
Mythos Dresden, de l'image de la ville à la ville-image

Raphaële Bertho



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/essais/5767>

DOI : [10.4000/essais.5767](https://doi.org/10.4000/essais.5767)

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 2015

Pagination : 110-124

ISBN : 978-2-9544269-4-5

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Raphaële Bertho, « *Mythos Dresden*, de l'image de la ville à la ville-image », *Essais* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2020, consulté le 21 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/essais/5767> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.5767>

Ce document a été généré automatiquement le 21 mars 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Mythos Dresden, de l'image de la ville à la ville-image

Raphaële Bertho

« L'unique façon de connaître la force de l'image
(...) sera donc d'en reconnaître les effets (...) en
les interprétant dans les textes où ces signaux
sont écrits dans les discours qui les enregistrent,
les racontent, les transmettent et les amplifient
jusqu'à capter quelque chose de la force qui les a
produits. »

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil,
1993, p. 15

Figure 1. Rive de l'Elbe, Dresde, 2012



Par Hakai 22.08.2012 à 18:57 / Fotocommunity

- 1 Sur les bords de l'Elbe, les passants sont invités par de curieuses installations à confronter la vue du centre-ville de Dresde avec une peinture du XVIII^e siècle (Figure 1). Le chevalet détermine le cadre, à la manière de jumelles qui dirigent le regard. La reproduction de la peinture peut s'apparenter ici à une table d'orientation, proposant au passant de comparer terme à terme les éléments du panorama et de la représentation. Véritable « injonction paysagère »¹ en acte, ce dispositif est révélateur de la production narrative à l'œuvre qui repose sur les *vedute* réalisées par Bernardo Bellotto (1721-1780) lors de ses séjours à Dresde². Au cours de la première période, l'Italien réalise notamment, sur commande d'Auguste III (1696-1763) et de son premier ministre le comte de Brühl, treize vues de Dresde et huit de Pirna³, parmi lesquelles figure la célèbre *Stadt-Silhouette* (Figure 2). Cette dernière tient une place très particulière au sein de la construction mémorielle qui s'est élaborée au fil de l'histoire contrastée de la cité de Saxe, soit le *Mythos Dresden*⁴. Celui-ci est intimement lié à l'histoire du joyau architectural baroque qui inspire le pinceau de Bellotto et disparaît sous les bombes à la fin de la Seconde guerre mondiale. Un passé que les architectes vont tenter de faire revenir à la vie dans le sillage de la réunification allemande, élevant les points de vues du peintre vénitien au rang de modèles. La reconstruction se fonde en grande partie sur une représentation qui n'a pourtant qu'un « certain rapport avec la réalité »⁵. Il s'agit ainsi d'une opération mémorielle, et non historique. Si, au fil des années, les *vedute* ont intégrées la définition même de Dresde, au même titre que ses délimitations administratives ou géographiques, l'élévation de la fiction picturale au rang d'archive n'est pas sans conséquence. En effet, elle conduit à la patrimonialisation paysagère du centre urbain, qui repose uniquement sur ses qualités visuelles. Partant de l'image de la ville, elle conduit à la mise en forme d'une véritable « ville-image ».
- 2 L'étude de l'archéologie du *Mythos Dresden* permet de mieux saisir l'importance accordée à la dimension visuelle dans cette mémoire urbaine. Pour appréhender le pouvoir de l'image de Bellotto, entendu ici au sens de Louis Marin⁶, il semble qu'il faille

dépasser le cadre de l'histoire de la peinture et aller vers l'histoire du mythe lui-même. Pour reprendre les termes de Barthes, il s'agit d'analyser la manière dont les usages sociaux de la représentation lui ont attribuées des significations au fil des siècles⁷. Cette histoire médiatique de la représentation permet de comprendre comment la *Stadtsilhouette* devient la clé de voûte de l'imaginaire urbain de la ville de Saxe. Son rôle central persiste quand la nature du mythe évolue. En effet, si les vues de Bellotto soutiennent dans un premier temps une volonté politique de valorisation, elles participent après 1945 d'un discours de commémoration de la splendeur perdue, acquérant une dimension mémorielle, puis patrimoniale dans le cadre de la reconstruction du début du XXI^e siècle.

