



PROPOS SUR  
*HÔTEL PARTICULIER*, DE THIERRY GÉHIN  
INSTALLATION IN SITU, ANCIENNE ECOLE NORMALE  
D'INSTITUTRICES, VESOUL, 2009

ET SUR L'ŒUVRE

L'objet *Hôtel Particulier*, tout l'œuvre en définitive, est une Terre Promise. Pas une ligne, pas un centimètre carré du chemin parcouru en direction de ce but, qui ne pose cette question : le monde est-il possible ? La réponse serait : ce monde, possible certainement, est d'abord racontable car il contient une histoire.

Parvenu au seuil de l'installation, le visiteur pose son bagage, interroge ce volume intérieur, aperçu de l'entrée, qui répond d'abord à une définition : « Ensemble de sept chambres, d'un couloir et d'une portion de couloir, à quoi s'ajoutent sept cadres en médium 170 x 140 centimètres, peints avec éclairage fluorescent intégré, alimentation électrique spécifique, peinture acrylique blanche; blanc d'Espagne, cire ».

*Hôtel Particulier* fut le quartier des surveillants au temps du lycée, aujourd'hui désaffecté, qui succéda à l'ancienne École normale de filles (Vesoul, Haute-Saône).

Nous sommes ici, *in situ*, face à un monde dont nous saurons très vite qu'il est révolu, mais possible. Comme sont possibles, toujours, les représentations des œuvres bidimensionnelles. Il s'agit seulement d'y pénétrer. Mais ce geste d'entrer n'est pas gratuit. Il exige la considération de l'image, une sorte de respect attentif à l'endroit de toute œuvre, exemple cette parente de Thierry Géhin qui s'impose d'elle-même, par-delà le temps et l'espace : un tableau de Giovanni Bellini (j'étais à Atlanta, Géorgie, le High Museum, j'étais habité par *Hôtel Particulier*, j'ai aperçu le tableau et je l'ai contemplé). Il représente la Vierge et son enfant isolés du monde (le paysage dans son dos) par un rideau.

La séparation des mondes — temporel/spirituel, sacré/profane — dans cette œuvre, a ceci de particulier qu'à la base du tableau, logée contre le cadre, comme posée dessus, faisant corps, se trouve une rampe en bois, qui porte par ailleurs la signature du peintre. Cette rampe est un détail, qu'on ne remarque pas, car elle s'intègre au cadre doré. Pourtant, elle eut en son temps une fonction, à n'en pas douter : elle isolait le tableau, donc la Vierge, du spectateur vénitien contemporain de Giovanni Bellini. Séparés du monde, la Vierge et son enfant habitent toujours le territoire du sacré. De là, aujourd'hui encore, ils nous contemplent.

DISCUSSION ON  
*HÔTEL PARTICULIER*, THIERRY GÉHIN  
INSTALLATION IN SITU, FORMER ECOLE NORMALE  
D'INSTITUTRICES (TEACHER TRAINING SCHOOL),  
VESOUL, 2009

AND ON THE WORK

The object *Hôtel Particulier*, in fact the whole of the work, is a Promised Land. Every line, every single square centimetre of the pathway travelled towards this destination, begs the question: Is the world possible? The answer would be: this world, certainly possible, can firstly be told because it has a story.

Once at the threshold of the installation, the visitor puts down their baggage, questions this interior space seen from the entrance and which initially answers to a definition: *An ensemble of seven bedrooms, a corridor and a piece of corridor, to which are added seven frames made from MDF 170x140 centimetres, painted and with integrated fluorescent lighting, specific electric supply, white acrylic paint; Spanish white, wax.*

*Hôtel Particulier*, today abandoned, was the quarters for the dormitory supervisors when it was a high school and which replaced the former *Ecole Normale* – Teacher Training School for girls – Vesoul, Haute-Saône.

Here we are, *in situ*, faced with a world which we quickly realise is gone, but possible. Just as representations of bi-dimensional works are always possible. You just have to penetrate into it. But this act of entering is not free. It requires you to reflect upon the image, a kind of attentive respect in regards to all works, for example this work related to Thierry Géhin's work which imposes itself, beyond time and space: a painting by Giovanni Bellini (I was in Atlanta, Georgia, the *High Museum*, I was possessed by *Hôtel Particulier*, I saw the painting and I contemplated it): It represents the Virgin and child (the landscape behind her) cut off from the world by a curtain.

The separation of worlds – temporal/spiritual, sacred/profane – in this work, has a peculiarity in that at the base of the painting, wedged against the frame, as if it is laid on, joined to it, there is a wooden rail, which moreover carries the artist's signature. This rail is a detail that we don't notice because it is integrated into the golden frame. However, undoubtedly it once had a function. It isolated the painting, and thus the Virgin, from Giovanni Bellini's contemporary Venetian spectator. Separated from the world, the Virgin and child remain in a sacred land. And from there, even today, they contemplate us.

Ainsi, nous pénétrons dans l'œuvre, et visitons les chambres d'*Hôtel Particulier* avec cette idée que nous changeons de monde.

En notant au passage que, de spectateur de la Renaissance, celui qui regarde, est devenu visiteur. Cette mutation sous-entend que c'est l'œuvre ici qui détermine notre statut et non l'inverse : je ne suis admis à visiter *Hôtel Particulier* qu'à la condition d'être un visiteur et non un spectateur. Ce qui implique trois choses :

- L'idée de visite recouvre l'idée de se rendre au domicile de quelqu'un, de pénétrer par le regard une certaine intimité.
- Regarder, observer serait donc considérer ce qui vous rend proche ou vous éloigne de l'objet, ces sept chambres.
- L'idée de visiteur implique, en dernier lieu, d'être actif. De courir le risque d'être pris à partie. De se trouver face à cette responsabilité : devenir le témoin.

L'ambiance terne et silencieuse du lieu requiert de la part du visiteur, comme entrant dans le tableau, qu'il pose son bagage devant la porte où rien ne fait signe, avant de fréquenter la profondeur des chambres.

