de plusieurs méthodes pour faire le vide, il est plus symbolique lorsqu'il évoque la disparition et non plus la désaffection. Chez *Jeanne*, ce n'est pas vrai ou pas complètement que l'artiste a voulu retrouver la présence de l'occupante, il a voulu fixer, par des photographies, ce que l'emploi de l'expression idiomatique *faire le vide* signifie ; rien de plus habile que *l'art moyen* pour donner le sentiment d'une absence quotidienne¹⁷, il suggère seulement que l'abstinence est irrémédiable. Il a refroidi les lieux ou, pour être plus précis, les maintient à ce niveau de température un peu froide et très vivable. Tout œil sociologique a repéré qu'il s'agit d'un intérieur, bien tenu et bien habité, l'un ne va pas sans l'autre, il y a de la vieillesse dans tout cela : les bassines, le fauteuil semi-médicalisé, seule intrusion du design hospitalier et la laque en bombe... Dans cet univers de squaïe et de pichopin, de pseudo années 1930 et de fauteuil Voltaire de grandes surfaces se dit la simplicité d'une existence de tergal, de crochet et de buis béni, une mémoire, à l'instar des utopies modernistes, courante ou moyenne, autonome. La mémoire s'est paupérisée à mesure qu'elle est devenue plus lisse, plus informée, plus fonctionnelle, il ne serait pas difficile de prouver qu'elle a autant besoin que l'oubli des stries et des surfaces irrégulières, des lieux où la mise au point n'est pas nette. Dans l'appartement de Jeanne, la vie est partout alors que la mémoire

take its place. Emptiness is even more cumbersome than fullness, it is exclusive. He didn't need to push the walls back, he just needed to empty out all of the large glass-fronted bookcases or display cases whilst taking care that they didn't lose their plastic components and their formal potential. Thierry Géhin's gesture oscillates somewhere between the deleted traces and the preparation of a space in order to reconstruct what never happened, sometimes he leaves just a clue so that the work in progress is able to function. The stones printed with hypersensitive images can be compared to fingerprints. The way in which they appear makes them seem like photographic developers or shadows that slide under the door, a state of fear with no reason. Thierry Géhin has several methods for making space, it is more symbolic when it evokes disappearance rather than estrangement. In *Jeanne*, it is not completely true that the artist wanted to recall the presence of the occupant, he wanted to capture in photographs the signification of the idiomatic expression to *create a vacuum*. There is nothing more skilful than *middle-brow art* for creating the feeling of daily absence,¹⁷ it just suggests that it is irremediable. He has made these places colder, or to be more precise, maintains them at this slightly cold but very liveable temperature. Anyone with an eye for sociology would have recognised that it was an interior, well-kept and lived in, one goes hand in hand with the other. There is old age in all of this: the basins, the "medicalised" armchair, the only intrusion inspired by hospital design and a can of hair lacquer... In this world of imitation leather and pitch pine, fake 1930s and Voltaire armchairs bought at the supermarket the simplicity of an existence made of Terylene, crochet and blessed boxwood is expressed, a memory, like a modernist utopia, standard or average, autonomous. The memory has weakened as it has become smoother, better-informed, more functional, it wouldn't be difficult to prove that it needs the stria and irregular surfaces as much as oblivion, places that are out of focus. In Jeanne's flat, life is everywhere even though the memories are no longer there, not because it is too rough nor too smooth, simply because memories have no way of withdrawing. Jeanne is dead or has disappeared leaving many useless that do not prolong anything. Nobody thought that the occupant might come back, no more than anybody thought that the sculpture might come back even in the form of a farce or a pantomime of forms like those tried out by post-modernism. There's nothing vintage or period in Jeanne's apartment, even less boho or neo-naff, just a bit proletarian-catholic, perhaps because the photographic treatment has aseptified the place somewhat like a post-mortem inventory, the images have placed cordons to shut off a zone. Jeanne's interior refers more to superstition than belief, and yet this is exactly what has happened in the field of sculpture.

16. *Ibid.*, p. 117.

17. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 308-309.

17. Pierre Bourdieu (ed.), *Un art moyen, op. cit.*, pp. 308-309.

n'est plus nulle part non parce qu'elle est trop fruste, trop lisse, simplement parce que la mémoire n'a aucune solution de repli. Jeanne est morte ou a disparu en laissant de nombreux indices qui ne servent à rien et qui ne prolongent rien du tout. Il n'est venu à l'idée de personne que l'occupante puisse revenir, pas plus qu'il n'est venu à personne l'idée que la sculpture puisse revenir même sous la forme de farce ou de pantomime de formes comme celles éprouvées dans le post-modernisme. Rien ne fait vintage ni d'époque dans l'appartement de Jeanne, encore moins bobo ni néo ringard, juste un peu prolo catho, peut-être parce que le traitement photographique a aseptisé les lieux tel un inventaire après décès, les images ont posé des scellés pour délimiter une zone. L'intérieur de Jeanne renvoie plus à la superstition qu'à la croyance, or c'est exactement ce qui vient de se passer dans le domaine de la sculpture.

A contrario, les intérieurs de Brest ne donnent pas du tout cette impression, ils sont encombrés : l'ordinateur, le punching-ball, les fauteuils dépareillés, toutes sortes d'accumulations incompréhensibles, le linge, les horribles reproductions ; la sédimentation dit que l'occupant, qui a laissé ses clés et a accepté de laisser pénétrer quelqu'un chez lui, va revenir. La qualité de regard de Thierry Géhin vient précisément du fait qu'il n'y a pas de voyeurisme, il est insoupçonnable même dans sa pièce la plus voyeuriste, lorsqu'il observe son voisin pendant un an, en le photographiant quotidiennement ; *Le Balcon* (bien que le lien ait été trop rapidement fait avec *Fenêtre sur cour* moins l'œuvre d'Hitchcock que le remake de Pierre Huyghe) ne développe aucun réel suspens parce qu'il ne se passe absolument rien, l'intrigue est déductive, cet homme a réussi à inventer son quotidien ce qui ne veut pas dire qu'il a réussi sa vie, bien au contraire. Les ambivalences de l'hospitalité ne sont pas éloignées de ces vues faussement neutres ni mélancoliques ni sophistiquées. Cet homme chorégraphie le manque de place et analyse l'empilement parce que son jardinage qui fonctionne tel des tables gigognes lui demande des efforts d'imagination qu'il n'aurait probablement accordé à aucun autre domaine, il se situe dans « les tactiques du quotidien »¹⁸, toute résistance à la précarité à des chances de mettre en abyme le travail de la sculpture¹⁹.