Figure 2. Bernardo Bellotto, *Vue de Dresde depuis la rive droite de l'Elbe avec le pont Auguste*, 1750



Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Un mythe politique : la Florence de l'Elbe

- 3 « Wer Dresden nicht siehet, hat nichts Schönes gesehen » affirme en 1749 l'historien de l'art et archéologue allemand Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)⁸. Au cœur du XVIII^e siècle la cité brille en effet de mille feux. Sous le règne d'Auguste II (1670-1733), Dresde est entrée dans sa plus fastueuse époque. La capitale culturelle se distingue par la construction de bâtiments baroques qui lui confèrent bientôt une renommée internationale. Monté sur le trône en 1733, Auguste III (1696-1763), poursuit l'œuvre de son père tout développant un mécénat original. Pendant un quart de siècle, soit jusqu'à la guerre de Sept Ans, les activités de collectionneur et de commanditaire du souverain permettent de constituer une collection d'œuvres parmi les plus remarquables d'Europe⁹. Ayant effectué plusieurs séjours à Venise, étape obligatoire du « Grand Tour » effectué par les jeunes aristocrates européens, il s'intéresse tout particulièrement aux peintres vénitiens contemporains. Plus largement, le modèle culturel de la Sérénissime marque l'électeur de Saxe¹⁰. Il saisit en effet toute l'importance de la production de *vedute*, ces représentations de scènes urbaines au rendu détaillé qui font les délices des visiteurs de passage et participent du rayonnement de la ville sur tout le continent. Ainsi que le souligne André Corboz¹¹ :

« l'ensemble de ces *vedute* vénitiennes – malgré l'extrême variété de leur tonalité – forme progressivement un double qui se substitue à la cité (symbolique et en même temps réelle, de pierre), à tel point que celle-ci, à la fin, est évaluée et jugée en fonction d'elles ».

- 4 Auguste III invite le neveu de l'un des plus célèbres peintres de *vedute*, Bernardo Bellotto, dit Canaletto le Jeune, à venir résider à Dresde. Arrivé en 1747, le Vénitien est nommé dès 1748 « peintre de cour ». Durant son premier séjour, Bellotto peint de nombreuses vues, montrant ainsi « la capitale toute brillante et affairée, au sommet de sa gloire »¹². Ses vues sont réalisées en trois exemplaires : une grande taille pour le roi, une moins grande pour son ministre le comte de Brühl et la troisième pour les autres clients. Devenu peintre officiel, Bellotto se doit de célébrer et d'exalter le pouvoir du roi. L'image est bien alors, selon les mots de Louis Marin, « à la fois l'instrumentalisation de la force, le moyen de la puissance et sa fondation en pouvoir »¹³. Une visée idéologique qui se traduit dans la représentation, à travers une exagération, parfois déformante, des proportions et de la perspective. Ces vues grandioses ont en effet pour objet de représenter la ville dans ses ambitions impériales et sa monumentalité. L'analyse historique nous apprend ainsi que ces représentations sont le résultat de l'association de points de vues relevés à la chambre claire selon une logique avant tout politique, sans que le rendu soit nécessairement fidèle à la perspective telle qu'elle s'offre au regard à l'époque. Par exemple la fameuse *Stadtsilhouette* réalisée en 1749 présente les contours de la *Hofkirche* alors qu'elle n'est pas achevée à l'époque. Bellotto se base sur des plans pour la représenter construite, ce qui lui permet de faire un parallèle architectural et symbolique avec la *Frauenkirche* : protestantisme et catholicisme équilibrent ainsi les deux extrémités de la perspective¹⁴.
- 5 Parmi les vues de Dresde réalisées par Bellotto, la *Stadtsilhouette*, soit la *Vue de Dresde depuis la rive droite de l'Elbe avec le pont Auguste* (1750), va connaître une destinée singulière. Le point de vue n'est pourtant pas véritablement inédit. Deux siècles plus tôt, en 1587, une gravure réalisée par Philipp Galle d'après Heinrich van Cleef adopte déjà un point de vue similaire. Plus généralement, la vue est caractéristique des représentations d'une ville. Ces dernières peuvent se décliner en deux catégories majeures : les vues obliques ou à vol d'oiseau¹⁵ permettant une approche globale de la cité, et les vues en perspectives qui privilégient un point de vue éloigné pour embrasser un large panorama. À cette exigence topographique, Bellotto ajoute une dimension théâtrale, à la manière de son oncle Canaletto pour Venise¹⁶. En regard des bâtiments qui structurent l'horizon, les rives de l'Elbe donnent à voir une série de scènes de genre : la cité est animée, vivante. Ces caractéristiques vont sans doute favoriser la fortune critique de cette peinture, le prestige qu'elle acquiert au fil des années et sa place incontestablement centrale dans la représentation de la ville. Cependant la qualité intrinsèque de la peinture, si elle est un élément nécessaire de sa reconnaissance, n'est pas suffisante et n'épuise pas l'explication.
- 6 La mise en valeur de la vue de Dresde est au départ le fruit d'une volonté politique. Il s'agit de construire un mythe autour de la ville de Saxe, au même titre qu'une symbolique forte est associée à l'évocation de villes comme Venise ou Rome. Une valorisation qui repose sur la revendication d'une certaine italianité. Celle qui est louée comme la *Florence de l'Elbe* dans les descriptions littéraires de l'époque choisit le même portraitiste que ses cousines transalpines. Les *vedute* sont largement reproduites, sous la forme de gravures, puis sur divers supports, comme par exemple des assiettes de