Contrairement à la Vierge de Bellini et à toutes ses sœurs, rien ici de significatif, aucun thème qui ne sauterait aux yeux. Le sacré ne propose pas de signe. Ou alors, tout nous fait signe : ainsi la présence du vide. Perçu dans ces pièces inhabitées, autant dire d'office, déshumanisées. Seuls comptent les murs, qui signalent la chambre, mais aussi la nudité. L'instant. Le temps expérimenté par nous chez Bellini, ce temps figé, vécu dans la peinture en général, n'est pas ici à l'ordre du jour. Ici, quelque chose d'autre, en supplément (ou par retrait) : le vide. Qui se signifie lui-même, par absence de signe.

La Vierge habite l'éternité, sa référence réside dans la coupure d'avec le quotidien. Dans *Hôtel Particulier*, la référence est ailleurs, elle émerge de quelque chose qui existe, mais reste invisible. Ce qui est montré, c'est ce qu'on ne voit pas, et c'est renforcé à chaque pas inquiet effectué par le visiteur à l'intérieur de l'œuvre. Dans chaque centimètre parcouru en effet, d'un point de vue hésitant, et certainement craintif, le regard se pose sur les signes du vide et se confronte à l'aporie : ce qui est invisible ne peut être montré. Pourtant, ici, ce qui est montré est invisible.

Observer sur le mur la pellicule du vide : le papier peint qui pourrait, par analogie, devenir l'épiderme du néant, au moins le signaler. Mais ici, on se heurte : Ce qui ne peut être montré, on doit le voir. Et ce qu'on voit, on ne peut le décrire.

And so, we penetrate into the work itself, and visit the bedrooms of *Hôtel Particulier* with the idea that we are somehow changing worlds.

Noting in passing, that the Renaissance spectator, the one who gazes, has become a visitor. This mutation implies that here it is the work that determines our status and not the other way round: I am only allowed to visit *Hôtel Particulier* on condition that I am a visitor and not a spectator. This involves three things:

- The idea of the visit includes the notion of visiting someone's home, penetrating on a visual level, a certain privacy.
- Looking, observing, could then be considered a way of bringing you closer to or further from the object, these seven bedrooms.
- And lastly, the notion of visitor implies being active. Of running the risk of having to take part. Of confronting this responsibility: Becoming a witness.

The dull and silent atmosphere of the place demands that the visitor, as if they were entering a painting, to leave their baggage at the door where there is no sign, before frequenting the depths of the bedrooms.

Unlike the Virgin by Bellini and all of its sisters, nothing significant, no theme strikes the visitor. The sacred gives no sign. Or else, everything is a sign: Thus the presence of emptiness. Perceived in these uninhabited rooms, that is to say, dehumanised right from the off. All that counts are the walls that signal the bedroom, but also nudity. The moment. Time as we experienced it in Bellini's work, this frozen time, often experienced generally in paintings, is not on the agenda here. Here, there is something else, in addition (or by its withdrawal): emptiness. Which signifies itself, through absence of sign.

The Virgin resides in eternity and this reference lies in the break with everyday life. In *Hôtel Particulier*, the reference is elsewhere, it emerges from something that exists, but remains invisible. What is shown is what we cannot see and this is reinforced by every troubling step that the visitor takes inside the work.

Indeed, during every centimetre covered, in a hesitant and certainly fearful manner, the gaze fixes on signs of emptiness and comes face to face with *aporia*: That which is invisible cannot be shown. Nevertheless, here, that which is shown is invisible.

Looking at the film of emptiness on the wall: the wallpaper which could become, through analogy, the epidermis of nothingness, or at least indicate it. But here, we collide into it: What cannot be shown, must be seen. And what we see, we can't describe.

Ces pièces, saisies sous l'esprit de la logique du langage, inscrivent le visiteur dans le processus des chambres inhabitées : il n'y a personne en effet. Pourtant, des traces, si minimes soient-elles, comme esquissées, rappellent cette sensation que ce fut habité.

Ce vide, qui nous heurte, a cependant une morphologie. Elle n'est pas invisible, elle ressemble à. Elle est recouverte d'ensembles significatifs, qui abondent dans les pièces qui se succèdent, se font face, se jouxtent l'une l'autre : l'esquisse, l'essai, la trace, la tentative, l'indice.

D'abord le mur recouvert de papier peint, ensuite les radiateurs, les lavabos (il n'y a pas d'eau), les tuyaux, les colliers de fixation vissés dans le mur, les interrupteurs électriques (les conduits sont invisibles), qui relèvent du domestique. Chaque pièce est une chambre. Ces chambres constituent un ensemble qui implique l'idée d'un occupant. Elles sont habitées, mais nulle présence humaine. Tout s'organise sur ce registre. Impossibilité d'admettre que ce ne fut pas habité un jour. Question profonde de la cause : pourquoi inviter le visiteur à voir cela ?

Impossibilité de croiser l'intelligence du lieu. Cette sensation d'être un étranger, qui pénètre, sans y être invité, une intimité domestique, produit le malaise et provoque le constat de solitude. S'ensuit cette fissure progressive, lors de la visite, qui se transforme en brèche et produit un sentiment de rupture. Le lieu intrigue et dépayse. Nous rend étranger. On décèle, ici et là, les mots du règlement disciplinaire de l'ancienne École normale, l'apprentissage de la norme, la séparation filles-garçon. Tout est figé. Rien qui ne signifie. Personne ne parle. Nous n'entendons, hormis les pas des autres visiteurs, aucun son des conciliabules qui sont la vie quotidienne à l'intérieur des maisons, aucune parole rassurante, maternelle qui compose la vie affective, ni rien, aucune empathie qui console ma détresse.

Ceux qui ont fabriqué ce vide, je les imagine, par paradoxe, les acteurs de la construction, ouvriers, artisans du bâtiment, maçons, plâtriers, plombiers, plaquistes, carreleurs, peintres, maîtres d'œuvre, leur présence, quoique nombreuse, est virtuelle. Celle de l'occupant, ou des occupants supposés également.

Le vide prescrit par le plasticien, de n'engager rien ici qui ne soit ordonné par le silence et le sacré, accentue le sentiment d'abandon, de déréliction, de lieu sans âme.

Ce désert marqué par les signes de la construction, et de l'emménagement, de la recherche d'un certain confort, concentre notre attention sur un occupant présumé, le maître d'internat du lycée installé à la place de l'ancienne École normale de filles, à qui les chambres étaient destinées, ce qui produit en fin de compte le sentiment d'un ensemble habitable, envisageable, donc tout est concevable. Malgré tout.