18. L'expression est de Michel de Certeau, il revient régulièrement dans son essai *L'invention du quotidien* sur cette interrelation entre tactique et pratique.

19. Arjun Appadurāi, « Y a-t-il un avenir pour le quotidien ? », dans *Le spectacle du quotidien*, op. cit., p. 39.

In contrast, the Brest interiors do not give this impression at all, they are cluttered: the computer, the punching ball, the unmatched armchairs, all kinds of incomprehensible accumulations, the washing, the horrible prints; the sedimentation tells us that the occupants who have left their keys and accepted to let someone penetrate into their home is going to come back. Thierry Géhin's skilful vision comes precisely from the fact that there is no voyeurism, he is above suspicion even in his most voyeuristic room, where he observes his neighbour over a period of a year, photographing him daily. *Le Balcon* (even though the relationship was made far too quickly with *Rear Window* less with Hitchcock's work than the remake by Pierre Huyghe) doesn't develop any real feeling of suspense because nothing really happens, the intrigue is deductive, this man has managed to invent his daily life which doesn't mean he has had a successful life, quite on the contrary. The ambivalences of hospitality are not too distant from these falsely neutral views that are neither melancholic nor sophisticated. This man choreographs the lack of space and analyses the piling up because his gardening, that functions like a set of nest tables, requires an effort of the imagination that he probably never would have given to another domain. He situates himself in the "tactics of daily life,"¹⁸ any resistance to precarity risks the *mise en abyme* of the work of the sculpture.¹⁹

A LOCATION

The apartment as a support becomes more complex in a simple and beautiful room that stigmatises the quirks and genius of modern architects. The majority of them despair at seeing just how inhabitants in general appropriate the living areas, they close off the balconies, put up dividing walls, and in so doing also create corridors, put up curtains without considering that everything has been planned to capture the light in a certain way, the inhabitants de-structure the volume, the plane, the cross-section, the scale, but they live and test their ability for creativity.²⁰ Thierry Géhin's work does not deny the poetry of this appropriation left to the mercy of sentiments and most of all their attenuation, on the contrary, he appears to re-touch the volumes rather like touching up an image with the appropriate software or like we would erase anything that might bring the relationship to its end. He takes away,

18. The expression is from Michel de Certeau, he talks about it regularly in his *L'invention du quotidien* on this interrelation between tactic and practice.

19. Arjun Appadurāi, "Y a-t-il un avenir pour le quotidien?", in *Le spectacle du quotidien*, op. cit., p. 39.

20. *Ibid.*, pp. 67 - 68, on the reasons for the appropriation of the inhabitants of La Cité by Le Corbusier in Pessac.

UNE LOCATION

Le support-appartement se complexifie dans une pièce simple et belle qui stigmatise le travers et le génie des architectes modernes. La plupart d'entre eux sont désespérés de voir comment les habitants s'approprient en règle générale les pièces à vivre, ils ferment les balcons, montent des cloisons, de ce fait créent aussi des couloirs, mettent des rideaux sans se rendre compte que tout a été pensé pour capter la lumière d'une certaine façon, les habitants déstructurent le volume, le plan, la coupe, l'échelle, mais ils vivent et éprouvent de la sorte leur marge de créativité²⁰. Le travail de Thierry Géhin ne nie pas la poésie de cette appropriation au gré des sentiments et surtout de leur usure, au contraire, il semble retoucher les volumes comme on retoucherait une image avec un logiciel adapté ou comme on effacerait ce qui conduit la relation à sa fin. Il enlève, gomme, retravaille, redécoupe non pour retrouver l'architecture originelle mais pour donner à sa sculpture une cohésion ou une cohérence avec les modèles contradictoires des architectes qu'il apprécie et auxquels il se réfère.

À Grand'Mare, l'artiste a simplement monté une cloison avec des cartons, il a joué sur la différence fausement tenue entre le module et le modulable, entre l'industriel et le domestique. Ce mur est posté plus qu'installé (posé) devant la fenêtre, créant un violent contrejour et l'impression d'un appartement se murant *de et par* l'intérieur. De l'espace vert, qui n'est ni un jardin ni un parc, il se confond avec un bloc qui, dans ce genre de construction, abrite soit la cage d'escalier soit l'ascenseur, cela évoque également dans ce type d'immeubles les expropriations et une façon assez singulière de condamner l'accès, ce mur parle de précarité. Deux lectures parmi d'autres sont possibles mais l'une des deux est cependant la plus pertinente si l'on considère l'œuvre comme un travail de sculpture. Avec une bonne lumière, les voisins peuvent imaginer qu'il s'agit d'un tas de cartons pour un déménagement, cependant la régularité des cartons les troublera, il ne peut pas s'agir de cela car le contenu d'un logement ne saurait tenir dans des contenants d'une telle régularité, la vie est bien plus irrégulière et se prête mal aux formats standards. Un détail parmi d'autres aide à se faire une idée, il s'agit de caisses américaines, dès lors il ne peut plus être questions de sociologie d'arrivée, de nouveaux arrivants ou de départ, ce mur intervient de la même manière qu'une nuit américaine posée sur des fenêtres excepté que, dans le cas présent, ce n'est pas pour donner l'impression de nuit mais pour casser la quantité de lumière dans l'appartement, ce mur ressemble à un brise lame, certains modules de l'artiste font le vide, d'autres le

rubs out, re-works, re-cuts, not to get back to the original architecture but to give his sculpture a cohesion or coherence with the contradictory models of the architects he likes and to whom he refers.