porcelaines au XIX^e siècle, ou des cartes postales au XX^e siècle. La *Stadtsilhouette*, par le caractère immédiatement reconnaissable qu'elle offre, tient une place de choix dans ces reprises et devient une référence incontournable pour toute représentation de la cité¹⁷.

- 7 Une omniprésence qui tend à évincer de la représentation, visuelle comme symbolique, les évolutions postérieures de la ville. Alors même que Dresde est vantée de par le monde pour son passé baroque, l'historien de l'art Jürgen Paul a démontré que la ville est essentiellement composée d'une architecture du XIX^e siècle. De même, la renommée de sa collection de peintures fait souvent oublier la vitalité de la cité au début du XX^e siècle, laquelle est présente dans les domaines de l'avant-garde artistique européenne comme dans le domaine industriel et scientifique¹⁸. Le mythe prend le pas sur l'histoire.

Février 1945 et la commémoration du mythe

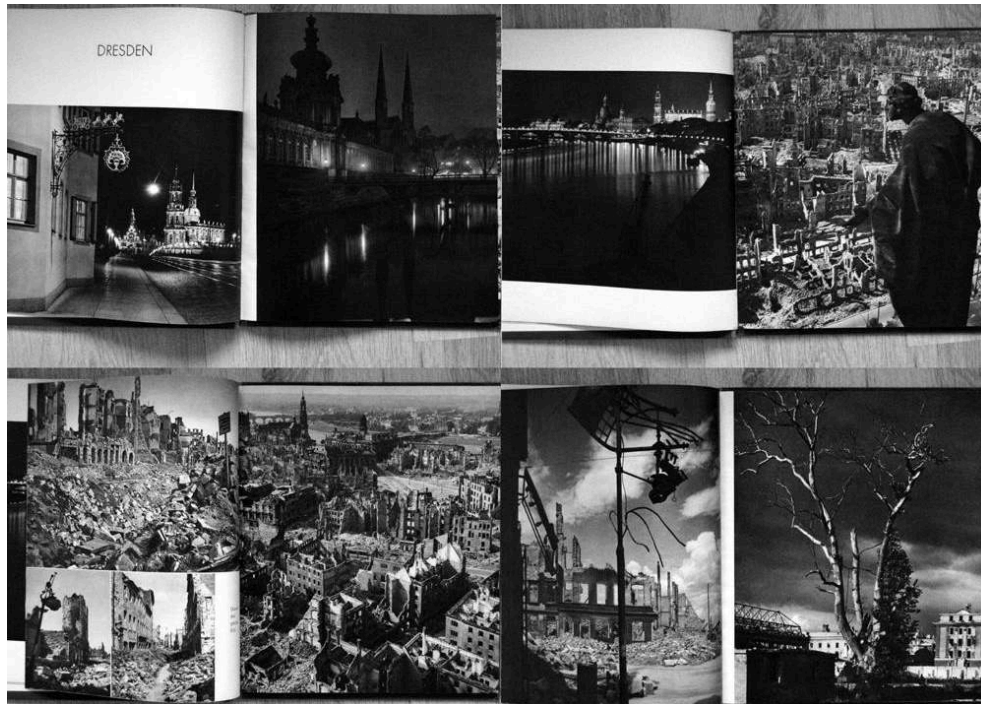
- 8 L'importance de la *Stadtsilhouette* dans le récit mythique de la ville de Dresde est paradoxalement renforcée par la disparition concrète de son modèle lors du bombardement de 1945. À la vue de Bellotto se soustrait son pendant négatif, celui de la vision d'apocalypse fixée par Richard Peter. Cette fois encore, la représentation est investie très tôt d'un dessein politique. Il ne s'agit pas alors de simplement constater les dégâts matériels, mais bien de dénoncer la destruction d'un idéal.
- 9 Dans la nuit du 13 au 14 février 1945, Dresde est partiellement rasée par la *Royal Air Force* (RAF) et l'*United States Army Air Force* (USAAF) avec des bombes à fragmentation et incendiaires, qui transforment le centre-ville en champ de ruines et fait plusieurs dizaines de milliers de victimes – leur nombre est aujourd'hui évalué entre 25 000 et 35 000 morts¹⁹. La *Florence de l'Elbe* devient une « ville martyre », au même titre que Guernica (1937), Coventry (1940), Hambourg (1943) ou Hiroshima (1945). Intervenu à la fin de la Seconde guerre mondiale, le bombardement va faire couler beaucoup d'encre, les débats portant notamment sur sa nécessité stratégique. Rasé de la carte, le centre-ville de Dresde n'est plus qu'un champ de ruines.