These rooms, gripped by the spirit of language's logic, draw the visitor into the process of the uninhabited bedrooms: there is indeed nobody. Nonetheless, traces, however minimal they might be, almost sketch-like, evoke the feeling that they were lived in.

This emptiness, that confronts us, has however a morphology. It is not invisible, it looks like something. It is covered in significant wholes that abound in the succession of rooms, confronting each other, juxtaposing one another: sketch, essay, trace, attempt, clue.

Firstly the walls covered in paper, then the radiators, the washbasins (there is no water), the pipes, the supporting brackets screwed into the wall, the electric light switches (the cables are invisible), all refer to the home. Each room is a bedroom. These bedrooms create an ensemble that implies occupancy. They are lived in, but there is no human presence. Everything is organised around this register. Impossible to accept that this place was not once inhabited. A profound question for the cause: Why invite the visitor to see this?

The impossibility of grasping the meaning of this place. The feeling of being a stranger, penetrating, without being invited, into domestic privacy, produces an uncomfortable feeling and provokes the acknowledgement of solitude. There then follows a progressive splitting during the visit, which transforms into a rift and produces a feeling of rupture. The site intrigues and disorients. Makes us strangers. Here and there, we can detect words from the disciplinary rules of the former *Ecole Normale* (teacher training school), learning the norm, the separation of girls - boys. Everything is frozen. There are no signs. Nobody speaks. We hear nothing, apart from the steps of the other visitors, none of the mutterings which are part of daily life inside homes, no reassuring maternal words to fill our emotional life, nothing, no empathy to console my distress.

Paradoxically, I imagine those who created this emptiness as actors in the building process, workmen, builders, craftsmen, bricklayers, plasterers, plumbers, drywall craftsmen, tiler, painters, project managers. Their presence, even though multiple, remains virtual. That of the occupant, or supposed occupants too.

The emptiness prescribed by the artist, to commit to nothing that isn't ordered by silence and the sacred, reinforces the feeling of abandonment, of dereliction, of a place without a soul.

This desert marked by signs of building and of moving in, by the search for a certain comfort, focuses our attention on a presumed occupant, the boarding school headmaster of the high school that replaced the former teacher training school for girls, for whom the rooms were intended and which ultimately provokes the feeling of an inhabited ensemble, conceivable, thus everything is imaginable. Despite everything.

Mais seul le vide habite le vide. Dans ces pièces il n'y a personne, tout converge vers un même point de fuite : la présence qui nous manque. Cette part manquante, qu'on ne peut définir, pourrait être perçue par le verbe d'état, le *il y a* impersonnel, qui fabrique la supposition de l'être et devient le verbe exister. Bien que celui-ci soit mis en réserve, se décline sur le mode du non dit.

Les fenêtres fermées, rendues aveugles, les volets clos, l'obscurcissement ajoutent au malaise. C'est une contrainte supplémentaire quand le visiteur aimerait un peu d'oxygène pour reprendre souffle. Cette ambiance froide produite par la lumière artificielle est le résultat d'un rétrécissement de l'atmosphère ; la lumière pâle réduit les pièces au confinement ; en définitive, elle empêche de penser.

Contraint au repli sur soi, ce qui n'était pas souhaité au départ, le visiteur, baigne dans une lumière ténue, produite par des néons, invisibles, à l'intérieur des cadres, évidemment vides, qui occupent le mur.

L'installation voile le regard là où cette lumière minimise la violence de l'acte. Elle nous confronte, ce faisant, au propos de *L'Aveuglement de Samson*, Rembrandt, Städel Museum, Francfort. Samson épuisé car privé de chevelure, rendu aveugle, livré aux Philistins. Perdre avec la vue son intelligence du lieu et des événements. Sa capacité à comprendre : ce que ressent le visiteur, à la recherche de points de repère dans la pénombre. Sans sortie de secours.

L'enfilade des pièces et le couloir de séparation nous entraînent vers d'autres cieux, nordiques pour l'occasion, qui rappellent le peintre Pieter de Hooch. Le visiteur se tient dos à la porte d'entrée refermée, ou dans un coin d'une pièce qui offre au regard, une sorte de chicane visuelle, composée de relais : les encoignures, les arêtes, les pans de mur, les alcôves masquées par un rideau, les arrière-cours, les jardins, les barrières. Dans la peinture des anciennes Provinces-Unies, le peintre joue avec le regard en construisant des chausse-trapes, des volumes, des reflets, des répétitions, des miroirs.

Mais, soudain, cette histoire de regard nous jette au visage une autre œuvre, et tout paraît si simple : c'est alors l'éblouissement des *Ménines*, les suivantes, les demoiselles d'honneur. Chez Velásquez, cette idée de circulation du regard et celle du spectateur pris à témoin apparaissent comme une évidence. Toujours ce processus évocatoire par la vertu de la ressemblance, ou de l'analogie : le visiteur ressent dans la disposition d'*Hôtel Particulier*, dans la mise en scène, la même exigence observée dans le dispositif mis en place par Velásquez. Sinon que, dans *Hôtel Particulier*, les personnages sont invisibles, mais tellement présents. Susceptibles d'apparaître.

But only emptiness inhabits emptiness. In these rooms, there is nobody, everything converges on the same vanishing point: We miss the presence. This missing part, that which we cannot define, could be perceived by the verb of being, the impersonal *there is*, which creates the supposition of being and becomes the verb to exist. Even though this is put aside, it exists through the unsaid.

Windows closed, made blind, shutters closed, this blackening out adds to the feeling of discomfort. It's yet another constraint when the visitors just want a bit of air to get their breath back. This cold atmosphere produced by the artificial lighting is the result of the atmosphere being shrunk. The pale light reduces the rooms down to a feeling of confinement; in the end, it stops you from being able to think.

Forced to withdraw into oneself, something that wasn't desired at the start, the visitor is bathed in a tenuous light, produced by neons, invisible, inside the frames, obviously empty, that occupy the wall space.

The installation veils the gaze, fogs our vision right at the point that this dull light minimises the violence of the act. In so doing, it brings us face to face with *The Blinding of Samson*, Rembrandt, Städel Museum, Frankfurt. Samson, exhausted without his hair, blinded, handed over to the Philistines, loses along with his sight all notion of where he is and what is happening, his ability to understand. Just how the visitor feels, looking for a familiar landmark in the darkness. With no way out.

