

# Emmanuelle Duret.

## Views from Above



UQÀM



Tiré à part

## Œuvres exposées

Emmanuelle Duret, *Views from Above*, 2022

5 tirages jet d'encre

19 x 25,4 cm sur papier Entrada blanc

2 tirages jet d'encre

134,6 x 243,8 cm sur bannière intérieure

2 tables en MDF

134,6 x 243,8 x 73,7 cm

Emmanuelle Duret, *Discreet Inscenatory Effects*, 2019

5 tirages jet d'encre

30,5 x 20,3 cm sur papier Hahnemühle

Emmanuelle Duret est décédée le 3 février 2022. Des ami·e·s ont entrepris de déposer son mémoire de maîtrise et de produire cette exposition avec la collaboration de la Galerie de l'UQAM et de son père, Edmond Duret.

Nous allons, ci-dessous, distinguer les parties de l'œuvre qui ont été achevées de son vivant des portions réalisées de façon posthume. Nous expliciterons ici également la décision d'apporter en 2022 quelques modifications, jugées nécessaires, au projet initial de *Views from Above* conçu en 2021. La réflexion plus complexe d'Emmanuelle Duret, sous-jacente à cette installation, se déploie dans son mémoire. Le carnet n° 40 en offre des extraits aux visiteur·euse·s.

En 2021, Emmanuelle Duret a soumis un texte afin d'obtenir une exposition à la Galerie de l'UQAM. En voici quelques fragments :

« Ludwigsfeld est un quartier résidentiel situé près de Munich en Allemagne. Dans les années 1940 s'y construit le sous-camp de concentration Allach, qui servira notamment de camp de transit pour réfugiés avant d'être reconverti en quartier résidentiel. [...] Lors d'un après-midi de repérage en 2019, j'y photographie la délimitation de la baraque n° 5. Cette fondation est aujourd'hui située dans la cour arrière commune entre les rues Rubinstraße et Opalstraße. Du centre de la fondation cimentée de la baraque, je peux voir à moins de 10 mètres les fenêtres et les balcons des résidents de

Ludwigsfeld. Si la ressemblance topographique [entre les deux sites] est prenante à vol d'oiseau, une expérience dissemblable règne sur le terrain. [...] Je propose, entre autres, de mettre à profit la forme quadrangulaire de la salle d'exposition, afin d'y réitérer le site du lotissement, plus spécifiquement, l'espace de la fondation vide de la baraque n° 5. Je souhaite disposer dans l'espace les vues photographiques de celle-ci, des vues aériennes, de même qu'une reconstruction de la table en béton se trouvant [sur] la fondation de cette même baraque disparue. [...] ».

*Views from Above* poursuit une recherche entamée dans le cycle qui comprend *Discreet Inscenatory Effects* (2019) et *Die KZ und die Gedenkstätte : Replica I* (2021). À travers cette série d'œuvres contiguës, Emmanuelle Duret a établi un parcours en trois temps depuis le mémorial de Dachau jusqu'au sous-camp d'Allach. Pour réaliser le premier volet, *Discreet Inscenatory Effects*, elle a circulé avec son appareil autour d'un panneau didactique au mémorial, en saisissant également à la dérobee quelques visiteur·euse·s. Elle a ensuite soustrait le contenu du panneau en le restituant alors au stade originaire de substrat muséologique non marqué. Dans son mémoire, elle explique partiellement ce geste de retrait ou de censure (son verbe) de textes et d'images qui, initialement, se rapportaient à la narration institutionnelle des traces effritées du sous-camp d'Allach (l'artiste ne fournira pas de son vivant ce complément d'information) :

« Le motif de l'absence pointe vers une impossibilité de transmettre, une sorte d'étrangeté de la présence de la structure expositionnelle dans l'espace. Les panneaux mettent de l'avant une mise en abyme du cadre, soit le cadre de la structure dans le cadre photographique, et opèrent ainsi une mutation du panneau d'exposition en un espace projectif. »

Le déplacement de l'appareil et du corps autour d'un objet devenu écran de projection est réitéré au sein de *Views from Above*. La première image à l'entrée de la salle d'exposition présente un point de vue au seuil de l'emplacement de la baraque n° 5, tandis que les quatre épreuves, disposées dans la salle, ont été captées en tournant au milieu du site. Emmanuelle Duret décrit ainsi le déroulement de l'acte photographique en faisant écho à ce mouvement :