- 10 Une image va devenir le symbole de cet évènement : un cliché réalisé par Richard Peter (1895-1977) du haut de la tour de l'Hôtel de ville (Figure 3). Dans une composition articulée de manière binaire, celui-ci met en scène une statue devenue ici « allégorie de la bonté » faisant face à un paysage de destruction urbaine apparemment sans fin²⁰. L'analyse de la trajectoire médiatique de cette représentation souligne l'importance de son pendant positif, soit la *Stadtsilhouette* de Bellotto, dans son intégration au *Mythos Dresden*.

Figure 3. Richard Peters, *Blick vom Rathausturm*, 1945

- 11 La photographie de Richard Peter donne à voir le bombardement de Dresde comme une catastrophe matérielle, architecturale. Les bombes incendiaires ont pourtant transformé la ville en une véritable fournaise meurtrière, jonchant les rues de cadavres calcinés, que l'on discerne dans les clichés pris par Carl Weinrother ou Walter Hahn. Cette absence des corps s'explique par le décalage temporel entre l'évènement et les clichés de Richard Peter. Le photographe se rend à Dresde plusieurs mois après le bombardement, quand les corps ont été pour la grande majorité brûlés ou enterrés. Les stigmates de la violence et de l'horreur se lisent surtout sur les murs noircis par l'incendie et les bâtiments éventrés par les explosions. À l'exception de quelques clichés saisissant de corps momifiés, c'est avant tout à travers des allégories visuelles que le photographe évoque le massacre. On peut mentionner par exemple le cliché intitulé *Der Tod über Dresden, Skelett in einem Saal der Kunstakademie*, dans une composition qui juxtapose la silhouette de l'écorché et les ruines de la *Frauenkirche*. Ce faisant, il s'inscrit de plain-pied dans le genre caractéristique de l'Allemagne d'après-guerre, celui de la *Trümmerfotografie*²¹. Il s'agit de milliers de clichés de ces villes détruites, paysages jonchés de gravats, saisis par de grands noms de la photographie allemande, comme Hermann Claasen, August Sander, Henry Ries, Edmund Kesting, Kurt Schaarschuch, Walter Hege, Herbert List, ou américaine comme Robert Capa ou Margaret Bourke-White, mais aussi de centaines d'amateurs parcourant les décombres. Peu de cadavres en général, la mort étant le plus souvent suggérée par la ruine.
- 12 À Dresde, Richard Peter n'est pas le seul à constater la disparition du joyau baroque. Dès le mois de décembre 1945, l'ouvrage *Bilddokument Dresden, 1933-1945*²² publie une série de dyptiques photographiques. Il s'agit de reconductions d'images d'archives présentant les principaux monuments de la ville, qui permettent de mesurer, grâce à l'écart des représentations, l'ampleur des dégâts causés. La rapide mise à l'écart du

