

**« Dresden 1945.  
Tragédie et espoir d'une ville européenne »  
(Panometer Dresden, 16 janvier – 29 mai 2016)**

**Jérôme Bazin**



On penserait à tort le panorama comme un objet propre au XIX<sup>e</sup> siècle ; même s'il a connu son apogée à cette époque<sup>1</sup>, ce type si particulier d'image a perduré par la suite. Certains sont restés en l'état : à Moscou par exemple, la rotonde réalisée en 1912 sur la bataille de Borodino de 1812 a été conservée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et a reçu un nouvel écran en 1962. Certains panoramas sont réapparus : celui consacré à la bataille de Raclawice, réalisé en 1894 dans la ville de Lemberg (aujourd'hui Lviv) pour célébrer la lutte de Kościuszko et des Polonais contre les soldats russes en 1794, a été envoyé après la Seconde Guerre mondiale à Wrocław, où il est resté entreposé avant d'être à nouveau montré au public en 1985. D'autres panoramas ont été recréés : en Hongrie, le panorama réalisé par Árpád Feszty en 1896 et très fortement endommagé en 1944 est reconstitué en 1996, il est aujourd'hui visible à Ópusztaszer<sup>2</sup>.

Et le XXI<sup>e</sup> siècle en produit même de tout nouveaux. Yadegar Asisi, né en 1955 à Vienne, est depuis 2003 à la tête d'une société berlinoise spécialisée dans l'élaboration de ce genre d'images<sup>3</sup>. Il a réalisé plusieurs panoramas montrant Pergame en l'an 129 après JC, Rome en 312, Leipzig en 1813, Berlin divisé par le Mur, et, actuellement, il montre à Rouen un panorama de la ville en 1431. Après avoir montré un panorama de la Dresde baroque du XVIII<sup>e</sup> siècle, Yadegar Asisi livre un second panorama de la ville : Dresde détruite après le bombardement du 13 février 1945. Ce panorama, situé dans un ancien gazomètre de la banlieue sud-est de la ville, est constitué d'une vaste toile circulaire suspendue à une structure métallique.

Avant de découvrir le panorama proprement dit, le visiteur suit le parcours d'une

---

<sup>1</sup> L'exposition la plus complète sur les panoramas du XIX<sup>e</sup> siècle reste celle de Bonn en 1993 : Marie Louise von Plessen (dir.), *Sehsucht, Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Bâle, Stroemfeld, 1993.

<sup>2</sup> Arnold Bartetzky et Rudolf Jaworski (dir.), *Geschichte im Rundumblick. Panoramabilder im östlichen Europa*, Cologne, Böhlau, 2014.

<sup>3</sup> <http://www.asisi.de/fr/homepage.html>.

exposition, située entre le mur du gazomètre et le revers de la toile. À travers une série de vidéos, cette exposition rappelle l'essor économique et culturel de Dresde dans les années 1920, l'arrivée de la terreur en 1933, la guerre totale, la stratégie du bombardement moral utilisée par l'armée allemande en Angleterre puis par les Alliés contre l'Allemagne à partir de mai 1940. Le visiteur passe ensuite à travers la toile et découvre le panorama. Un échafaudage installé au centre du gazomètre permet d'observer la gigantesque image circulaire depuis différents niveaux, jusqu'à la plateforme finale où le spectateur profite d'un point de vue plongeant sur la ville. Ce dernier point de vue est celui qu'avait une personne qui se trouvait au sommet de la nouvelle tour de la mairie – c'est l'un des rares points surélevés à être restés debout après les bombardements, et c'est depuis ce point que de nombreuses photographies de la ville ont été prises. À chaque étage de l'échafaudage, différents témoignages de survivants sont proposés à la lecture et font apparaître la diversité de la population habitant une ville allemande pendant la guerre : des membres des Jeunesses hitlériennes, des personnes considérées comme *Mischling* (terme désignant sous le III<sup>e</sup> Reich une personne née d'un parent juif et d'un autre aryen), des travailleurs forcés, etc. D'une histoire personnelle à une autre sont répétées des expériences similaires : les hésitations lors du bombardement qui ne laisse personne à l'abri, la séparation des familles, et, dans les jours qui suivent, la perte des repères et la recherche des proches disparus.

À certains moments, la lumière projetée sur la toile change, le panorama devenant alors diorama. La toile est d'abord plongée dans le noir, avant d'être parcourue d'éclairs mimant l'éclat des bombes. Puis une violente lumière rouge est projetée pendant un temps sur la ville, avant que le spectateur ne voit à nouveau les couleurs blanches et grises de la ville en ruine, d'où ne ressortent qu'un incendie encore actif et deux perroquets échappés du zoo. Si le procédé donne une certaine idée de la temporalité du bombardement, il ne cherche d'aucune manière à donner à entendre le bombardement, dès lors que c'est une musique lugubre qui accompagne en permanence la visite.

Le panorama pose de nombreuses questions. L'exposition n'évoque pas du tout la récupération politique du souvenir du bombardement après 1945<sup>4</sup>. À l'époque socialiste, et surtout avec l'anniversaire de 1985, les morts du 13 février 1945 ont été commémorés à la fois comme des victimes du fascisme (le bombardement étant la conséquence de la guerre déclenchée par les nazis) et comme des victimes de la machine de mort capitaliste. Après 1990, le souvenir de la destruction est l'un des principaux sujets de dispute portant sur la place qu'il convient d'accorder à l'analyse de la souffrance de la population allemande dans la Seconde Guerre mondiale ; c'est l'exemple le plus souvent mobilisé pour montrer un peuple allemand victime de la guerre et non meurtrier, comme en témoignent les controverses autour du livre de Jörg Friedrich *Der Brand*<sup>5</sup>. Au cours des années 2000, la date du 13 février devient un moment fort de mobilisation dans le calendrier de l'extrême droite en pleine recomposition, ce à quoi répondent des blocages antifascistes. De tout cela, il n'est pas du tout question dans le panorama et l'on peut se demander si évacuer le

---

<sup>4</sup> Tony Joel, *The Dresden Bombing. Memory and the politics of commemorating destruction*, Tauris, Londres, 2013. Sur la visualisation de la ville bombardée, l'utilisation des images et le traitement urbain de la destruction, cf. Anne Fuchs, *After the Dresden Bombing. Pathways of Memory 1945 to Present*, Londres, Palgrave, 2012.