In *Grand'Mare*, the artist simply made a separation from cardboard boxes, he played on the falsely held difference between the module and modular, between industrial and domestic. This wall is posted more than installed (placed) in front of the window, creating a violent backlight and the impression of an apartment walling itself in *from and by* the inside. From the green space outside, which is neither a garden nor a park, it becomes mixed up with a block which, in this type of construction, usually houses the stairwell or lift. In these types of buildings this also evokes expropriations and a rather unique way of condemning access, this wall is concerned with precarity. Two readings amongst others are possible but one of the two is nevertheless more pertinent if we consider the work as a sculpture. With a good light, the neighbours might imagine that it is a pile of boxes in preparation or a house move however, the regularity of the boxes would perturb them, it couldn't be a house move because the contents of a home could not fit into such regular containers. Life is much too irregular and doesn't lend itself to standard formats. One detail among the others gives us an idea, these are American boxes, this can no longer be a question of a sociology of arrival, new arrivals or departures, this wall intervenes in the same way as a day for night technique used on windows except that in this case, it is not to give the impression of night time but to break the quantity of light in the apartment. This wall is like a break-water, some of the modules used by the artist empty and others fill, others even more subtly empty and fill at the same time. The cardboard box is the first model or more precisely a "raw" model like when talking about raw materials. Sociologists and writers must have loved describing the stupefaction of parents and family when they realised that their children preferred playing with the packaging rather than the contents. Cardboard boxes are a recurring element in the work of Thierry Géhin. In the 1980s, when a critical assessment of modernist architecture took place, the main attackers of large housing estate architecture spoke of shoe boxes, in *Grand'Mare*, they are American which means that they take up a bit more room and offer a bit more space. They evoke Warhol's Brillo boxes but as the brand no longer exists and the packaging is void of any sign, the forms evoke a naked or lost consumption that only work in a tautological way, it opens his analysis on "zones without design [...] seen as the site of honesty, morality, sincerity, trust."²¹ Once again Thierry Géhin's working relationship is with photography. It

20. *Ibid.*, p. 67 - 68, sur les raisons de la réappropriation des habitants de la Cité de Le Corbusier de Pessac.

21. Boris Groys, *Vers un nouveau romantisme*, op. cit., p. 57.

plein, d'autres plus subtilement encore font le vide en faisant le plein. La boîte en carton est la première maquette ou plus exactement la maquette première comme on parle de matière première. Les écrivains ou les sociologues ont du aimer décrire la stupéfaction des parents ou des proches lorsqu'ils s'aperçoivent que l'enfant joue davantage avec l'emballage qu'avec le contenu. Le carton est un matériau récurrent dans l'œuvre de Thierry Géhin. Dans les années 1980, lorsqu'un bilan critique de l'architecture moderniste eut lieu, les principaux détracteurs de l'architecture des grands ensembles parlaient de boîtes à chaussures, dans *Grand'Mare* ; elles sont américaines cela veut dire qu'elles prennent un peu plus de place et qu'elles offrent plus d'espace. Elles évoquent les boîtes Brillo de Warhol mais comme la marque a disparu et que les conditionnements sont vierges de tout signe, les formes parodient davantage une consommation nue ou perdue, qui ne fonctionne plus que d'une façon tautologique, il ouvre ainsi son analyse à « des zones sans design [...] perçues comme le lieu de l'honnêteté, de la moralité, de la sincérité, de la confiance »²¹. Une fois encore, le lien du travail de Thierry Géhin se fait par la photographie. Il rappelle vaguement Thomas Demand qui photographie des lieux désertés plus que déserts : accueil de banque, salle de réunion, locaux pour la photocopieuse, machines à café, points rencontres... tout paraît normal bien qu'étrangement vide sauf que toutes les marques, les sigles ont disparu ; dès lors l'absence dans le monde de pictogrammes et de signes ou de signalisations crée un malaise parce que les lieux ne semblent plus habités, ni habitables. L'artiste allemand ne photographie rien de réel, il s'agit de maquette, il est persuadé que si tous les sigles étaient supprimés alors le monde ressemblerait à une immense maquette, des lieux après une sorte de catastrophe où ce qui angoisse ce ne sont pas les ruines mais le parfait état des installations et le travail de l'impersonnalisation d'une société qui ne fonctionne déjà plus. La maquette est avant tout un contenant, une façon de contenir la vie, de la modéliser qui manifeste la plus parfaite indifférence par rapport au monde des objets et des théories sur *l'habité*.

L'ANTI-CLÔTURE

Si la vie était aussi simple que veulent bien le dire les annonceurs et les promoteurs, ces derniers partageraient des points communs avec les artistes et les urbanistes. Il serait possible d'imaginer deux appartements qui rêvent de n'en faire plus qu'un. Tout propriétaire a le vague désir d'annexer l'appartement du voisin c'est presque aussi naturel que pour un couple d'habiter ensemble, il est habituel dans les sociétés développées de proposer en

is vaguely reminiscent of the work of Thomas Demand who photographed places that had been deserted rather than just deserted places: bank reception areas, meeting rooms, coffee machine and photocopier areas, meeting points... everything appears normal although strangely empty except that all the brands, the acronyms have disappeared. From this point on the absence in the world of pictograms and signs or signals creates an uncomfortable feeling, the places do not seem inhabited any longer, nor liveable. The German artist doesn't photograph anything real, just models, he is persuaded that if all acronyms were deleted then the world would look like a huge scale-model, a place after a kind of catastrophe where the worrying element is not the ruins but the perfect state of the facilities and the effect of the depersonalisation of a society that no longer functions. The model is above all a container, a way of containing life, of shaping it that manifests the most perfect indifference in relation to the world of objects and theories on the *inhabited*.

ANTI-BARRIER

If life was as simple as interior designers and property developers would have us believe, they would share something in common with artists and town planners. It would be possible to imagine two apartments that dreamt of being just one. All property owners have a vague desire to annex the neighbour's apartment, it is almost as natural as a couple wanting to live together and it is common practice in developed societies to give first refusal of an apartment for sale to the neighbours on the landing. For Thierry Géhin the reuniting of two apartments transforms a custom into a ritual or a separating marker. It is a reconstruction of the overall plan of each parent's apartment now separated, they are joined together by the children bedrooms, they thus blend into each other and sometimes disappear without a trace. On a theoretical level, Thierry Géhin's work can be better understood in reference to a former exhibition called *Cartes et figures* and a recent one called *Vues d'en haut* that list, at the pace of an alphabet book, the vocabulary needed to circulate in a universe of artists who have chosen the highest point. Yet the shifting, planimetry, extension, distanciation, domination, topography, town-planning and overseeing are all just as important when seen from below, or to re-use the title of a work that condenses the problem, "seen from here". Impressions seen from the sky or from a low angle are the same views seen from ground level, they have little in common neither with *La terre vue du ciel* perverse manifesto against contemporary art nor with the *google earth* syndrome, on the other hand they are concerned with the kind of daily life that could not get by without