livre, qui connaît pourtant un certain succès lors de sa publication, s'explique par son orientation historiographique²³, mais aussi par le parti pris documentaire du dispositif. A contrario, le volume publié par Richard Peter en 1950 présente des accents beaucoup plus dramatiques : *Dresden, eine Kamera klagt an*²⁴. Ici la mise en page ne propose pas un point de vue *a priori* neutre et dépassionné, au contraire. Il s'agit de dénoncer le préjudice subi, à travers un récit agençant des vues de ville avant le bombardement, des ruines puis de la reconstruction (Figure 4). La première double page ouvre ainsi la série avec deux vues nocturnes du centre-ville, sorte de préambule où les lumières diffuses imprègnent l'atmosphère de la ville déserte. La seconde double page installe plus clairement le propos, en marquant un contraste flagrant entre une prise de vue de la *Stadtsilhouette*, citation visuelle de la peinture de Bellotto, et le fameux cliché des ruines vu de la tour de l'Hôtel de ville. Ce dernier connaît un destin autonome de celui de l'ouvrage, et s'impose comme référence à travers sa reproduction sur de multiples supports au fil des années : dès 1951 dans le livre d'Axel Rodenberg *Der Tod Von Dresden*²⁵, en 1963 dans le pamphlet de David Irving *The Destruction of Dresden*, ainsi que dans de multiples ouvrages académiques et scientifiques. Elle devient une véritable « icône » au sens d'une image « qui apparaît dans les médias imprimés, électroniques ou numériques, qui est largement reconnue et mémorisée, qui est comprise comme la représentation d'un évènement historique majeur, suscitant une identification ou une réponse émotionnelle forte et qui est reproduite à travers une gamme de médias, de genres ou de sujets. »²⁶ ; la photographie est mobilisée dans des cadres idéologiques très variables ainsi que le démontrent les études les plus récentes²⁷. Si elle illustre tantôt le tract d'une manifestation néo-nazi, tantôt l'affiche d'un évènement en faveur de la paix entre les peuples, sa signification reste néanmoins stable dans le cadre local : elle est la marque de l'offense faite à la ville. Véritable antithèse de la représentation de Bellotto, elle installe, à travers la figuration de la disparition, l'omniprésence de l'absence.

Figure 4. Richard Peter, *Dresden, eine Kamera klagt an*



Dresdener Verlagsgesellschaft, Dresden, 1950, p. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8. D.R.

- 13 Sa répétition permanente depuis 1950, date de sa publication, semble avoir figé le temps et masquer finalement les évolutions que connaît le centre-ville durant la seconde moitié du XX^e siècle. Son rappel récurrent, qui invoque en creux le *vedute*, rend presque invisible dans l'imaginaire de la ville la reconstruction de l'après-guerre. Engagée dès 1946, elle aboutit pourtant à la réouverture du musée, du château et de l'opéra. De plus, le centre-ville de Dresde est investi par les projets urbains menés à l'époque de la République démocratique allemande (RDA), dont l'élément phare est sans aucun doute le *Kulturpalast* (1969). Quand, dans toute l'Europe, les populations traumatisées désirent le plus souvent effacer la douleur de la perte en redonnant vie à l'espace urbain²⁸, le mouvement à Dresde semble aller cependant à l'inverse. Alors même que le centre-ville connaît une renaissance, il reste perçu comme étant détruit. Les ruines de la *Frauenkirche* conservées en l'état catalysent le souvenir d'un passé fastueux venant renforcer la prégnance du mythe. Il devient un espace imaginaire, emplie de traces, de souvenirs et de projections pendant un demi-siècle²⁹. Cette posture de la déploration apparaît comme étant principalement portée sous le régime de la RDA par une classe bourgeoise³⁰. Celle-ci entretient le souvenir d'une capitale artistique baroque, ou « classique », aux antipodes de la vie culturelle existante à l'époque soviétique. Porté par une partie de la population, c'est pourtant ce point de vue, reposant sur un attachement mémoriel, qui va orienter la politique patrimoniale au tournant du XXI^e siècle.