The series of rooms and the dividing corridor take us to other horizons, Nordic this time, reminiscent of the painter Pieter de Hooch. The visitors stand with their back to the closed door, or in a corner of the room which offers up to the gaze a kind of visual chicane, made up of relays: corners, edges, sections of the wall, alcoves hidden by a curtain, the backyard, gardens, fences. In paintings from the former Dutch Republic, the painter played with the gaze by constructing traps, volumes, reflections, repetitions, mirrors.

But suddenly, this history of the gaze throws another work at us and everything appears so simple: The dazzling *Las Meninas* are next, the maids of honour. In Velásquez' work, this idea of the circulating gaze and the spectator as witness appears self-evident. Again this evocative method of similitude, or analogy: The visitor can feel it in the layout of *Hôtel Particulier*, in the way it is staged, the same demands made in the approach used by Velásquez. Except that in *Hôtel Particulier* the characters are invisible, but ever present. On the verge of appearing.

*Hôtel Particulier* tisse un réseau de relations avec le visiteur, et prend celui-ci à témoin. Le visiteur émerge alors de sa contemplation et reprend conscience. De ce fait, il s'intègre à l'œuvre et la pénètre de l'intérieur. Ainsi le témoin vient prendre la place du surveillant d'internat, qui lui, a occupé le lieu il y a longtemps. Ce surveillant fut lui-même témoin de sa propre condition. Le visiteur est ici en passe de devenir témoin pour le témoin. C'est une course de relais, une machinerie mise en place par cette installation *in situ*.

Le procès Velásquez : l'implication du regard de l'Infante Marguerite fascinée apparemment par l'extérieur du tableau, donc par celui qui regarde. Ensuite, le peintre, qui observe son modèle, et ce modèle double, Philippe IV et Marie-Anne d'Autriche, dans le dos du peintre, vu dans le reflet du miroir, lui-même juxtant des tableaux obscurs sur le mur du fond où se tient le chambellan, José Nieto, qui a franchi l'entrée, d'un pied, et qui attend ou justifie, ou cautionne, le regard extérieur : l'endroit du spectateur.

Dans *Hôtel Particulier* il est aussi question de regard soudain, de mise en cause et d'implication du visiteur qui entre sans autorisation de quiconque, puisqu'il est étranger, presque par effraction, et observe. Cette idée qu'un instant est saisi, et ce dans un cadre domestique, nous rappelle la vie quotidienne familière de la peinture des Provinces-unies au XVII<sup>e</sup> (les scènes de genre) mais aussi la vie quotidienne à la cour d'Espagne. Cette idée que le visiteur est pris à partie se teinte d'un voile de mystère dans *Hôtel Particulier*. L'installation offre au désert l'image de sa nudité. Le visiteur est désarmé, seul. Personne ne l'accompagne. Le regard court d'un endroit à l'autre, comme dans *Las Ménines*, mais cette fois, on est à l'intérieur du volume, alors que chez Velásquez, c'est juste le contraire. Comprendre que tout n'est qu'illusion. Les chambres vides sont une illusion peuplée de fantômes espagnols.

*Hôtel Particulier* convoque le sujet en sa qualité de témoin de ce qui ne s'est pas produit, une situation lointaine qu'il ne peut décrire ni attester. D'autant qu'il ne l'a pas vécue. Les sept chambres dans ce cas deviennent la conscience perdue du voyageur, qui ne sait où poser son bagage, se surprend à ignorer ses propres références. En quelque sorte, à ne plus savoir, rien, ni de lui-même, ni des autres qu'il ne peut interroger puisqu'il n'y a personne.

Les grandes énigmes ont ceci de propre, qu'elles vous surprennent, vous laissent sans voix par leur évidence. Dans l'expression du désir littéraire, ce texte de Franz Kafka, *Devant la Loi (Vor dem Gesetz)* s'affirme par nécessité. L'homme de la campagne attend devant la porte de la Loi. Mais le gardien, qui en défend l'accès, refuse à l'homme l'autorisation d'entrer. Et l'homme de la campagne, reste longtemps à patienter, des mois et des mois, des années, jusqu'à l'épuisement. Face à ce gardien qui lui interdit toujours de franchir le seuil. Alors, à la fin

*Hôtel Particulier* weaves a network of relations with the visitor, and uses them as a witness. The visitor then emerges from their contemplative state and regains consciousness. Therefore, they become part of the work and penetrate it from the inside. Thus the witness replaces the dormitory supervisor who inhabited the place a long time ago. This supervisor was himself witness to his own condition. Here, the visitor is on the verge of becoming a witness for the witness. It is a relay race, machinery put in place by this installation *in situ*.

The Velásquez process: The implication of the Infanta Margaret Theresa's gaze apparently fascinated by the outside of the painting, and thus by the person looking at her. Next, the painter, who is looking at his model, and this double model, Philip IV and Mariana of Austria, behind the painter, seen in the reflection of the mirror, itself juxtaposed with some obscure paintings on the back wall and where the chamberlain José Nieto is poised, crossing the threshold with one foot, expecting or justifying, or cautioning the exterior gaze: the place of the spectator.

*Hôtel Particulier* is also concerned with this sudden look, the questioning and implication of the visitors who enter without any authorisation whatsoever, as they are strangers, almost by breaking and entering and observe. The idea of capturing a moment in a domestic setting reminds us of the familiar everyday life scenes in paintings from the Dutch Republic of the seventeenth century (genre painting scenes) and also the daily life of the Spanish court. The notion that the visitor takes part is tinged with mystery in *Hôtel Particulier*. The installation offers the image of its nudity to the desert. The visitor is unarmed, alone. Nobody accompanies them. The gaze moves from one part to another, like in *Las Meninas*, but this time, we are inside the space, whilst in the Velásquez, it's just the opposite. Understand that everything is just an illusion. The empty bedrooms are an illusion inhabited by Spanish ghosts.