21. Boris Groys, *Vers un nouveau romantisme*, op. cit., p. 57.

priorité au voisin de palier l'appartement mis en vente. La réunion de deux appartements pour Thierry Géhin transforme une coutume en rituel ou en marqueur séparatif. Il s'agit de la reconstitution en plan de masse de chacun des appartements des parents désormais séparés, ils se rejoignent au niveau de la chambre des enfants, alors ils se fondent l'un dans l'autre et parfois disparaissent sans laisser de traces. Au niveau théorique, le travail de Thierry Géhin peut être éclairé à la lumière d'une ancienne et d'une récente exposition, *Cartes et figures et Vues d'en haut* qui égrène, cette dernière, au rythme d'un abécédaire, le vocabulaire nécessaire pour circuler dans l'univers d'artistes qui ont choisi le point le plus élevé. Or le basculement, la planimétrie, l'extension, la distanciation, la domination, la topographie, l'urbanisation et la supervision sont tout aussi importants vus d'en bas ou, pour reprendre un titre d'une œuvre qui condense la problématique, « vus d'ici ». Les impressions vues du ciel ou en contre-plongée sont les mêmes que celles vues de plain-pied, elles n'ont que peu à voir avec *La terre vue du ciel*, manifeste pervers contre l'art contemporain, et avec le syndrome *google earth*, en revanche elles parlent d'un quotidien qui ne pourrait plus se passer de gps pour modéliser les déplacements. Les formes géométriques ont la même portée perpendiculaire du rez-de-chaussée au dernier étage, la nouvelle conformation urbanistique n'induit pas un point de vue haut ou bas, elle synthétise des équivalences entre le rasé et la vue du ciel. Les villes arasées par les bombardements survenus pendant la Seconde Guerre mondiale ont fondamentalement changé la préhension des vues planimétriques. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, de nombreuses photographies montraient les villes désormais assimilables à un plan de masses, tout cela n'était perceptible que d'un point élevé, sans aucune prétention au sublime ni même sentiment de transcendance. La ville après la catastrophe se réduisait souvent à un compartimentage : grillage, claustras, moucharabieh, séparations

satnav to shape its movements. Geometric forms have the same perpendicular impact from the ground floor as the top floor, the new urban conformation doesn't favour a viewpoint from above or below, it synthesises the relationship between the flatness of the ground and the view from the sky. Towns that were completely levelled by bombings during the Second World War have fundamentally changed the understanding of planimetric vision. In the wake of the Second World War, many photographs showed towns that from that point on were assimilated to a ground plan, all this could only be perceived from a high point, without any intention to sublimate nor for feelings of transcendence. Towns after catastrophes were often reduced down to compartmentalisations: grids, screen panels, moucharaby, vernacular or minimal separations. Paul-Henry Chombart de Lauwe was a pioneer in the use of aerial photography for sociological means,²² the dominant viewpoint was fed by a practical vision, he defined new tools for reading by delimiting morphologies that would become essential structuralist symbols, the grid was one of these, it was neither emphatic nor indiscreet, it required a high point.²³ With this awareness of space, the story lost its pathetic and narrative charge, the sequential divisions facilitated the conciliation of contradictions inside these images.²⁴ The ruined towns looked like muted plots of land delimited by walls that could only be seen from the sky.²⁵ Many interpretations, some sadly amusing, others superstitious or apologetic have affirmed and livened up the discourse of philosophers and aesthetic thought; existential space was fundamentally different from the space of existence, the first was nothing more than a long and simple ellipse, the second a new way to live the reconstructions spatially and in 3D, including those from writers and thinkers. Ruins, plans or simply the lines on the ground of transport links in the form of an almanac impregnated sculpture affected by zero degree and for the lucky the sea level.²⁶ Walls, roofs, the closed in and the covered, were less protective than the architect's

22. Paul-Henry Chombart de Lauwe (ed.), *Découverte aérienne du monde*, Paris, Horizons de France, 1948, p. 397.

23. Rosalind Krauss, "Grilles", *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 92 ff.

24. *Ibid.*, p. 98.

25. See Jean-François Augoyard and his analysis on the end of great urban stories. We mention also Jean-Christophe Sévin, Dimitri Voilmy, "Une pensée de la modalité - Entretien avec Jean-François Augoyard", *ethnographique.org*, no. 19, December 2009, no.19 (on line).

26. The combination of two critical elements closely affected sculpture: these are *L'ère du soupçon* by Nathalie Sarraute but also *Le degré zéro de l'écriture*, concept by Roland Barthes. These two expressions and modes of thinking were not developed enough in relation to art history after 1945 even though they are two key texts and their conclusions are valid beyond the realm of literature.

vernaculaires ou minimales. Paul-Henry Chombart de Lauwe a été le pionnier de l'utilisation de la photographie aérienne dans un souci sociologique²² ; le point de vue dominant se nourrissait du regard pratique, il définissait alors de nouveaux outils de lecture en délimitant des morphologies lesquelles allaient devenir des symboles structuralistes par essence. La grille était l'un de ceux-là, elle n'était ni emphatique ni bavarde, elle exigeait de prendre de la hauteur²³ ; en se spatialisant, le récit perdait sa charge pathétique et narrative, les découpages séquentiels facilitaient la conciliation des contradictions à l'intérieur des images²⁴. Les villes en ruines ressemblaient à des parcelles muettes délimitées par des murets qui n'étaient perceptibles que du ciel²⁵. De nombreuses interprétations, certaines tristement distrayantes, d'autres superstitieuses ou apologétiques, ont été alléguées et ont émaillé le discours des philosophes et de la pensée esthétique ; l'espace existentiel était fondamentalement différent de l'espace de l'existence, le premier n'était qu'une longue et sobre ellipse, le second une nouvelle façon de vivre spatialement et, en trois D, les reconstructions, y compris celles des penseurs et écrivains. Les ruines, les plans ou simplement le tracé sur le sol de voies de communication en forme d'almanach imprégnaient la sculpture touchée par le degré zéro et pour les plus chanceux le niveau de la mer²⁶. Les murs, les toitures, le clos et le couvert protégeaient moins bien que les plans des architectes. Les artistes se mettaient à imaginer comment l'occupant allait vivre et surtout pratiquer les espaces, ils devaient, pour ce faire, évaluer ses besoins, ses réflexes, ses occupations... le plan redevenait une façon géométrique de prévoir, de vivre et de pratiquer les espaces. Or la complexité de l'œuvre de Thierry Géhin est de jouer sur le plan, non pas au présent ni même au futur mais au passé, il prévoit ce qu'auraient pu être les besoins non des personnes ou en tous les cas pas principalement mais les besoins de la sculpture, à côté de