« Du centre de la fondation vide, j'ai effectué quatre prises de vue. Ces quatre images témoignent de ma position dans l'espace, à savoir des vues de l'intérieur du sujet qui explore sa posture entre histoire et mémoire. Un décalage et un refoulement mémoriel riche de contresens s'opèrent ici, à la fois banals et difficiles à imaginer. Du centre de la fondation cimentée de la baraque n° 5, je peux voir, à moins de dix mètres, les fenêtres et les balcons des résidents de Ludwigsfeld. Rien n'indique à proximité que cet espace est l'ancien emplacement de ladite baraque. Des fenêtres et des balcons, qu'est-ce que ces autres sujets voient ? Voient-ils simplement la cour arrière ? Voient-ils le morceau d'histoire dénié qui accompagne la banalité des vies de tout un chacun ? De l'extérieur, cet espace ne semble rien représenter. À partir des vues de l'intérieur et d'une vue de l'extérieur, j'aimerais donner à voir ce qui n'y est pas. Ce qui reste à mettre en place, c'est mon engagement corporel, visuel — ma position. Ce qui est donné à voir, c'est mon regard sur cette absence. Prise en son centre ; c'est mon regard qui témoigne. »

Emmanuelle Duret annonçait une seconde visite à Munich afin d'y filmer une vidéo suivant cette fois différents trajets prédéterminés par la structure topographique désormais presque invisible du sous-camp au cœur du quartier de Ludwigsfeld. En ce sens, d'autres éléments auraient pu s'ajouter aux composantes de l'exposition. Ce qui est montré aujourd'hui reste néanmoins indépendant et autonome des parties décrites, mais inachevées, du projet.

En 2021, à la demande de l'artiste, Christophe Barbeau a réalisé une modélisation 3D de *Views from Above*. Sans ce plan, la production de l'œuvre de façon posthume n'aurait pas été possible. Énonçant clairement les intentions de l'artiste, le document nous a permis de déterminer la disposition de tous les morceaux de l'installation, existants ou inexistantes. Les fichiers des cinq photographies ont été préparés par Emmanuelle Duret en janvier 2019 et nous les avons confiés à Photosynthèse pour l'impression, sans les modifier.

Nous avons décidé de ne pas « reconstruire » (verbe utilisé par l'artiste) les tables sous l'aspect de simulacres, car les indications laissées à cet effet n'étaient pas assez précises. Nous avons finalement conçu les objets en MDF et ceux-ci ont ensuite été fabriqués avec la collaboration

d'Alexandre Bérubé. À défaut de montrer la texture originale du béton ou du MDF, une carte grise occupe la surface de la première table. Cet outil de mesure de la lumière en photographie se situe conceptuellement hors de l'œuvre. Nous aspirons, ce faisant, à atteindre une neutralité quant aux gestes de matérialisation spéculative d'un élément qui, peu importe sa forme, aurait servi avant tout de structure portante aux autres composantes. Le recours, par Emmanuelle Duret, au monochrome technique au sein de sa réflexion sur la muséographie n'est cependant pas nouveau, car elle avait utilisé cet artefact en oblitérant le contenu des panneaux de *Discreet Inscenatory Effects* et en montrant l'endos noir des supports contrecollés des images de *Replica* (accrochés en suspension dans le cube de *Sightings* de la Galerie Leonard et Bina Ellen en 2021).

La grande épreuve de la vue de Ludwigsfeld, placée sur la deuxième table, a été réalisée à partir de portions d'une capture de Google View en 2022. Ce collage améliore la définition et le contraste du fichier intercepté en 2021. Le paysage a changé depuis et cette vue mise à jour en témoigne.

Nous avons décidé d'ajouter à cette exposition la série de photographies *Discreet Inscenatory Effects*, montrée de nouveau pour permettre aux visiteur·euse·s de percevoir le fil rouge qui lie les trois volets du cycle préalablement décrits. Sur l'une des étagères de la bibliothèque de l'accueil de la Galerie de l'UQAM se trouvent également quelques livres d'Emmanuelle Duret consultés lors de ses recherches.