*Hôtel Particulier* convokes the subject's quality to bear witness to what hasn't happened, a far away situation that they can neither describe or prove. Even more so as they did not experience it. The seven bedrooms in this case become the lost conscience of the traveller, who doesn't know where to put his/her bags, and is surprised that they no longer know their own references. In some way, no longer knowing, anything, not about themselves, or about others who they can't question because nobody is there.

Great enigmas all have this in common, they surprise you, leave you speechless by their self-evidence. In an expression of literary desire, this text by Franz Kafka: *Before the Law (Vor dem Gesetz)* asserts itself through necessity. The man from the country waits in front of the door to the Law. But the doorkeeper, who defends access, refuses to allow the man to enter. And the man from the country waits for a long time, months and months, years until he is exhausted. Faced with this doorkeeper who still refuses to let him cross the threshold. And so, at the end of his life, the man

de sa vie, l'homme de la campagne lui demande pourquoi il ne l'a jamais autorisé à entrer. La Loi appartient en effet à tout le monde, elle est faite pour chacun. Alors, le gardien lui répond : « Ici, personne n'est autorisé à entrer car cette porte n'est faite que pour toi ».

Cette porte est toujours ouverte, et l'homme de la campagne est invité par le gardien à regarder au-delà. Le gardien ajoute : « Tu ne trouveras rien car devant chaque salle il y a un gardien encore plus puissant que moi ».

La performance est dans ce texte que l'homme regarde au-delà, mais Kafka se garde bien de nous décrire cet au-delà. Tout juste savons-nous qu'il y a d'autres gardiens, devant d'autres salles. Dans ce cas, nous supposons que c'est d'un tribunal qu'il s'agit.

Relevons également qu'au cours de l'attente qui dure toute une vie, la vue de l'homme de la campagne faiblit et qu'il ne sait pas s'il fait plus sombre autour de lui ou si ses yeux le trompent.

Nous en déduisons, revenus sur le seuil d'*Hôtel Particulier*, que l'altération des sens implique le doute sur soi, et sur ses propres capacités à saisir l'intelligence du lieu, qui seule permet d'appréhender, de capter le sens de l'œuvre ou une partie du sens.

Ici réside la particularité de l'œuvre qui s'adresse au visiteur en tant qu'individu et en même temps au genre : l'homme. Pour ce faire il fallut atteindre sa dimension métaphysique. Pour cette raison, sans doute, le silence est requis. Le spectateur devant la porte, soumis à sa propre loi, est mis en instance d'attendre que personne ne lui dise ce qu'il attend.

La nouvelle de Kafka est en fait extraite du chapitre IX du *Procès*, chapitre intitulé *À la Cathédrale*. Elle est racontée par un prêtre à Joseph K.

Avec cette histoire de porte, Kafka pose la question de l'intérieur et de l'extérieur, il associe cette question au développement de l'intrigue, qui est une narration.

Dans *Hôtel Particulier*, l'intrigue est plastique; il y est question de forme, dans la stricte limite du genre. L'œuvre, qui pratique la langue des formes, raconte ainsi une histoire. Au départ, il y a ceci : Ces chambres furent (ne le sont plus) celles des surveillants pendant leur temps de repos. Ceux-là ont habité le lieu, vécu selon un certain mode propre aux conditions des surveillants d'internat à telle époque, ils ont laissé des traces sous la forme de sédiments, des dépôts sous forme de vestiges, visibles mais rares : papier peint, fenêtre aveugle. Le visiteur plonge dans la lecture mystérieuse d'un lieu clos, un caveau, une chambre mortuaire. Par extension, cette chambre devient un espace ponctué de rappels historiques, où la tuyauterie des radiateurs exprime la diffusion du Zyklon B dans le volume hermétique des chambres à gaz. Diffusion rendue invisible par les gardiens des camps quand ils ont fui, mais devenue visible par la parole des témoins.

from the country asks him why he never let him enter. The law indeed belongs to everyone, it is made for each of us. Thus, the doorkeeper replies: Here, nobody is allowed to enter because this door is only made for you.

This door is still open, and the man from the country is invited by the doorkeeper to look behind it. The doorkeeper adds: You won't find anything because at each door there is a doorkeeper even stronger than myself.

In this text, the *tour de force* lies in the fact that the man looks beyond, but Kafka is careful not to describe this beyond. We only know that there are other doorkeepers, in front of other rooms. In this case, we suppose that it is a court.

It should be equally noted that during this wait that lasts a lifetime, the countryman's sight diminishes and he no longer knows if it is getting darker all around him or if his eyes are playing tricks on him.

We can deduce, back on the threshold of *Hôtel Particulier*, that the change in senses implies self-doubt, and doubt in one's own ability to grasp the meaning of the place, which alone allows us to comprehend, to capture the meaning of the work or part of its meaning.

The specificity of the work lies in the fact that it addresses the visitor as an individual and at the same time their gender: masculine. To do this its metaphysical dimension must be reached. Undoubtedly for this reason, silence is needed. The spectator in front of the door, subjected to their own law, is conditioned to wait for nobody to tell them what they are waiting for.

Kafka's short story is in fact an extract from chapter IX of *The Trial*, a chapter intitled: *At the Cathedral*. It is told by a priest to Joseph K.

In this story of the doors, Kafka is concerned with the question of outside and inside, he associates this question with the development of intrigue, through a narration.

In *Hôtel Particulier*, the intrigue is plastic; it is a question of form, within the strict limits of the genre. The work, which uses the language of form, thus tells a story. In the beginning, there is this:

These bedrooms (which are no longer) were those used by the supervisors when they were resting. They inhabited this place and lived according to a certain mode peculiar to the conditions of dormitory supervisors of that time. They have left traces in the form of sediments, deposits in the form of vestiges, visible but rare: wallpaper, blind windows. The visitor plunges into the mysterious reading of a closed space, a vault, a death chamber. By extension, this bedroom becomes a space punctuated with historic reminders where the pipe work for the radiators expresses the diffusion of Zyklon B in the hermetic volume of the gas chambers. A diffusion rendered invisible by the camp guards when they fled, but which became visible through the testimonies of their prisoners.

Cette visibilité/invisibilité introduit *de facto* le problème de l'Histoire et de sa négation. En même temps, elle interroge la nature de l'humain, son mystère et sa nudité. Elle nous introduit dans une métaphysique du sens, c'est-à-dire qu'elle nous fait observer les stigmates laissés par un événement douloureux passé.

