

## Topoi d'Arno Gisinger

Topoi by Arno Gisinger

Topoi door Arno Gisinger

**Aurélie Barjonet**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1348>

DOI : 10.4000/temoigner.1348

ISSN : 2506-6390

### Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 142-146

ISBN : 978-2-84174-688-0

ISSN : 2031-4183

### Référence électronique

Aurélie Barjonet, « Topoi d'Arno Gisinger », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 119 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1348> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1348>

---



## Topoi

« Rendre visible l'invisible, voilà qui pourrait être un beau programme. »

Arno Gisinger, « Polyphonie des temps. Une conversation avec Michel Poivert », *Topoi*, p. 322.

→ Par **Aurélié Barjonet**,  
Université de Versailles Saint-  
Quentin-en-Yvelines

Arno Gisinger, *Topoi*, Paris, Trans  
Photographic Press/Hohenems,  
Bucher Verlag, 2013, 335 p.

Depuis les années 1990, les photographies d'Arno Gisinger nous confrontent à une mémoire visible, absente, refoulée ou problématique. *Topoi*, paru en 2013, rassemble plus d'une vingtaine de réalisations de cet artiste autrichien né en 1964, maître de conférences à Paris 8. C'est un livre parfaitement bilingue (français/allemand), comme son auteur. Les travaux photographiques exposés ici portent essentiellement sur des lieux, des lieux de mémoire, des lieux-palimpsestes. L'artiste les expose une nouvelle fois dans ce livre, et dans les deux sens du terme, en nous les montrant sur papier et en les soumettant à l'interprétation. Ils ont été présentés dans plusieurs villes européennes, mais aussi en Inde, au Vietnam, au Liban et au Brésil – au gré des commandes et des invitations qu'il a reçues, des lieux qu'il a eu envie d'investiguer.

La démarche d'Arno Gisinger correspond à sa double formation en sciences humaines (histoire, germanistique et sociologie) et en photographie (ENSP Arles). C'est une démarche de chercheur, scientifiquement informée, dont l'enjeu toutefois n'est pas de rendre compte de ce travail de recherche. La photographie advient quand l'artiste a trouvé son objet et les questions qu'il veut lui poser, ainsi que le moyen de nous intéresser à son questionnement. Quand le lieu est banal, « [C]ela implique une plus grande exigence du regard, de [s]à part, mais également de celle du spectateur<sup>1</sup>. »

Ce livre permet de découvrir toute la gamme des mémoires auxquelles Arno Gisinger s'est intéressé : mémoires de victimes du nazisme (victimes juives, civiles et nomades), mémoires de résistants (*Indices*), d'exécuteurs (cf. les deux projets consacrés à Nuremberg), mais aussi la mémoire du fascisme italien (*Siegesdenkmal*), et la commémoration de héros plus récents (*Plan américain*). S'il a volontiers accepté le décentrement, par rapport à cette « perspective occidentale », au contact de cultures non-européennes sur lesquelles il a pu travailler – comme le passé colonial (en Inde) et les guerres postcoloniales (au Vietnam) – il a repéré « des survivances de formes très troublantes de ces théâtres de la mémoire » (p. 324). Ce qui n'est pas sans rappeler la « mémoire multidirectionnelle » de Michael Rothberg<sup>2</sup>.

L'ouvrage donne aussi la pleine mesure de la variété des objets mémoriels que l'artiste est parvenu à photographier et à soumettre à notre regard : galeries souterraines, meubles spoliés, tableaux d'histoire, monuments délabrés, bâtiments

(1) « Regardez avec moi... »  
Entretien d'Arno Gisinger  
avec Étienne Hatt, *ViteVu*,  
blog de la Société française de  
photographie, 8 mars 2006.  
Consultable à l'adresse : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2006/03/08/47-entretien-avec-arno-gisinger>.

(2) « Instead of memory  
competition, I have proposed  
the concept of multidirectional  
memory, which is meant to draw  
attention to the dynamic transfers  
that take place between diverse  
places and times during the act of  
remembrance. » *Mutidirectional  
Memory: Remembering  
the Holocaust in the Age of  
Decolonization*, Stanford,  
Stanford University Press, 2009,  
p. 11.

en ruine, plaques commémoratives, livres d'histoire, objets souvenirs du 11 septembre, anciennes frontières. Il met aussi au centre de ses images ceux qui ont fait ou subi l'histoire, souvent des anonymes, sans toutefois viser à leur glorification. Ainsi, chez eux, à New York, les exilés autrichiens de *12 Interiors* sont un peu flous, pris dans la densité de leur intérieur-« carapace » (p. 138).