plans. Artists began to imagine how the occupants were going to live and above all use the spaces, and in order to do so they had to evaluate their needs, reflexes, occupations... the plan once more became a geometric way of anticipating, of living in and using spaces. Yet the complexity of Thierry Géhin's work lies in his play on the plan, not in the present nor the future but in the past, he anticipates not what the needs of people might have been, or at least not essentially, he anticipates rather what the needs of the sculpture might have been, what has it missed, what is it missing and what did it miss. The artist does this methodically, sociologically according to a kind of distanciation as if the axial or projective view replaced the plinth's natural way of promoting the work. Distanciation (not in the Brechtian sense or not necessarily) is one of the best ways of accessing what might be called situational sculpture. Georges Didi-Huberman was right to say: "There are then ways – sometimes contradictory, pulling one against the other – to see things from above, the same reasoning stands for all perspectives [...]. I can see from above because I am flying over or gliding at that moment, what I see – the landscape down below – goes by in the distance, calmly, in a way that the overhang ends up by giving me a sort of satisfaction, in turn aesthetically floating, and, morally omnipotent, the impression of dominating the field like a seagull flying over the waves or like a general dominating his ordnance survey map."²⁷ Thierry Géhin's works could fit quite well into the idea of the *penser penché* because their nuances encourage the reading of a corpus that thinks and leans, in the sense of looking over and not just in the sense of a shift. The gaze cannot in such praise of flatness neither fall on nor fall from a height, it can only climb back up this cross-section of spatial time crossing time, it looks everywhere for the loss of the skyline and the gaze then lets us realise that it is possible to live, to move around without it.²⁸

22. Paul-Henry Chombart de Lauwe (dir.), *Découverte aérienne du monde*, Horizons de France, Paris, 1948, p. 397.

23. Rosalind Krauss, « Grilles », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 92 et suivantes.

24. *Ibid.*, p. 98.

25. Voir Jean-François Augoyard et ses analyses sur la fin des grands récits urbains. Nous signalons aussi Jean-Christophe Sévin, Dimitri Voilmy, « Une pensée de la modalité – Entretien avec Jean-François Augoyard », dans *ethnographique.org*, n° 19, décembre 2009 (en ligne).

26. Deux éléments critiques conjugués ont touché de près la sculpture : il s'agit de *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute mais également *Le degré zéro de l'écriture*, concept de Roland Barthes. Ces deux expressions et modes de pensée n'ont pas été assez mis en relation avec l'histoire de l'art après 1945, bien que ces deux textes soient des textes majeurs dont les conclusions sont valides au-delà de la littérature.

27. Georges Didi-Huberman, "Penser penché", *Vues d'en haut*, exhibition catalogue from the Centre Georges Pompidou – Metz, Angela Lampe (ed.), Metz, 2013, p. 196.

28. Tristan Garcia, "Le point de vue décollé", *Vues du ciel*, p. 400. Passage in which the author questions the suppression of the skyline.

quoi elle passe, à côté de quoi elle est en train de passer, elle est passée. L'artiste le fait méthodiquement, sociologiquement selon une forme de distanciation comme si la vue axiale ou projective remplaçait la mise en valeur naturelle du socle. La distanciation (non pas dans le sens brechtien ou pas nécessairement) est une des meilleures entrées dans ce qui pourrait être nommée sculpture de situations. Georges Didi-Huberman a raison de dire : « Il y a donc bien des façons - quelquefois contradictoires, tendues les unes contre les autres - de voir les choses d'en haut, le même raisonnement valant aussi pour toute perspective. [...] Je peux voir d'en haut parce que je survole ou que je plane à ce moment, ce que je vois - le paysage en contrebas - défile au loin, calmement, en sorte que le surplomb finit par me donner cette sorte de satisfaction, tour à tour esthétiquement flottante, et moralement toute-puissante, l'impression de dominer le champ comme un goéland survole les flots ou, c'est selon, comme un général domine sa carte d'état-major »²⁷. Les œuvres de Thierry Géhin s'inscriraient assez bien dans le *penser penché* parce que leurs nuances orientent la lecture d'un corpus qui pense et penche, dans le sens de « se pencher sur » et non pas dans son acception seule de basculement. Le regard ne peut pas dans une telle apologie de la platitude ni tomber sur ni tomber de haut, il ne peut que remonter cette coupe du temps spatial et du temps traversant, il cherche partout la perte de la ligne d'horizon et le regard se rend compte alors qu'il peut vivre, se déplacer sans elle²⁸.

LE PILON

La dernière bibliothèque (2004) n'est pas la pièce la plus récente, elle conclut cependant au mieux et au plus près le travail artistique de Thierry Géhin. Il a parfois été question du grenier, quelquefois des combles mais finalement peu de la cave, or cette installation est sans doute celle qui se prête le mieux à l'historicisation. Il est difficile de savoir si le fait d'avoir été produite en Allemagne n'orientait pas la lecture de la pièce. Comme cette installation *in situ* se trouvait au Centre Culturel Français, le léger malaise qu'elle procure est vaguement compensé à la lumière du monde et du corps diplomatiques, par le brouhaha un peu vain des relations culturelles, chacun sait que la guerre est loin, de sorte qu'il n'est plus question de reconstruction des relations franco-allemandes, simplement de changement de paradigme de ce type

27. Georges Didi-Huberman, « Penser penché », dans *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou - Metz, Angela Lampe (dir.), Metz, 2013, p. 196.

28. Tristan Garcia, « Le point de vue décollé », dans *Vues d'en haut*, *ibid.*, p. 400. Passage dans lequel l'auteur interroge la question de la suppression de la ligne d'horizon.