Mais partout, le grand silence du papier peint, la vanité de toute chose, le courage de l'admettre quand résonnent les pas des visiteurs dans le vide. Ceux-là perçoivent le silence, assimilent sa langue, comme dans une église, une clairière, un musée, une salle d'attente, comme dans une chambre de surveillant d'internat où se joue cette minuscule partie de l'éternité.

Cette photographie vue à la suite du Bellini, à Atlanta, dans une des trois ailes du High Museum, au dernier étage, le Skyway Level, proche du ciel, donc loin d'*Hôtel Particulier* : un grand format de Sebastiao Salgado. Une image puissamment connectée à l'idée de solitude : le hall d'une gare ferroviaire et les voyageurs en mouvement, la trace de leur déplacement par la vitesse d'ouverture de la focale. La foule qui se meut. Sauf dans un coin, un homme à l'arrêt, qui serait cet homme devant la Loi, ou le visiteur des sept chambres. Sa présence est légitimée par un fait : il est le seul sur la photo à ne pas bouger. Il éclaire de l'extérieur cette immobilité du monde envisagé par *Hôtel Particulier*. Ce monde possible mais contraint par l'exigence de signifier. À quoi le plasticien parvient par élimination, de l'être humain en premier lieu, dont la présence se manifesta sous le statut emprunté de surveillant d'internat dans un lycée. Ce qui nous reste aujourd'hui, c'est l'image invisible de ce surveillant.

Ce surveillant met, en effet, beaucoup d'énergie et de précision à ne pas se manifester. Pourtant, il préexiste à l'œuvre qui l'a par paradoxe lui-même produit. Il devient alors le résultat de notre inquiétude d'être au monde.

Nous habitons les déserts des chambres mortes, vivons notre existence dans la succession des lieux clos, nous nous abandonnons à l'impossibilité d'être, abdiquons toute idée de lumière.

Le surveillant est devenu verbe d'état, par sa stabilité dans l'invisible. Il est. Il devient. Nous cherchons à capter sa présence, en utilisant un substantif qui pourrait le désigner. Les mots nous permettent ainsi d'inventer des histoires.

Dante gravit les premiers degrés du Purgatoire, dans cette séquence magnifique et pure de sa vision de la Montagne au premier matin, après sa sortie de l'Enfer.

Il croise Caton d'Utique, qui lui indique, Chant I, le chemin de la mer. Puis Dante s'endort, il rêve. Comme nous rêvons tous. Il rêve d'un aigle dans le ciel. Sainte Lucie le transporte dans ses bras jusqu'à l'Ange, qui garde la porte du Purgatoire. Splendide apparition, Chant IX, l'Ange grave sur son front, sept fois, la lettre p : PPPPPPP.

This visibility/invisibility introduces *de facto* the problem of History and its negation. At the same time, it questions human nature, its mystery and its nudity. It draws us into the metaphysics of meaning, that is to say that it makes us look at the stigmata left by the events of a painful past. But everywhere, the vast silence of the wallpaper, the vanity of all things, the courage to acknowledge it when the steps of the visitors echoes in the emptiness. They perceive the silence, assimilate its language, like in a church, a clearing, a museum, a waiting room, like in a dormitory supervisor's bedroom, where this tiny piece of eternity is played out.

This photograph, seen after Bellini, in Atlanta, in one of the three wings of the *High Museum*, on the last floor, the *Skyway Level*, close to the sky, and thus far-removed from *Hôtel Particulier*.

A large format by Sebastiao Salgado. An image powerfully connected to the notion of solitude: the central hall of a railway station and travellers in movement, the trace of their movement captured by the shutter speed. The crowd is moving. Except in a corner, a man standing still, who could be seen as the man before the Law, or the visitor of the seven rooms. His presence is legitimised by an occurrence: he is the only one in the photo who is not moving. He sheds an exterior light on this immobility of the world intended by *Hôtel Particulier*. This possible world, limited by the obligation to signify. One that the artist achieves by elimination, of human beings in the first instance, whose presence manifests itself in the borrowed status of a high school dormitory supervisor. All that remains for us today is the invisible image of this supervisor.

Indeed, this supervisor puts a lot of energy and detail into not showing himself. However, he pre-exists the work which paradoxically he himself produces. He thus becomes the result of our anxiety of being in the world.

We inhabit the deserts of death chambers, live our existence in a series of closed spaces, we abandon ourselves to the impossibility of being, abdicating all notion of light.

The supervisor has become a verb of being, by his stability in the invisible. He is. He becomes. We try to capture his presence, using a substantive that might qualify him. Words that in this way allow us to invent a story.

Dante climbed the first levels of Purgatory in this magnificent and pure scene of his vision of the Mount the first morning, after his exit from Hell.

He comes across Caton the Younger, who points out, Canto I, the pathway to the Sea. Then Dante falls asleep, he dreams. Just as we all dream. He dreams of an eagle in the sky. Saint Lucy carries him in her arms to the Angel, who guards the gateway to Purgatory. Magnificent apparition, Canto IX, the Angel carves the letter p: PPPPPPP seven times on his forehead.



Comme les sept chambres gravées dans notre conscience. Ou sept péchés capitaux. Dante, accompagné de Virgile, toujours, croise les âmes purifiées qui quittent le purgatoire, il entend les murmures des esprits célestes qui volent invisibles, les litanies récitées par la population des Envieux aux paupières closes cousues avec un fil de fer.

*Hôtel Particulier* est cette expérience du purgatoire, de l'invisible et de la cécité. Sur le seuil de la porte, le visiteur, qui doute être capable de trouver son chemin, comme Dante qui emprunte au départ du Purgatoire un sentier tournant et escarpé, attend que le surveillant d'internat indique sa présence sous la forme du nom qui le désigne. La présence sourde et muette du surveillant se manifeste alors sous la forme de l'hypostase, sujet réellement existant. Mais invisible.

L'œuvre dit : le monde est possible, sous forme de trace. Il est constitué d'objets disposés au sol, objets simplifiés qui signifient l'œuvre. Comme un champ de fouilles archéologiques donne à voir le passé. Ils disent, tout est terminé. Tout est lointain.