Il faut insister sur la fonction médiatrice que jouaient les remerciements en incipit ou dans les notices biographiques accompagnant les parties écrites des œuvres d'Emmanuelle Duret. C'est à cet endroit périphérique (et jamais ailleurs) qu'elle plaçait la filiation. En conclusion du communiqué de l'exposition *Replica* se trouvait ainsi cet énoncé :

« L'artiste tient à remercier son grand-père, Raoul Duret, survivant du camp de concentration de Dachau et du sous-camp Allach, et son père Edmond Duret. »

Raoul Duret est décédé le 16 mai 2022.

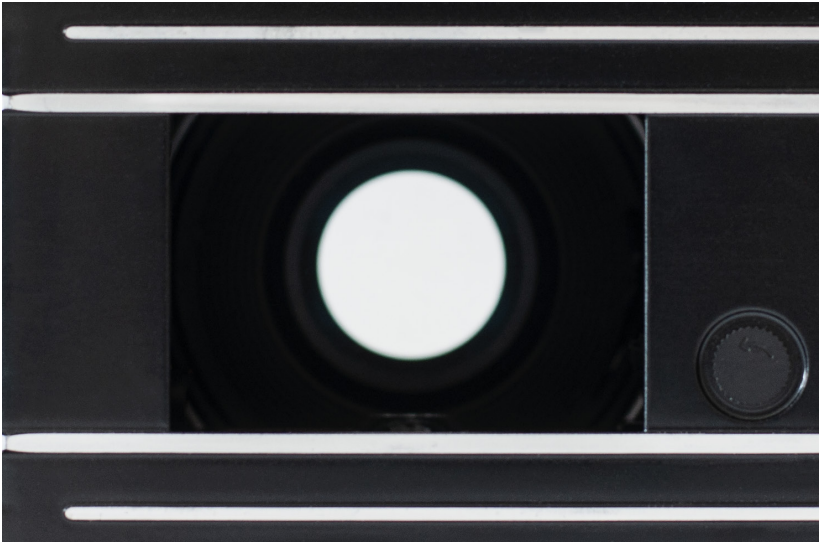
Christophe Barbeau  
Vincent Bonin  
Sarah Chouinard-Poirier  
Pavel Pavlov

# Emmanuelle Duret.

## Views from Above

4 novembre 2022 – 21 janvier 2023

Exposition d'Emmanuelle Duret, finissante de la maîtrise en arts  
visuels et médiatiques, UQAM



Plan rapproché de l'intérieur de l'appareil photo.

Ma démarche en appellera peut-être aux clichés. Je suis partie en Allemagne avec un appareil photographique argentique. Un appareil que mon père m'a offert il y a presque dix ans, un outil avec lequel j'ai appris les bases de la prise de l'image analogique. Également, un mode d'expression qu'on a souvent qualifié de désuet : limitation des prises de vue, perte de définition de l'image, aléas de l'exposition et du développement chimique, sans parler du noir et blanc, si iconique du répertoire photographique des camps, autant du point de vue des bourreaux que des Alliés. Ces mêmes alliés, eurent-ils été loin de se douter, lorsqu'ils *ouvrirent les portes*<sup>1</sup>, du rite de passage traumatique dans lequel ils s'étaient engagés et duquel les déportés commenceraient à émerger. Il s'agit peut-être moins de mon désir de produire des images que de la recherche d'une expérience contingente qui motiva mon choix d'outil de prises de vue, lors de cette première visite.

Dans cet ordre d'idées, j'ai pris la décision d'un risque, celui de ne

<sup>1</sup> Pour reprendre les mots de l'historienne Olga Wormser-Migot dans son ouvrage *Le retour des déportés. Quand les Alliés ouvrirent les portes*, Paris, Robert Laffont, 1965.