THE PESTLE

La dernière bibliothèque (2004) is not the most recent piece, it sums up nevertheless in the best and truest way Thierry Géhin's artistic production. Sometimes this is concerned with the attic, sometimes the loft space but in the end not often concerned with the cellar, and yet this work is undoubtedly the one that best lends itself to historicisation. It is difficult to know whether or not the fact that it was produced in Germany influences the reading of the piece. As this work is located *in situ* at the French Cultural Centre, the slight discomfort it procures is vaguely compensated by the world of the diplomatic corps, by the rather useless hubbub of cultural relations, everyone knows that the war happened a long time ago, so much so that it is no longer a question of reconstructing Franco-German relations, simply changing the paradigm of these relations. The French Cultural Centre is moving out, the director nevertheless invites Thierry Géhin to suggest a work and yet the artist doesn't choose the exhibition room nor the more prestigious areas of the building but the cellar where the archives and library are in the throes of being emptied. The universe described reveals the importance of literature for the artist, even if these biers of books are not a way of actually reading the work. Comparisons can be found elsewhere perhaps in *Je déballe ma bibliothèque* by Walter Benjamin or in the novel *Austerlitz* by Sebald that describes the strange peregrinations of an architecture specialist persuaded that different types of buildings explain the nature of evil and destruction or conserve secrets in a typological state. *La dernière bibliothèque*, symbol of stability, of weight, of immobility is threatened by all kinds of instabilities, by disappearances which are only equal to their dis-appearances. The important thing is to agree on how the works of Benjamin and Sebald relate to sculpture or the strange relationships between the *in situ* and sculpture, the manual and the reading, between the sepulchre and the plinth, deambulation and description. It is true to say that some books are just as useful for understanding sculpture in its expanded field than some of the most important texts from art history.²⁹ It is now some of the most diverse texts that act as a theoretical base, atypical and shifted towards a more elaborated theorisation, which isn't in any case an empirical theorisation. Thierry Géhin reaches his sculpture through his ways of reading which are open-ended readings, by distorting the problem of contextualisation. *La dernière*

29. Margit Rowell (ed.) *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, exh. cat. Musée national d'art moderne - centre Georges Pompidou, Paris, 1986. See also the article by Fouilloux, "Sculpture moderne ou sculpture du 20e siècle", *Vingtième siècle - Revue d'Histoire*, vol. 14, no.1, 1987, p. 96.

de relations. Le Centre Culturel Français déménage, la directrice invite pourtant Thierry Géhin à proposer une œuvre, or ce dernier choisit non pas la salle d'exposition ni même des espaces plus nobles mais les caves où les archives et la bibliothèque sont en train d'être vidées. L'univers décrit renvoie à l'importance de la littérature pour l'artiste, même si ces catafalques de livres ne sont pas des pistes de lecture. Les comparables se trouvent ailleurs, peut-être dans *Je déballe ma bibliothèque* de Walter Benjamin ou dans le roman *Austerlitz* de Sebald qui décrit selon un principe de relevé les étranges pérégrinations d'un spécialiste de l'architecture persuadé que certains types d'édifices expliquent la nature du mal et de la destruction ou en conservent les secrets à l'état typologique. *La dernière bibliothèque*, symbole de stabilité, de poids, d'immobilité est en proie aux instabilités de toutes sortes, aux disparitions qui n'ont d'égal que leur dis-parutions. L'important est de convenir en quoi les ouvrages de Benjamin et Sebald parlent de sculpture ou d'étranges relations entre *l'in situ* et la sculpture, le manuel et la lecture, entre la sépulture et le socle, la déambulation et la description. Il ne serait pas tout à fait faux de dire que certains livres sont au moins aussi utiles pour comprendre la sculpture dans son champ élargi que les grands textes de l'histoire de l'art²⁹. Ce sont les textes les plus divers qui servent maintenant de socle théorique, atypique et décalé à une théorisation plus fine, en tous les cas qui ne soit pas une théorisation par support. Thierry Géhin arrive par ses voies de lectures, qui ne sont pas des voies de garage, à la sculpture, en détournant le problème de la contextualisation. *La dernière bibliothèque* ressemble aux compactus, ces infrastructures de la mémoire et de l'histoire et, si l'artiste a imaginé que les piles de livres étaient les podiums et les tombes d'une réconciliation, il s'est peut-être dit que les portes-dérobées de la sculpture se prêtaient à stigmatiser les non-dits qui finiraient dans un livre au volume et aux dimensions purement conceptuels. Personne n'a osé s'avouer que ces bibliothèques ressemblaient à des fours : du simple four à pain, au dangereux four à chaux et à l'innommable four crématoire. L'imagination de l'œil de l'histoire ferait le reste entre indescriptible et l'imprescriptible, il proposerait de nouvelles significations aux pratiques de la sculpture. Les artistes qui ont travaillé l'archive et le mal d'archive à l'aune de la shoah l'ont fait souvent dans le fatras, la panique de ce qu'il fallait emporter ou du côté des bourreaux ce qu'il fallait détruire. Dans *La dernière bibliothèque*, ce qui risque d'être détruit dans un holocauste social le sera dans la

bibliothèque ressemble à compactus, these infrastructures for history and memory, and if the artist imagined that the piles of books were the podium and the tombs a symbol of reconciliation, he maybe also said to himself that the hidden doors of sculpture lend themselves to stigmatising the unsaid that would end up in a book with purely conceptual volume and dimensions. Nobody dared to admit that these bookcases looked like ovens: from the simple bread oven to the dangerous lime kilns and the unnameable crematory ovens. History's imaginative eye will do the rest between the indescribable and the imprescriptible, it will offer new significations for the practice of sculpture. Artists who have worked on the notion of the archive and the evil of the archive in the light of the Holocaust have often done so in a jumble, amidst the panic of what they needed to take or on the side of the executioners what they needed to destroy. In *La dernière bibliothèque*, what risks being destroyed in a social holocaust will be done with the strictest organisation; the insupportable and stupefying coldness of the facts and complete insensitivity of History, as much a tool of destruction as the action of destruction itself. Some works are formal archives that remain to attest to the pain of the artist, in any case of some, that even a reading from a courageous mother could not console. Archives are an appropriate graft to Thierry Géhin's work. As Jacques Derrida reminds us, the archive through its Latin etymology is a house, a domicile, an address according which can be approached on four levels: commandment, domiciliation, interpretation, consignment.³⁰ Yet it is possible that Thierry Géhin felt that it was difficult to give or to construct a safe place for sculpture and that like performance or land art, it was increasingly under threat of destruction. That is why he assigns a residence to sculpture, not so much as to restrict it but more to place it in safe keeping. The first gesture for sculpture is to archive it (and this is clever) before having even conceived it, to keep its instruction leaflet from the moment it is created. Thierry Géhin probably felt that the materiality of the work, no more than the performances would save this work from the graveyards of memory and destruction, that *sculpture in its expanded field* had become an immense scrap yard where the avant-garde of modernism and contemporaneity recycled itself.