<sup>5</sup> Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Munich, Propyläen, 2002.

problème suffit à le neutraliser. L'exposition, par les panneaux, donne une lecture pondérée de l'analyse de la guerre : elle évoque les diverses populations habitant à Dresde ; mais elle rappelle aussi l'ensemble du déroulement de la guerre, notamment les pilonnages allemands sur Rotterdam en mai 1940 et sur Coventry en novembre 1940, et la guerre raciale menée par les Allemands à l'Est. Elle s'appuie sur un travail très méticuleux de repérages archéologiques et sur les derniers relevés urbains<sup>6</sup>. Mais en refusant de tenir un discours sur l'histoire du souvenir après 1945, l'exposition court le risque de pouvoir être interprétée de toutes les façons politiques et de donner l'image d'une ville touchée par le retour de flammes d'une terreur brune à laquelle elle était étrangère.

Le panorama pose également des questions moins directement politiques, ou plutôt de façon autrement politiques. C'est le dispositif du panorama même qui interroge. Qu'est-ce qu'un panorama pour un œil des années 2010 ? Notre œil est aujourd'hui habitué aux reconstitutions numériques : nous avons vu tant de villes détruites dans des films, historiques ou non, et les cinémas, américain et allemand, ont beaucoup utilisé ce paysage dans des films d'apocalypse récents. Le parallèle avec l'image cinématographique est immédiat, mais il s'arrête rapidement – le dispositif qui met un spectateur en mouvement devant une image fixe est bien différent de celui qui place un spectateur fixe devant des images en mouvement. Le panorama d'aujourd'hui garde quelque chose de la puissance d'étonnement qui était la sienne au XIX<sup>e</sup> siècle : l'image est si gigantesque que l'œil ne peut l'embrasser en totalité et que le spectateur doit en permanence se déplacer, arrêter de regarder une partie pour se porter sur une autre. C'est une image sans cadre, qui a pour seule délimitation le sol en béton et le plafond métallique du gazomètre. C'est une image sans centre ni périphérie, qui laisse l'œil constamment en quête. Pour le cas précis de Dresde en ruine, l'effet est redoublé par le fait qu'il est difficile de reconnaître les bâtiments de la ville, la plus grande partie étant un simple amoncellement de pierres. Ce qui rend le panorama désuet est aussi ce qui fait sa force : la puissance de l'image immobile démesurée.

Le souvenir des panoramas du XIX<sup>e</sup> siècle soulève d'autres questions. Le panorama, lors de son heure de gloire au XIX<sup>e</sup> siècle, est intrinsèquement lié à l'exaltation nationale. Les exemples abondent : outre les cas russes, polonais et hongrois cités plus haut, on pourrait évoquer les premiers panoramas circulaires militaires en France aux jardins des Capucines en 1799, celui d'Horace Vernet pour célébrer la prise de la Smalah d'Abdel Kader en 1843, les panoramas américains qui défilaient devant le spectateur pour mimer l'avancée vers l'Ouest, le « panorama de l'Empereur » à Berlin en 1881 pour fêter la victoire de Sedan, etc. L'habitude est si forte que même les défaites militaires ont donné lieu à des panoramas pour montrer la vaillance dans le sacrifice, comme dans la France de l'après-1871. Certes on ne peut pas faire des panoramas de Yadegar Asisi les héritiers directs des préoccupations nationales du XIX<sup>e</sup> siècle ; néanmoins, ils continuent opiniâtrement de rendre visibles les événements qui travaillent l'imaginaire national.

Les panoramas du XIX<sup>e</sup> siècle ne se réduisaient d'ailleurs pas à leur fonction patriotique : d'une part parce que certains d'entre eux montrent de tout autre sujet, à

---

<sup>6</sup> Rolf-Dieter Müller, Nicole Schönherr et Thomas Widera (dir.), *Die Zerstörung Dresdens*, Göttingen, V&R, 2010.

commencer par des sujets touristiques et exotiques. Et, d'autre part, parce que même dans les images ouvertement patriotiques, il est difficile de savoir comment les spectateurs les regardaient. N'étaient-ils pas d'abord attirés par le goût du spectaculaire et l'envie de s'aventurer dans ces œuvres gigantesques, véritables labyrinthes visuels qui invitent l'œil à chercher pendant des heures les détails ? Comme souvent pour l'art historique du XIX<sup>e</sup> siècle, on se demande si l'aspect spectaculaire ne l'emportait pas sur la dimension nationale que les historiens s'échinent à y trouver aujourd'hui. La même question se pose face au panorama de Yadegar Asisi, qui réalise d'ailleurs des panoramas sans rapport avec une thématique historique (la forêt amazonienne par exemple). Le goût pour le spectaculaire morbide d'une ville rasée guide le regard autant que la curiosité historique. C'est ce qui fait l'intérêt de l'expérience de ce panorama : susciter un fort intérêt visuel, sans que l'on puisse très bien définir la base de cet intérêt.