peut-être pas revenir avec des images. Bien que l'appareil photo fût fonctionnel à mon départ, je réfléchissais à la possibilité d'un bris éventuel, d'un blocage temporaire du mécanisme, d'un film ne s'étant pas bien embobiné, comme je l'avais déjà expérimenté par le passé. L'éventualité d'un film non exposé, surexposé ou sous-exposé, ou même endommagé et détruit lors du rembobinage ou du développement. Jusque-là, rien de très surprenant lorsqu'on parle de photographie analogique. Je voulais cependant sélectionner spécifiquement un appareil qui allait me « servir à produire les images » sur lesquelles j'allais par la suite travailler. Celles qui deviendraient éventuellement des œuvres ou qui seraient, le cas échéant, placées dans un tel contexte — celui très probablement d'une exposition —, le choix de l'outil faisant ainsi partie d'un processus rituel, comme l'on choisirait le vêtement adéquat pour se rendre à tel ou tel évènement. Et puis c'est l'expérience de cet appareil, l'expérience de regarder à travers son viseur, le son du déclencheur, la façon qu'il a de se tenir dans mes mains ou que mes mains ont de le tenir, sa dimension, son poids. Toutes ces composantes, faisant de cet appareil photo l'objet de ma délégation sensorielle, empathique, permettant d'activer un rapport de tiercéité<sup>2</sup>.

Et si l'appareil me lâchait en cours de route, je me disais qu'il n'y aurait tout simplement pas d'image, ou pas ces images que je voyais à travers le dispositif du viseur et celui de mon propre corps, celui de mes yeux. Je déléguai ainsi une part du travail de mémoire à cet outil — l'appareil photo —, en lequel je n'avais pourtant pas une pleine confiance. Une confiance que je n'investissais même pas totalement dans ma propre capacité à me souvenir. Je reposais vraisemblablement le travail de la mémoire sur deux dispositifs : celui de l'appareil photo et celui de mon propre corps. Vous me direz peut-être qu'il en va toujours ainsi, peu importe le lieu. Cependant, on parlera ici de lieux d'atrocité et de violence, celui plus spécifiquement du camp de concentration de Dachau et du sous-camp d'Allach. J'ose penser que l'expérience de mon propre corps sur ces lieux où ont circulé et sont disparus des dizaines de milliers d'autres corps n'est vraisemblablement pas banale.

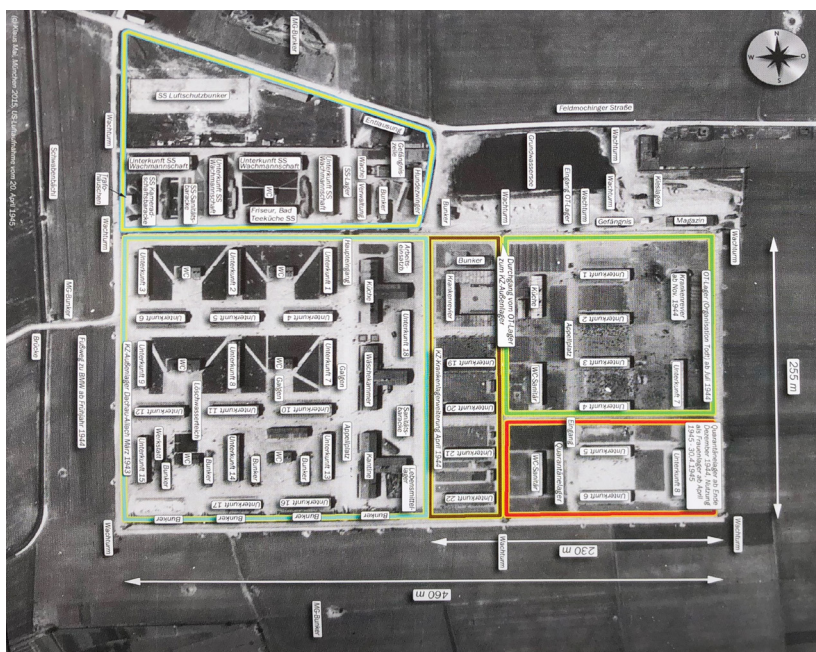
<sup>2</sup> En référence au concept de tiercéité chez le psychanalyste André Green, dans *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

Entre 2019 et 2021, je me retrouvai à travailler avec ces images de repérage effectuées avec ledit appareil, n'ayant pas pu retourner en Allemagne comme prévu en avril 2020. Ainsi, les images produites lors de ce premier séjour restent pour le moins dépendantes du récit de leur production, de leurs gloses et commentaires et aussi d'une approche exploratoire, puisque ce fut ma première visite sur ce site. [...]