Arno Gisinger travaille *in situ*, en historien et en photographe. En revanche, il prend toujours en charge une mémoire différente, connue (*Oradour*) ou oubliée (*Coudrecieux et Mulsanne*). Dans le temps de l'exposition, les photographies ont parfois été accompagnées de sons – commentaires écrits par le photographe (*Occupants – Occupés*), paroles de témoins (*Indices*) –, elles ont été assorties de textes inscrits dans l'image, ou elles ont été intégrées à un dispositif visuel et sonore suscité par le lieu (*Dies ist der Stuhl für den Paten* ou *147, rue Sainte-Catherine*). Cet accompagnement peut aller plus loin, jusqu'à la création d'une fiction de témoignage, comme c'est le cas pour *Voltaire post mortem*. L'enjeu alors ne réside pas dans l'autofiction, mais dans la superposition artificielle de couches de mémoires qui viennent questionner la recherche historique et le goût des reliques.

*Topoi* reflète aussi le cheminement intellectuel d'un artiste qui expérimente et évolue dans ses techniques, ses prises de vue (de la « frontalité » au « regard oblique », p. 16), et dans ses mises en exposition successives. Il révèle un regard attentif à des coprésences incongrues sur les scènes historiques (comme dans *Nuremberg : les coulisses du pouvoir*), un regard qui s'exerce à saisir de vastes espaces, réels ou imaginaires. Car souvent, comme le souligne Antoine Réguillon, « [l]'image [proposée par Arno Gisinger] apparaît [...] comme un vecteur bien plus que comme un témoignage, un espace intermédiaire situé entre le spectateur et l'histoire. » (p. 233) Cela explique peut-être, en partie, la préférence du photographe pour le papier affiche.

Cet ouvrage montre ce que peut la photographie (déjà dans le choix de la couleur ou du noir et blanc), et comment elle est intimement liée à la mémoire et à l'histoire, ce que suggère parfaitement la couverture, tirée d'une installation dans laquelle le photographe a fait figure de « révélateur de mémoire latente » (du nom du titre de l'entretien avec Johannes Inama, p. 116-118). Les photographies d'Arno Gisinger



© Arno Gisinger

– Arno Gisinger,  
*Indices*, 2010.

nous incitent à mieux voir, à décaler notre regard, et à nous retourner sur le médium photographique. C'est ce triple mouvement que pourrait suggérer la couverture ainsi que les deux premiers projets présentés dans l'album – la progression n'étant pas chronologique – qui sont des prises de vue de spectateurs (*Betrachterbilder*) et des photographies d'une peinture panoramique d'un événement historique (*Faux Terrain*).

Notre parcours dans l'ouvrage est facilité par la répétition d'un procédé : un texte poétique nous accueille au seuil des images, puis nous découvrons un choix de photographies en grand format, tirées des expositions, et enfin nous sommes invités dans les coulisses : des pages grisées qui donnent une idée de ce que fut l'exposition. Suit, alors, le plus souvent, un commentaire. Pour celui-ci, Arno Gisinger a fait appel à des historiens de l'art (Stephen Bann, Clément Chéroux, Georges Didi-Huberman, Michel Poivert, Antoine Régullon), des conservateurs (Robert Dulau, Florian Ebner), des directeurs de centres artistiques (Nathalie Giraudeau, Johannes Inama, Daniel Mueller), des galeristes (Étienne Hatt), des littéraires (Roland Jörg, Martin Sexl, Aline Steiner) ou encore des photographes et des graphistes (Yves Brès, Marcel Fortini, Alain Leloup, Helmut Völter). Ils viennent expliciter le projet artistique, rappeler les circonstances de telle ou telle commande, ou ils développent une pensée à partir des travaux du photographe. Les textes nous

renseignent sur ses références (notamment « la pensée allemande de l'entre-deux-guerres : Walter Benjamin, Siegfried Kracauer ou plus récemment Aby Warburg [qui] ont en commun de considérer l'image non comme un simple objet de contemplation, mais comme un catalyseur de pensée », cf. entretien avec M. Poivert, p. 318), sa manière de travailler (cf. M. Sexl, sur leur séjour en Yougoslavie ayant débouché sur *Hotel Jugoslavija* et sur un livre commun), et tracent en creux une histoire de la photographie dans son rapport évolutif à la réalité et à l'histoire (pour Clément Chéroux, « Arno Gisinger élabore une œuvre exigeante qui fait pleinement écho aux réflexions de Kracauer : il interroge l'histoire par la photographie et la photographie par l'histoire », p. 10). L'ensemble est encadré par deux textes importants : une introduction de Clément Chéroux et une conversation avec Michel Poivert.

La reliure suisse fait signe vers ce qui intrigue Arno Gisinger, à savoir les couches historiques (couches rapprochées comme les étudie *Geschichtsstunde/Leçon d'histoire* ou plus éloignées l'une de l'autre). Mais c'est bien à une réflexion sur le présent que nous convoque l'artiste, sur notre rapport à la mémoire, qu'on l'ignore, qu'on la représente ou qu'on la commémore. Les pho-

– Arno Gisinger, *Invent arisiert*, 2000.





