

Arno Gisinger, *Topoi*, Centre Photographique d'Ile-de-France,
Pontault-Combault, du 20 janvier au 31 mars 2013

Vanessa Morisset

Numéro 78, printemps-été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69058ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Morisset, V. (2013). Compte rendu de [Arno Gisinger, *Topoi*, Centre Photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault, du 20 janvier au 31 mars 2013]. *esse arts + opinions*, (78), 75–75.

Droits d'auteur © Vanessa Morisset, 2013

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Arno Gisinger, *Vétérans*, 2007.
Photo : © Arno Gisinger

Arno Gisinger, *Topoi*

**Centre Photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault
du 20 janvier au 31 mars 2013**

L'exposition monographique *Topoi* d'Arno Gisinger, photographe autrichien installé en France, est de part en part habitée par la question du rôle des images dans l'écriture de l'histoire. Dans les espaces du CPIF, différentes séries réalisées de 1994 à aujourd'hui se croisent et entrent en résonance, suggérant une foule de réflexions sur l'appréhension d'événements passés encore douloureux, notamment la Seconde Guerre mondiale ou la guerre du Vietnam. Mais l'exposition révèle aussi une tension interne à l'œuvre, celle d'une photographie érigée en instrument d'enquête qui explore ses limites. À ce titre est présentée une recherche en cours sur le lieu du meurtre présumé de *Blow-up*, originairement situé à Paris par Julio Cortázar, auteur de la nouvelle dont s'est inspiré Antonioni. Gisinger rejoue le doute du photographe face à ce que révèlent ses propres clichés.

Dès l'entrée, une première installation composée de deux photographies – appartenant respectivement à la série *Faux Terrain* (1997) et à celle des *Betrachterbilder* (1998) – nous projette dans le questionnement de notre rapport à l'histoire. Collé au mur, un grand tirage sur papier-affiche donne à voir le détail d'un panorama très visité à Innsbruck, une vaste peinture représentant une bataille de l'armée austro-hongroise contre les troupes napoléoniennes, agrémentée au premier plan d'objets visant à rendre le spectacle plus vivant. Prenant le contre-pied de ce dispositif, Gisinger a photographié le panorama en noir et blanc, ce qui instaure une distanciation, dont on ne saurait dire si elle est aussi ressentie par la femme que l'on voit sur la deuxième image en couleur accrochée sur la première. Photographiée pendant sa visite du site, cette anonyme regarde la même peinture que nous, mais son visage n'indique rien de ce qu'elle lui inspire.

Dans la nef du CPIF, deux séries se font face, dont l'une, réalisée en 2000, très mystérieuse au premier coup d'œil, est intitulée *Invent arisiert*. Il s'agit d'un ensemble de photographies de taille moyenne, certaines montrant des meubles et des objets, d'autres des espaces vides. Les inscriptions au bas des photos, ainsi que les listes qui les accompagnent, permettent de comprendre qu'Arno Gisinger a inventorié, au sein du mobilier national autrichien, les biens issus de familles juives spoliées pendant la guerre. Si de nombreux objets sont encore dans ces collections, d'autres, évoqués par les photos d'espaces vides, ont disparu, ont été perdus ou même vendus.

En écho à ce projet, un diaporama installé dans une petite pièce présente des clichés d'un manuel d'histoire allemand, réédité de nombreuses fois dans les années 1930 et 1940 avec des modifications importantes de son iconographie. Grâce à cette œuvre réalisée en 2012, intitulée *Leçon d'histoire*, le photographe met clairement en relief l'influence des illustrations dans l'interprétation du passé et touche le cœur de la problématique qui anime son travail.

[Vanessa Morisset]



Vue d'exposition, *Au milieu de nulle part*, Centre culturel canadien, Paris, 2012.
Photo : Vincent Royer / OpenUp Studio, permission du Centre culturel canadien

Au milieu de nulle part

Centre culturel canadien, Paris, du 14 novembre 2012 au 22 mars 2013

L'exposition du Centre culturel canadien programmée dans le cadre du Mois de la photo à Paris regroupe Pascal Grandmaison, Isabelle Hayeur et Thomas Kneubühler autour du titre *Au milieu de nulle part*. Cette locution adverbiale, « nulle part », désigne un espace insituable qui n'a ni les caractéristiques d'un lieu, une portion déterminée de l'espace permettant une identification, ni les caractéristiques d'un non-lieu, un endroit que l'on traverse mais que l'on n'habite pas. Quand on choisit malgré tout de le situer, ce nulle part permet d'imaginer une *terra incognita*.

Chez Pascal Grandmaison, pour qui cet endroit indéterminé est relatif au vide, elle est froide et hostile. Ses *Void Views* (2010), une série de paysages lunaires composés à partir d'images d'archives de la NASA en partie brûlées, laissent apparaître au milieu de ce que l'on devine être des cendres, des résidus d'images de galaxies, reconnaissables aux points lumineux caractéristiques des étoiles lointaines.

Quant aux œuvres des séries *Underworlds* et *Excavations* d'Isabelle Hayeur, elles effacent nos repères en plaçant la ligne d'horizon à fleur d'eau ou de sol, laissant peu de ciel visible. Ses coupes transversales donnent le sentiment au regardeur d'avoir peine à faire surface, un peu comme un animal fouisseur surpris de sortir de terre à un endroit qu'il n'avait pas imaginé. L'insituable est également le sentiment de l'homme qui se trouve hors de son cercle de sécurité ou de sa zone de confort. Tout est étrange pour qui s'éloigne de ce qu'il connaît. Ce manque de références pour habiter le monde peut donner lieu à une uniformisation, une mise aux normes rassurante. Dans ses photographies de *Maisons modèles*, Hayeur présente des maisons victoriennes préfabriquées. Son regard sur les transformations de la banlieue de Montréal et sur l'impersonnalité qui y règne donne lieu à des montages photographiques dans lesquels des maisons idéalisées, personnalisées par des prénoms, deviennent absurdes d'un point de vue architectural.

Le sentiment d'être au milieu de nulle part peut aussi être l'effet d'une situation imposée, liée à l'absurdité de nos vies contemporaines hypermodernes. Des grands chantiers d'extension des zones périurbaines aux chantiers d'électrification du nord du Québec, les photographies de Thomas Kneubühler nous montrent des paysages parfois féériques, comme ceux de la série *Electric Mountains* (2009), composés par les lumières qui envahissent les stations de ski du Québec. Cette urbanisation outrancière est encore au cœur de la série *Office 2000*, où cette fois l'embaras de l'insituable est lié à l'impersonnalité d'immeubles entièrement dédiés au monde du travail, dont chaque fenêtre, la nuit tombée, semble donner lieu à un univers à part entière, mais cache en réalité des espaces ouverts souvent inhumains. L'expérience la plus douloureuse de l'insituable est peut-être alors celle d'y reconnaître le familier.

[Nathalie Desmet]