## **FANTÔME TOPOGRAPHIQUE**

Ludwigsfeld est un quartier résidentiel situé à environ 7 kilomètres de Dachau. En 1943 s'y construit un sous-camp de concentration appelé Allach, dépendant du camp de concentration de Dachau. Sur certains documents d'archives, nous pouvons observer les différentes divisions du camp, entre autres : la partie juive, la section des femmes et celle, plus vaste, des autres déportés. Les détenus d'Allach serviront dans divers commandos de travaux forcés, tels que l'armement aérien (BMW), la construction de bunker (Dyckerhoff), la réparation des voies ferrées et bien d'autres.

Après la guerre, Allach servira de camp de transit pour réfugiés avant d'être reconverti en quartier résidentiel : ce territoire que recouvrait autrefois Allach est aujourd'hui occupé par des immeubles d'habitations. À l'emplacement des baraques d'autrefois habitent aujourd'hui des civils. D'après des vues aériennes de l'époque et d'aujourd'hui, nous pouvons percevoir en plongée le squelette d'Allach et la structure résidentielle de Ludwigsfeld qui se confondent, la disposition des habitations ayant conservé presque à l'identique la structure concentrationnaire d'autrefois.



Vue aérienne du camp Allach et de ses divisions, 20 avril 1945, plan produit par l'historien Klaus Mai.



Vue aérienne et délimitation en jaune du lotissement de Ludwigsfeld, Google Maps, 2021.

L'incongruité qui s'opère à Dachau entre le mémorial et le quartier est aussi visible à Ludwigsfeld. Ce site ne fait pas partie de prime abord du circuit que la plupart des visiteurs empruntent : l'expérience touristique y est quasi absente. De Dachau à Allach, un écart se creuse dans l'effort de préservation et de médiation du site historique. En effet, il ne reste presque rien d'Allach si ce n'est qu'une ancienne baraque de la partie juive du camp. En 2019, elle était toujours utilisée comme vestiaire sportif pour les matches qui avaient lieu sur un terrain de football à environ 200 mètres. Il semble qu'une annexe perpendiculaire ait été ajoutée à la baraque d'origine.

Sur la face nord de la baraque se trouvent deux plaques commémoratives de petit format, l'une en allemand et l'autre en français, sur lesquelles on peut lire : « En souvenir des nombreux milliers de détenus du kommando extérieur d'Allach-Karlsfeld dépendant du camp de concentration de Dachau qui furent contraints de travailler pour la production d'armement jusqu'à la libération le 30 avril 1945. » Au pied du même mur, il y a un petit autel commémoratif improvisé avec une plante empotée, de petites roches<sup>3</sup> et quelques bougies.

À environ 400 mètres de cette baraque se trouve la fondation de la baraque n° 5. Elle se situe dans une cour arrière commune entre les rues Opalstraße, Kristallstraße, Smaragdstraße et Rubinstraße. La fondation a été cimentée, mais on distingue encore la délimitation rectangulaire de l'ancienne baraque. Sur une des extrémités est installée une table en béton<sup>4</sup>. Les bâtiments résidentiels qui entourent la fondation sont à une dizaine de mètres tout au plus. Cette fondation cimentée paraît incarner à elle seule le rapport dissonant entre histoire et mémoire. Un cadre métaphorique aux limites de la présence et de l'absence : une délimitation opérant les conditions minimales d'apparition d'une énonciation, d'un discours, qui pourtant n'arrive pas à jaillir. C'est comme si la mémoire de cette parcelle de lieu avait été étouffée sous des tonnes de béton, ne conservant que son squelette, soit un simple cadre. Ce fragment

<sup>3</sup> Dans la tradition juive, les gens déposent de petites roches, à la place de gerbes de fleurs, en signe de commémoration.

<sup>4</sup> Vraisemblablement, une table de ping-pong en béton.

d'histoire demeure bien à la vue des civils du haut des balcons et des fenêtres des résidences. Pourquoi alors ne pas aborder la mémoire de cet espace-limite au vu et au su de tous ?