L'œuvre entre dans le siècle sous le signe du vestige, fenêtre aveugle pour un monde possible. Un monde d'aveugles. Qui vont au fleuve et ne ne le voient pas. Il est donc question ici d'entrer dans le siècle par la voie de l'inconscience des lieux. Sans que nul sujet n'apparaisse. Dans un monde qu'il nous reste à désigner. Parti à sa recherche, le visiteur se rend compte que d'autres ont passé avant lui et que ce monde lui préexiste. C'est le monde invisible de l'Histoire, qui a pris la forme d'un spectre, récit des événements inscrits dans la chaîne du temps, construit dans un cadre référencé. Les acteurs de l'Histoire nous ont quittés depuis longtemps. Ils sont le passé inscrit dans le sédiment, signifié par le silence.

Pari impossible de l'Histoire représentée à si faible dose. Pourtant présente, mais vocabulaire pauvre. Rien d'autre sinon des pièces vides. Les références historiques sont à chercher dans les motifs du papier peint, les formes, période identifiable du siècle précédent, les années 1970, les Trente-Glorieuses, l'après-guerre, l'essor économique, l'influence du pop-art, la mode, la production de masse, la société de consommation, la sérigraphie.

Pas de dominante de couleur, sinon des bruns et des orangés, et cette idée maîtresse : l'Histoire n'est déjà plus racontable. Idée que le monde s'est déjà figé. À l'intérieur et, par contamination, à l'extérieur d'*Hôtel Particulier* où le visiteur hésite, son bagage posé sur le seuil. Quel est ce bagage ? L'expérience du siècle. En ce sens l'œuvre est le produit de l'expérience, ensuite elle devient l'expérience elle-même, un hôtel particulier : une maison qui brûle.

Like the seven bedrooms engraved into our conscience. Or the seven deadly sins. Dante, still accompanied by Virgil, comes across the purified souls leaving Purgatory, he hears the whispers of the celestial spirits who invisibly fly, the litanies recited by the population of the Envious with their eyelids closed and sewn together with iron wire.

*Hôtel Particulier* is this experience of Purgatory, of the invisible and blindness. At the threshold of the door, the visitor, who doubts him or herself capable of finding their way, like Dante who on leaving Purgatory took a winding and steep pathway, waits for the dormitory supervisor to indicate his presence in the form of the name that designates him. The "deaf and dumb" presence of the dormitory supervisor manifests itself then in the form of hypostasis, a subject that actually exists. But invisible.

The work says: the world is possible, in the form of traces. It is made up of objects placed on the ground, simplified objects that signify the work. Like an archaeological dig allows us to see the past. They say, everything is finished. Everything is faraway.

The work enters the century marked by vestiges, a blind window onto a possible world. A world of blind people. Who go to the river but cannot see it. Here then, you have to enter the century through the unconscious of the place. Without anybody actually appearing. In a world that it is left to us to name. On their quest to find it, visitors realise that other people have been there before them and that this world existed before them. It is the invisible world of History, which has taken the shape of a ghost, a story of events inscribed into the chain of time, constructed within a referential framework. The actors in this History left us a long time ago. They are the past inscribed into the sediment, signified by the silence.

An impossible wager with History represented in such small doses. Present nevertheless, but with a limited vocabulary. Nothing else then but empty rooms. The historical references must be found in the patterned wallpaper, the shapes, an identifiable period from the last century, the 70s, the Glorious Thirty, the post-war period, the economic boom, the influence of pop art, fashion, mass production, the consumer society, screen printing. No dominating colour, if not browns and oranges and this key idea: History is already indescribable. The idea that the world has already been frozen. On the inside and by contamination, on the outside of *Hôtel Particulier* where the visitor hesitates, their baggage placed on the threshold. What is this baggage? Experience of the century. In this way, the work is the product of experience, and then it becomes the experience itself, a private mansion: a burning house.

L'œuvre et son contexte : le début du <sup>xxi</sup> siècle, l'enfer du précédent. Question ici de dire le siècle et de s'y inscrire. De saisir le contemporain au regard de ce qui fut. Impossible, en effet, de comprendre l'instant sans convoquer ce qui le précède. Ainsi l'œuvre est une histoire qui pose la question de la place. J'occupe un endroit dans l'espace et dans le temps, et je m'inscris dans le siècle. *Hôtel Particulier* mentionne le lieu et l'endroit de cette place.

La conscience du rien, de la ruine, et ce goût de cendre laissé par le siècle derrière nous, aide à continuer. Car il faut poursuivre. Rester parmi les hommes. pratiquer la langue, les multiples langues. Des chambres désertées aux fenêtres aveugles, trouver le sens commun. L'angoisse de la perte du lien est ici explicite. L'œuvre désigne ce lien et ne montre rien.

Ainsi cette pratique de la réduction de la forme, progressivement effectuée d'un champ à l'autre de l'œuvre du plasticien, qui requiert la précision du signe : je désigne le vide. D'un geste d'autant plus concis que le sens est étroit. J'évoque de très loin quelque chose, peut-être le néant, sans toucher rien. Je simplifie la forme, tente son esquisse. Je produis le silence, le grand silence de l'œuvre : l'œuvre.

Désigner, c'est donner un nom aux formes. Semblablement, ces grands carrés monochromes, peints par le peintre new-yorkais Ellsworth Kelly, qui fête aujourd'hui son quatre-vingt dixième anniversaire avec sept grandes œuvres esposées à la Phillips collection, Washington. Qui s'interroge sur la relation de la forme et de la couleur avec l'espace. C'est déjà beaucoup. C'est déjà une question d'artiste. En observant l'exposition d'Ellsworth Kelly, intitulée *Panel Paintings 2004 - 2009*, je ressens très fortement la relation de l'Histoire et du contemporain.

Les panneaux de couleur me renseignent. En même temps, ils interrogent.

Quelle relation établissons-nous avec avec l'espace ? Question posée par *Hôtel Particulier*. La voie est étroite. Je suis, j'existe, je me présente à mes contemporains par la forme. Je suis également par la couleur. C'est une question du monde minimal, porté par un vecteur : le silence. La couleur, chez Ellsworth Kelly, est un langage immédiat, vraiment physique. Nous observons la relation de la couleur avec la couleur dans *Yellow Relief over Red* (2004, Oil on canvas, two joined panels, 80 x 83 x 2 3/4 inches). Parfois c'est trois panneaux.