La patrimonialisation du mythe

- 14 Les années 1990 et le *Wende* ont pour conséquence une résurgence du *Mythos Dresden*. Ce dernier se fonde alors non sur l'architecture baroque en elle-même mais bien sur sa représentation par Bellotto. Et c'est cette vision que les urbanistes vont faire renaître au tournant du siècle, dans le cadre du grand chantier engagé à l'occasion de la réunification allemande. Il s'agit de faire disparaître toute trace de la violence qui s'est abattue sur la ville martyre en février 1945, en reconstruisant la ville non pas « telle qu'elle fut », mais « telle qu'elle devrait être ».
- 15 Ce parti pris s'accorde avec la difficulté à donner du sens aux ruines, préalable nécessaire à leur conservation comme marqueur d'une identité urbaine patrimonialisée³¹. En effet, les changements de régime ont conduit à une instrumentalisation de l'événement dans le cadre de divers discours politiques au fil des années³². Le passé baroque apparaît comme un espace mémoriel consensuel, le parti pris historicisant étant porté par un discours mêlant « émotion (de la destruction), mythe (du *Neumarkt* baroque), mémoire (habitante), beauté et fierté perdues de Dresde »³³.
- 16 Un grand chantier de reconstruction « à l'identique » s'ouvre alors, débutant par le monument emblématique de la *Frauenkirche*, pour lequel des dons affluent du monde entier. Ce qui était devenu un mausolée doit reprendre ses habits de lumière et briller de mille feux. Elle va ainsi être reconstruite pierre par pierre, selon les plans d'époque³⁴ et retrouver sa superbe en 2005. À la différence des autres chantiers du centre-ville, les reconstruc-teurs mêlent ici ostensiblement pierres d'origine noircies par l'incendie et nouvelles pierres. Ce faisant, le monument conserve les traces de l'outrage qui lui a été fait³⁵. Pour le reste du centre-ville, la reconstruction est principalement une opération cosmétique, allant vers la création d'un décor. En effet, les architectes ne reprennent

pas les plans des bâtiments détruits en 1945, mais en reproduisent les volumes en y accolant des reproductions de façades. Ces dernières s'inspirent principalement du style baroque, dans une ré-interprétation assez libre toutefois, pour la plupart *néo-baroque*. L'ensemble est ainsi dominé par une exigence non pas historique mais visuelle.

- 17 Les *vedute* de Bellotto, avec en première place la *Stadtsilhouette*, passe ainsi du statut d'une vision orientée politiquement à celui de document testimonial. Un glissement qui est sans doute facilité par l'aspect de ces représentations. Leur précision iconographique et leur rendu perspectiviste ont en effet souvent été indûment associés à la prise de vue photographique, laquelle est créditée du sceau de l'objectivité³⁶. L'« effet de réel »³⁷ des *vedute* est donc facilité par leur adéquation avec le régime scopique de l'observateur moderne³⁸. Cependant, Bellotto use ici de technique similaire à celles de son oncle Canaletto, dont la méthode « synthétique » a souvent été décrite³⁹. La chambre optique qu'il emploie, lui permet de noter ses perspectives. Il s'inspire de ces croquis, qu'il juxtapose et adapte en offrant une illusion optique adaptée au dessein de la représentation. Nulle réalité ici, simplement l'illusion du réalisme.