Du centre de la fondation vide, j'ai effectué quatre prises de vue. Ces quatre images témoignent de ma position dans l'espace, à savoir des vues de l'intérieur du sujet qui explore sa posture entre histoire et mémoire. Un décalage et un refoulement mémoriel riche de contresens s'opèrent ici, à la fois banals et difficiles à imaginer. Du centre de la fondation cimentée de la baraque n° 5, je peux voir, à moins de dix mètres, les fenêtres et les balcons des résidents de Ludwigsfeld. Rien n'indique à proximité que cet espace est l'ancien emplacement de ladite baraque. Des fenêtres et des balcons, qu'est-ce que ces autres sujets voient ? Voient-ils simplement la cour arrière ? Voient-ils le morceau d'histoire dénié qui accompagne la banalité des vies de tout un chacun ? De l'extérieur, cet espace ne semble rien représenter. À partir des vues de l'intérieur et d'une vue de l'extérieur, j'aimerais donner à voir ce qui n'y est pas. Ce qui reste à mettre en place, c'est mon engagement corporel, visuel — ma position. Ce qui est donné à voir, c'est mon regard sur cette absence. Prise en son centre ; c'est mon regard qui témoigne.

Si la ressemblance topographique d'Allach et de Ludwigsfeld est prenante à vol d'oiseau, une expérience dissemblable règne sur le terrain. [...] Aujourd'hui, d'en haut, il est possible non pas de mesurer les distances exactes du camp d'Allach, mais somme toute d'en percevoir la structure, quelque peu décalée et brouillée par le lotissement actuel. Ces images d'en bas et d'en haut me poussent à réfléchir de quelle manière l'histoire et la mémoire s'inscrivent dans le territoire de manière invisible.

En considérant la distance, la proximité, le point de vue comme autant de tropes pour réfléchir aux transformations topographiques et architecturales d'un site mémoriel, comment interroger cette reconnaissance que l'œil et l'appareil photo semblent difficilement conjuguer ? Faisons-nous parfois fausse route en déléguant de la sorte le dispositif sensoriel de notre propre corps à celui de l'appareil photo ? Si ce dernier a cette capacité de mettre en évidence, n'occulte-t-il pas

aussi de la même manière ? L'appareil photo émettrait ainsi une distance parfois significative et parfois opacifiante. Les dispositifs regard-appareil photo auraient à la fois un pouvoir de mémorialisation et de mortification opérant en tension. L'appareil photo ne peut garantir une portée effective de la vision ; il faut aussi être disposé à reconnaître, à voir au-delà de la simple capacité physiologique de la vision elle-même ; en d'autres mots, rendre le regard critique.

[...] Les images prises à Allach donnent à voir ce qui est absent en engageant une réflexion sur le point de vue de l'observateur. Elles permettent d'imaginer un espace, une présence, un spectre du passé par la position du photographe par rapport à son sujet. Les photographies d'Allach confrontent l'observateur à une expérience de l'absence et de la banalité. Pourquoi ces photographies sont-elles cadrées ainsi, de ce point de vue ? Qu'est-ce que ce point de vue dévoile ? Que cache-t-il ? La réponse est le point de vue de l'intérieur, d'un sujet scindé en deux : un sujet spéculatif d'un côté et performatif de l'autre.



Vue de la fondation vide de la baraque n° 5, 2019.

# Crédits

Présentée à la Galerie de l'UQAM du 4 novembre 2022 au 21 janvier 2023, l'exposition *Views from Above* de l'artiste Emmanuelle Duret est produite par Christophe Barbeau, Vincent Bonin, Sarah Chouinard-Poirier, Pavel Pavlov et la Galerie de l'UQAM, tout comme le carnet n° 40 qui l'accompagne.

Texte : Extraits du mémoire de maîtrise de l'artiste Emmanuelle Duret

Révision : Camille Rémillard-Vigneault et Lisa Tronca

Coordination : Léa Lanthier-Lapierre et Lisa Tronca

Graphisme : Léa Lanthier-Lapierre

Impression : Repro-UQAM

ISBN : 978-2-925187-02-8

Tous droits réservés – Imprimé au Québec, Canada

© Galerie de l'UQAM, 2022

Dépôt légal

Bibliothèques et Archives nationales du Québec, 2022

Bibliothèques et Archives Canada, 2022

Galerie de l'UQAM

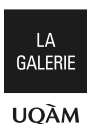
Université du Québec à Montréal

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8, Canada

[galerie.uqam.ca](http://galerie.uqam.ca)

La Galerie de l'UQAM est une galerie universitaire subventionnée au fonctionnement par le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts et des lettres du Québec.



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec

Carnet n° 40