Thierry Géhin has a way of excising space, as if his eye has already integrated the laser cut that he often uses, reinforcing the stereometric character of his objects and almost their aspiration to themselves become logos or to become like a typeface or an immaculate typography. So

29. Margit Rowell dir., *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue de l'exposition du Musée national d'art moderne - centre Georges Pompidou, Paris, 1986. Se reporter aussi à l'article d'Étienne Fouilloux, « Sculpture moderne ou sculpture du 20^e siècle », dans *Vingtième siècle - Revue d'Histoire*, vol. 14, n°1, 1987, p. 96.

30. Jacques Derrida, *Mal d'archive - Une impression freudienne*, Galilée, "La philosophie en effet", Paris, 1995, p. 11, p. 12 and p. 17.

rigueur du rangement ; la froideur des faits et l'insensibilité totale, ahurissante et insupportable de l'Histoire qui est un pilon autant qu'une mise au pilon. Certaines œuvres sont des archives formelles qui demeurent pour attester du chagrin des artistes, en tous les cas de certains, que même la lecture telle une mère courage ne parvient pas à consoler. L'archive n'est pas une greffe inopportune par rapport à l'œuvre de Thierry Géhin. L'archive, rappelle Jacques Derrida, par son étymologie latine est une maison, un domicile, une adresse selon quatre niveaux d'approche : le commandement, la domiciliation, l'interprétation, la consignation³⁰. Or il n'est pas impossible que Thierry Géhin ait senti qu'il était difficile de donner ou construire un lieu sûr pour la sculpture et que celle-ci, de la même manière que l'art de la performance ou le land art, était de plus en plus la proie de la destruction : c'est pourquoi il assigne la sculpture à résidence, moins pour la brimer que pour la déposer en lieu sûr. Le premier geste pour la sculpture est de l'archiver avant même (et cela est fort) de l'avoir conçue, de garder constamment dès sa gestation son mode d'emploi. Thierry Géhin a probablement senti que la matérialité de l'œuvre pas plus que les performances ne sauvaient cette dernière des carrières de l'oubli et de la destruction, que *la sculpture dans son champ élargi* était devenue une immense casse où se recyclaient les avant-gardes du modernisme et de la contemporanéité.

Thierry Géhin a une façon d'exciser l'espace, comme si son œil avait déjà intégré la découpe au laser qu'il utilise souvent, cela renforce le caractère stéréométrique de ses objets et pratiquement leur aspiration à devenir les logos d'eux-mêmes ou à être comparable à une police de caractères ou à une typographie soignée. Si bien que les objets ne semblent plus avoir appartenu à personne, ils sont dépossédés de la même manière que le mobilier qui est choisi dans les appartements ou les locations appelés des meublés. D'une certaine façon, et pour reprendre un jeu de mots à la Derrida, le meuble y est, le mobile y est aussi, le mobile qui sous-tend les œuvres pensées tels des indices d'une enquête sans objet qui n'a pratiquement aucune chance de rejoindre la fiction, au contraire même qui, dans sa platitude, la décourage. Si habiter c'est selon la très belle expression de Bachelard laisser des traces, pour Thierry Géhin c'est plutôt tracer, suivre le tracé d'un plan, d'un profil, d'une découpe. L'étrangeté de son travail vient du fait qu'il réalise en sculpture des objets ou des volumes qui s'aplatissent dans leur modélisation ou par l'emploi de la photographie. Les œuvres de Thierry Géhin sont toutes, ou pratiquement, extrêmement photogéniques, au-delà même de ce que l'on peut imaginer, elles prennent un aspect de rigueur un peu froide et

well that the objects appear to never have belonged to anybody, they are dispossessed in the same way as the furniture chosen in rented furnished apartments. In a certain way, and to re-use a play on word from Derrida, the furniture is there, the mobile is there too, the mobile underlies the works conceived like clues in an enquiry without an objective and which has practically no chance of becoming fiction, and which on the contrary, through its banality, discourages it. If to inhabit a place is, according to the wonderful expression by Bachelard, to leave traces, then for Thierry Géhin it's rather a question of tracing, following the traces of a plan, a profile, a cross-section. The strangeness of his work comes from the fact that he creates objects or volumes in sculpture that flatten themselves out through modelisation or by using photography. Thierry Géhin's works are all, or practically all, extremely photogenic, even beyond what we might imagine, they have a slightly cold appearance. After having meditated, worked and accentuated the precision in his work in order to understand tri-dimensionality, it is strange that all of this acquired knowledge acts essentially to highlight bi-dimensionality. Thierry Géhin manages to do this as he has a sense of silhouettes, he has that capacity to transform an object into a motif and inversely profiles into sections that he interprets in the most frontal way he can: "Frontality assures flatness."³¹ Perhaps it's a way for the artist to neutralise and to get to the point of indifference which is a form of critical distance. In this way, Thierry Géhin's work transmits information on the way to use volume today, to give it its form and to decipher its muteness.

Thierry Géhin's work is not only intelligible in relation to photographic theories, it is also a formidable experimentation ground for what is produced in the theoretical field of archi-sculpture and of what Paul Ardenne and Barbara Polla have theorised under the term emotional architecture. This is not to say that Thierry Géhin's work fits into this register but that the questions asked in this domain are part of the artist's train of thought. The artist offers the spectator a report on the de-symbolisation of architecture and in the same way that inhabitants wanted to re-appropriate the places in which they lived. The symbols of contemporary architecture are not lost, they are dissimilated into the ordinary, behind which it is possible to attain the capacity to move. Nonetheless, despite this neutralisation, Thierry Géhin's interiors and installations are not without atmosphere. The problem with atmosphere is that it is a concept that is as fragile as it is versatile, it doesn't exist in the long term and doesn't resist the effects of time well, it is one of the notions that doesn't keep very well.