Figure 5. Kapflamm, *Reconstruction of Dresden's Neumarkt*, décembre 2003



Skyscrapercity [URL : <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=250017>]

- 18 La reproduction des vues de Bellotto sur les bâches de chantier (Figure 5), entérine un usage « projectif » de ces représentations, censées figurer l'allure du futur bâtiment⁴⁰. L'ensemble s'inscrit clairement dans l'histoire mythique de la ville. « Ce n'est pas de la copie, ni de l'identique, le bâtiment n'est pas même au même emplacement, mais c'est une évocation de l'image »⁴¹. Le centre-ville ainsi sorti de terre n'est pas baroque, ni même *néo-baroque*, mais bien *néo-néo-baroque*⁴² tant cette patrimonialisation visualiste tend à se détacher de toute référence historique. Un choix qui présente des avantages certains, notamment du point de vue économique. Le parti pris du carton-pâte, du *faux*

ancien, n'est pas sans évoquer les parcs d'attractions censés nous plonger au cœur d'époques fictionnalisées. Cette orientation historicisante permet en effet d'augmenter l'attractivité de la ville du point de vue touristique⁴³.

- 19 L'ensemble de l'opération urbaine est d'ailleurs largement médiatisée. On peut citer ici le film *Reconstruction Project, Frauenkirche Dresden* (1993) qui propose une modélisation numérique en vue de mobiliser les dons, ou bien le site *Panorama Dresden*⁴⁴ (Figure 6) qui, grâce à une webcam, permet de suivre, en temps réel, la reconstruction de l'ensemble du centre-ville à partir de 2005. Les installations citées en introduction de cette étude sont ainsi le dernier mouvement de cette théâtralisation, *in situ* cette fois.
- 20 La prédominance de la dimension visuelle est confirmée lors du classement de Dresde au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 2004. En effet, confrontées à la question de l'authenticité de ce centre-ville reconstruit comme une synthèse contemporaine d'un héritage idéalisé, les instances internationales décident de se limiter à cette dimension visuelle en classant un « paysage culturel »⁴⁵, reprenant là une catégorie à l'origine destinée à la protection de sites naturels. Le choix de cette appellation relève, s'agissant de Dresde, d'un compromis, car le centre-ville, sorte de contrefaçon architecturale, ne pouvait être considéré comme du patrimoine. C'est ici toute la différence avec la reconstruction de Varsovie, de même largement inspirée des *vedute* du peintre, qui pourtant fut classée à l'Unesco pour son patrimoine architectural⁴⁶. Pour Dresde, c'est donc son image seule que l'on décide de classer par ce biais. Il s'agit des berges de l'Elbe sur 18 km, comprenant les châteaux en amont de la ville, les résidences de la Cour et de la grande bourgeoisie respectivement du XVIII^e et du XIX^e siècles, mais également les coteaux de l'Elbe et les prairies inondables en bordure du fleuve, ainsi qu'un pont de l'ère industrielle. Ce patrimoine visuel est largement hérité des points de vue adoptés par Bellotto au XVIII^e siècle. Ce dernier, a par ailleurs, forgé l'identité culturelle urbaine sur laquelle s'est fondé l'ensemble du programme de reconstruction. Cette attitude « paysagiste », privilégiant les apparences à l'essence, fige le centre-ville dans une époque fantasmée. La fragilité du pari dresdois est manifeste en 2009, lorsque la ville se voit déclassée du fait de développement d'infrastructures urbaines modifiant le « paysage culturel » des bords de l'Elbe.
- 21 La mise en scène de la cité est-allemande ne s'arrête pas aux chantiers du centre, et donne lieu à diverses opérations de reconstitution, en pierre mais aussi en pigment et pixel. La ville et ses monuments sont réinventés, décuplés, pour permettre une immersion toujours plus « picto-réaliste ». On peut citer ici entre autres le panorama réalisé par l'artiste Yadegar Asisi en 2006 proposant une vue de la ville en 1756, ou la duplication sur *Second Life* des *Staatliche Kunstsammlungen* en 2007.
- 22 La « vieille ville historique » de Dresde d'aujourd'hui est ainsi un véritable environnement de synthèse, un espace en trois dimensions « généré » à partir d'une représentation paysagère. Le patrimoine de Dresde est moins le bâti baroque que sa représentation, la vision du peintre ayant pris le pas sur les plans des architectes. Remplissant un dessein initialement politique, la *Stadtsilhouette* de Bellotto du XVIII^e siècle acquiert une dimension mémorielle au XX^e siècle avant d'être adoubée patrimoine au XXI^e siècle. Le mythe semble se situer ici, pour reprendre les mots de Starobinski, « à un niveau de conscience qui est tout ensemble celui de l'interprétation du réel et celui de la production d'une nouvelle réalité. C'est une lecture imaginaire du moment historique, et c'est en même temps un acte créateur, qui contribue à modifier le cours des évènements »⁴⁷.