– Arno Gisinger,  
*Nuremberg – les coulisses  
du pouvoir*, 2004.

tographies invitent à un dialogue avec lui, et d'ailleurs dans les textes poétiques liminaires « elle » et « lui » échangent leurs impressions. Elles encouragent à la contemplation critique face à ce qui reste, sans pour autant plaider pour la mise en valeur de la mémoire ou « l'éloge de l'archive » (p. 324). Elles révèlent aussi les risques du travail mémoriel (cf. le texte de Robert Dulau consacré « Au risque d'un regard sur Oradour », p. 63-65). *In fine*, elles posent la question de la juste commémoration : comment la volonté de commémoration modifie-t-elle les ruines, peut-elle être dénuée d'idéologie ? Comment se positionner pour montrer ce qui reste du passé ? Quelle alternative à l'oubli ? À toutes ces questions, le médium photographique est en mesure d'apporter des réponses, voire des solutions.

Un des privilèges du photographe est de pouvoir proposer des diptyques immédiatement parlants, par exemple avec *Nuremberg : la scène du procès*, qui forme lui-même un diptyque avec *Nuremberg : les coulisses du pouvoir* ; ou encore le diptyque *Oradour/Messerschmitt-halle* (sur ses autres usages du diptyque, notamment dialectiques, voir C. Chéroux p. 20). Il peut aussi, en s'appuyant sur l'image, exprimer des mouvements contraires, comme la persistance du passé dans notre présent et notre propre distance sur ce passé. Par exemple, son « histoire visuelle des quartiers sud [de Bastia] a [...] été présentée au cœur de la vieille ville » et elle était aussi « visible à distance grâce à des télescopes installés sur les quais [...] » (Marcel Fortini, p. 252). Le médium photographique autorise également les alliances, par exemple avec le médium textuel. Ainsi, photographiant les derniers lieux de vie de Walter Benjamin, Arno Gisinger reprend un procédé déjà expérimenté pour un travail sur



les plaques commémoratives de la ville de Nice (2000) : l'incrustation de texte dans l'image. Dans *Konstellation Benjamin*, le texte mange l'image, il ne nous offre pas le confort de la légende, mais impose la douleur des mots, tirés de la correspondance d'un homme traqué, mots qu'il nous faut déchiffrer comme des inscriptions gravées il y a longtemps dans la pierre. Ailleurs, en revanche, comme c'est le cas dans *Invent arisiert*, « les mots compensent la perte » (Étienne Hatt, p. 125).

C'est de cette manière qu'Arno Gisinger participe à la construction d'une « mémoire critique », et non systématique, devant l'absence, l'abus, et la mise en scène de la mémoire. Une « mémoire critique » que Régine Robin appelle de ses vœux, par opposition à une mémoire prothèse, artificielle : « [...] cette mémoire critique qui cherche à ne pas oublier, à ne rien oblitérer, mais à mettre à distance. Une mémoire qui maintient la conscience aiguë que rien ne va de soi [...] »<sup>3</sup>. » Du fait de la nature éphémère et interactive de cette mémoire : « La mémoire critique transforme [...] la commémoration en remémoration, le “fixé” une fois pour toutes dans la pierre en construction fluctuante, éphémère, sujette à l'évolution, aux transformations, aux aléas de la mémoire, à son tremblé. Elle transforme le caractère imposé d'un récit en dialogue interactif avec les risques que ce dialogue implique [...] »<sup>4</sup>, donc du fait de cette nature éphémère et interactive, il n'est pas surprenant que les expositions d'Arno Gisinger, construites sur mesure, ne subsistent que dans la mémoire des spectateurs (de nombreux projets ont cependant débouché sur une publication). Ce mode d'exposition est aussi une « prise au mot » de certaines grandes idées benjaminienne, à laquelle Georges Didi-Huberman a été sensible, puisque le photographe dissocie systématiquement la valeur d'exposition de toute valeur culturelle (p. 307-308). De la même façon, les expositions ont souvent été offertes aux passants sans qu'ils aient à accomplir une démarche de consommation d'art (au jardin des Tuileries, dans le vieux port de Bastia...).

La pratique photographique d'Arno Gisinger est heuristique et artistique : elle découvre ses objets, ouvre des questionnements, et engage à l'interprétation. ■

Dans le cadre de la série intitulée *L'État du ciel*, une exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, *Nouvelles histoires de fantômes*, s'est tenue jusqu'au 7 septembre 2014 au Palais de Tokyo.

(3) Régine Robin, « Entre témoin et héritier : une certaine inquiétude », in Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des Témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Petra, 2012, p. 183-198, ici p. 190.

(4) Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 374-375.