La couleur est un raccourci. Par un phénomène qui lui est propre, la relation avec la surface du panneau produit le rétrécissement du sens. Cette relation devient la langue qui désigne, appréhende. La couleur, réduite à une forme, par exemple le carré, un panneau, une toile, est un élément de langage, peut-être le début de l'alphabet. Tout peut se dire dans ce silence-là. Tout ? C'est-à-dire l'Histoire.

The work and its context: early twenty-first century, and the hell of the preceding one. Here, it is about situating the century and inscribing ourselves into it. To grasp the contemporary in regard to what was. Impossible, indeed, to understand the moment without calling upon what came before. And so the work is a story concerned with the question of place. I occupy a place in space and time, and I inscribe myself into this century. *Hôtel Particulier* quotes the place and the location of this place.

The awareness of nothing, of the ruins, and this taste of ash, left by the century behind us, helps us to carry on. Because we must carry on. Remain amongst men. Speak the language, many languages. Deserted bedrooms with blind windows, find the common meaning. The anguish of losing the relationship is explicit here. The work indicates this link and shows nothing.

And so this method of reducing form, progressively carried out from one field to another in the artist's work, that requires the precision of the sign: I designate emptiness. With a gesture that is all the more concise since its meaning is narrow. I evoke something from a distance, perhaps nothingness, without touching anything. I simplify form, try to sketch it out. I produce silence, the vast silence of the work: the work.

To designate, is to give a name to form. Just like these huge square monochromes, painted by the New York artist Ellsworth Kelly, today celebrating his ninetieth birthday with seven large works exhibited at the Phillips collection, Washington. Who questions the relationship of form and colour with space. This is already a lot. This is already an artist's question. Looking at the Ellsworth Kelly exhibition, intitled *Panel Paintings 2004-2009*, I can feel a strong link between History and the contemporary.

The coloured panels inform me. At the same time, they question.

What relationship do we create with space? A question asked by *Hôtel Particulier*. The way is narrow. I am, I exist, I present myself to my contemporaries through form. I equally exist through colour. It is concerned with the minimal world, carried by a vector: silence. Colour, in Ellsworth Kelly's work, is an immediate language, truly physical. We can see the relationship of colour with colour in *Yellow Relief over Red* (2004, Oil on canvas, two joined panels, 80 x 83 x 2 3/4 inches). Sometimes there are three panels.

Colour is a shortcut. Through a phenomenon that is unique to it, the relationship with the surface of the panel produces a shrinkage of meaning. This relationship becomes the designating language, apprehends. Colour, reduced to a form, for example a square, a panel, a canvas, is an element of language, perhaps the beginning of the alphabet. Everything can be said in that silence. Everything? That is to say History.

Contexte d'Ellsworth Kelly : l'épure. L'espace, du contemporain, les murs blancs, des *Skylines*, les sous-sols des buildings qui abritent d'immenses formes, des grands carrés abstraits, des émergences plastiques, des significations sur les murs, des géants, des triangles, des musées américains, un cadre élargi, des horizons, des grands déserts, des visibilités maximum, des plates-formes post-industrielles, des villes en faillite pour accueillir les peintures impressionnistes, donner corps aux œuvres.

Le rapport avec le monde se développe à l'intérieur du cercle plastique. Ce cercle constitue un ensemble non fermé, qui possède son propre code et interroge le langage. Le langage est l'objet de la couleur chez Ellsworth Kelly, qui a d'abord étudié à Paris, au contact des peintres figuratifs. C'est cet héritage dont se prévaut Thierry Géhin. Là où il est question d'entrer dans le siècle et de le décrire.

#### ANNEXE : LA VIDÉO MAISON DE CENDRE.

Puis, me référant à la bande-son de la vidéo *Maison de cendre*, le bruit, le crépitement des flammes, ensuite l'image quand on ouvre les yeux, la fumée du grand incendie, recherche formelle, du mot qui est de la fumée. Il y a bien, toujours dans la peinture de la Renaissance, chez Raphaël, vu à Washington, National Gallery, aile ouest, une maison disposée derrière la Vierge, comme dans la vidéo *Maison de cendre*, vue sous la même perspective. Il y a donc bien citation. La maison, une maquette de carton fort installée dans un milieu naturel pauvre, herbes, pierres, est une construction type années 1960, pavillon de banlieue dans un champ sans échelle, simplement des herbes, des tas de terre, des surfaces abîmées, et le feu. Nous ne parlons pas de l'œuvre sans omettre les effets de l'histoire sur l'image. La question ici du monde est-il possible ? trouve sa réponse dans la cendre. Rien n'échappe au lexique de la fumée. Sinon ce témoignage de la couleur qui désigne le silence imposé par les champs de morts.

Context of Ellsworth Kelly: working drawing. Space, contemporary, white walls, *Skylines*, basements of buildings that harbour huge forms, large abstract squares, plastic emergences, meaning on the walls, giants, triangles, American museums, a wider frame, horizons, great deserts, maximum visibility, post-industrial platforms, bankrupt towns to welcome Impressionist paintings, giving substance to works.

The relationship with the world develops inside the plastic circle. This circle makes up an open ensemble, which has its own code and questions language. Language is the object of colour in Ellsworth Kelly's work, who first studied in Paris, side by side with the figurative painters. It is this heritage that Thierry Géhin claims. There, where it's all about entering a century and describing it.

#### APPENDIX: THE VIDEO MAISON DE CENDRE

Then, in reference to the film soundtrack: *Maison de cendre*, the noise, the crackling of the flames, then the image when we open our eyes, the smoke from a huge fire, looking for form, for the word that is smoke. In Renaissance painting, in Raphael's work, seen in Washington, National Gallery, west wing, there is always a house placed behind the Virgin, like in *Maison de cendre*, seen from the same perspective. This is then a quotation. The house, a model made from rigid cardboard and set in a poor natural environment, grass, stones, is a typical 1960s construction, a suburban villa in a field without any scale, just the grass, mounds of earth, damaged surfaces, and fire.

We cannot talk about the work without forgetting the effect of history on images. The question here of the possible world? Finds its answer in the ashes. Nothing escapes the vocabulary of smoke. Except this statement of colour designating the silence imposed by the fields of death.