30. Jacques Derrida, *Mal d'archive - Une impression freudienne*, Galilée, « La philosophie en effet », Paris, 1995, p. 11, p. 12 et p. 17.

31. Éric de Chasse, *Platitude*, op. cit., p. 132.

d'objectivité millimétrée. Après avoir médité, travaillé et placé son exigence sur la précision pour comprendre la tridimensionnalité, il est étrange que tout ce savoir acquis serve essentiellement à souligner la bi-dimensionnalité. Thierry Géhin y parvient car il a le sens des silhouettes, il a cette capacité à transformer un objet en motif et aussi inversement les profils en profilés qu'il interprète le plus frontalement du monde parce que : « La frontalité assure la planéité »³¹. Peut-être est-ce une façon pour l'artiste de neutraliser, d'arriver au point d'indifférence qui est une forme de distance critique. De sorte que les œuvres de Thierry Géhin transmettent des informations sur la façon de pratiquer le volume aujourd'hui, de lui donner sa forme et de le décrypter dans sa mutité, et de la calibrer.

Le travail de Thierry Géhin n'est pas seulement intelligible au regard des théories sur la photographie, il est aussi un formidable terrain d'expérimentation de ce qui s'est produit dans le champ théorique de l'archi-sculpture et de ce que Paul Ardenne et Barbara Polla ont théorisé sous le terme d'architecture émotionnelle. Cela ne veut pas dire que l'œuvre de Thierry Géhin soit dans ce registre mais que les questions posées dans ce domaine participent du terrain réflexif de l'artiste. L'artiste propose au regardeur un reportage sur la dé-symbolisation de l'architecture et de la même manière que les habitants ont voulu se réapproprier les lieux dans lesquels ils vivaient. Les symboles dans l'architecture contemporaine ne sont pas perdus, ils sont dissimulés dans l'ordinaire, derrière lequel il est possible d'atteindre une capacité à émouvoir. Pourtant, malgré ce travail de neutralisation, les intérieurs et les installations de Thierry Géhin ne sont pas dépourvus d'ambiance. Le problème avec l'ambiance vient précisément du fait que c'est un concept aussi fragile que versatile, il n'existe pas dans la durée et résiste mal aux effets du temps, c'est une des notions qui se conservent le moins bien.

Certains textes naissent d'un manque, d'autres sont écrits pour réparer un oubli, d'autres réparent, ce qui s'est défait ou tout simplement délité, d'autres enfin partent d'une volonté de bien faire ou de faire aussi bien. Le découragement se produit parfois à la lecture d'un texte parce que les analyses se ressemblent alors que les travaux diffèrent. Cela aurait pu se produire à la lecture de l'essai de Georges Didi-Huberman sur le travail de Pascal Convert, les mots qu'il utilise, les situations qu'il évoque sont proches du travail de Thierry Géhin ; bien que les œuvres soient distinctes, le vocabulaire est le même. Didi-Huberman commence son essai sur les conditions d'accessibilité de la quête critique, métaphore

Some texts are born out of a lack, others are written to repair an oversight, others repair what has been undone or simply broken, others come from a desire to do good or do as good as. Discouragement is sometimes produced on reading a text because the analysis is the same even though the works are all different. This might have happened when reading the essay by Georges Didi-Huberman on Pascal Convert's work, the words he uses, the situations he evokes are close to the work of Thierry Géhin; even though the works are different, the vocabulary is the same. Didi-Huberman begins his work on the conditions of accessibility of the critical quest, metaphor for the incessant trompe-l'œil of sculpture; each method is a fiction without fiction and the other way round too on the means of access. Of all of the concepts that Didi-Huberman develops from the work of the artist Pascal Convert, two of them are absolutely appropriate for extending this way of thinking. He discusses the notion of "vitrification" noting that window panes, less as a material than in terms of the visual effect they create, resonate throughout Thierry Géhin's work. There are the literal panes of glass as well as the kinds of surfaces that remind us of "vitrifications", this varnish that serves to protect parquet floors and transforms porous surfaces, the world as a logo waterproofed against life. But the main effect of "vitrification" is to contribute to the effect of flattening and a state of absolute uprooting.³² The compensation for these extremely smooth surfaces, that are normally opposed to the striation of the clerestories, another recurrent motif in Thierry Géhin's work, is monotony, thus the motif loses its value and produces a rather flat fiction where the feeling of oblivion and loss divests itself of any dramatic tension, the finish or factory-made character of the pieces are worrying because they don't reflect anything, at worst act as strange figurative detectors of presence that can control the intermittent reflection and emptiness of the glass doors.³³

31. Éric de Chassey, *Platitude*, op. cit., p. 132.

32. Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche - Apparetements de l'artiste*, Editions de Minuit, Paris, 1999, p. 60 and p. 61.

33. *Ibid.*, p. 75.

du trompe-l'œil incessant de la sculpture ; toute méthode est une fiction sans fiction et l'inverse aussi sur les moyens d'accès. De tous les concepts que Didi-Huberman développe à partir de l'artiste Pascal Convert, deux sont tout à fait appropriés pour prolonger la réflexion. Il parle de la notion de vitrification ; or la vitre, moins en tant que matériau qu'en termes d'effet visuel, retient dans l'œuvre de Thierry Géhin. Il existe des vitres littérales et toutes sortes de surface qui rappellent les vitrifications, ce vernis qui sert à protéger les parquets et à transformer le poreux en lisse, le monde en un logo étanche à la vie. Mais le principal effet de la vitrification est de contribuer à l'aplatissement et à un état de déracinement absolu³². La contrepartie de ces surfaces lisses à l'extrême qui, normalement, s'opposent aux stries des claires-voix, autre motif récurrent dans l'œuvre de Thierry Géhin, est la monotonie, le motif perd alors de sa valeur et produit une fiction assez plate où le sentiment d'oubli et de la perte se dépouille de tout dramatisme, le fini ou le caractère usiné des pièces inquiètent car elles ne reflètent rien, à la limite elles servent de second degré à d'étranges détecteurs de présence qui commanderaient le reflet intermittent et vide des portes vitrées³³.

32. Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche - Apparetements de l'artiste*, Editions de Minuit, Paris, 1999, p. 60 et p. 61.

33. *Ibid.*, p. 75.