Figure 6. Capture d'écran du site Bauprojekt Dresden Neumarkt



URL : <http://panorama.dresden.de/>

NOTES

1. Raphaële Bertho, « L'injonction paysagère », *Territoire des images*, 3 novembre 2011. [En ligne] : <https://territoiredesimages.wordpress.com/2011/11/03/linjonction-paysagere/>.
2. Entre 1747 et 1758 puis entre 1762 et 1767.
3. Durant le second séjour, en 1765, Bellotto reste juste le temps de peindre les ruines de l'Église de la Croix détruite.
4. Cette dénomination, qui fait référence aux *Mythologies* de Barthes (1957), est largement admise et sera notamment reprise pour l'exposition qui se tient au Deutsches Hygiene-Museum de Dresde en 2006 : *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*.
5. J'emprunte ici la formule à Robert Capa qui fait apparaître en frontispice de son ouvrage *Slightly out of focus*, 1947 : « Écrire la vérité est tellement difficile, alors pour mieux la traduire, je me suis permis de faire quelques retouches à ma façon. Tous les événements et les personnages de ce livre sont fortuits et ont certain rapport avec la vérité. »
6. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, 265 p.
7. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 271 p.
8. « Quiconque ne voit pas Dresde n'a rien vu de beau. »
9. Francis Haskell, *Mécènes et peintres, L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991, p. 537-540.
10. Barbara Marx et Andreas Henning, *Venedig Dresden: Begegnung zweier Kulturstädte*, Leipzig, Seeman, 2010, 416 p.
11. André Corboz, « Profilo per una iconografica veneziana », in Reale I. et Succi D. (éd.), *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, Milan, Electa, p. 21-34.
12. Francis Haskell, *Mécènes et peintres, L'art et la société au temps du baroque italien*, op. cit., p. 540.
13. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, op. cit., p. 14.
14. Andreas Beyer, « Bernardo Bellotto (Canaletto) und die Skyline von Dresden, Zur Bildkarriere einer Stadt », in *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*, Dresden, Böhlau, 2006, p. 45-51.

15. On ne peut à l'époque parler de vue véritablement aérienne.
16. Terisio Pignatti, *Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*, Milan, Guarnati, 1958, pp. 20-22 ; Constabke W.G. et Links J.G., *Canaletto, vol. 1*, Oxford, 1976, pp.143-154 ; Corboz A., *Canaletto : una Venezia immaginaria, vol. 1, op. cit.*
17. Anna Greve, Gilbert Lupfer et Peter Plassmeyer, *Der Blick auf Dresden: die Frauenkirche und das Werden der Dresdner Stadtsilhouette*, München Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, 180 p.
18. On peut citer ici le groupe d'artistes expressionnistes allemands *Die Brücke* formé à Dresde en 1905 ou la création en 1912 du *Deutsches Hygiene-Museum*, référence en Europe s'agissant des dernières avancées de la recherche sur le corps humain.
19. Pendant longtemps, il est fait état d'un bilan de 135 000, puis 200 000 victimes, suite notamment à la publication de l'ouvrage *The Destruction of Dresden* (1963) par David Irving. Une commission d'historiens a été nommée en 2004 afin de mettre fin aux spéculations politiques, et a ramené ce chiffre à 25 000 à 35 000 morts dans son rapport final livré en 2010. Pour consulter les documents de travail de la commission, voir le site de la ville de Dresde (URL : http://www.dresden.de/de/02/110/03/c_015.php) ainsi que le rapport présenté lors du 47e congrès des historiens allemands à Dresde en 2008 (URL : http://www.memoire-net.org/IMG/pdf/Erklaerung_Historikerkommission.pdf), consulté le 5 septembre 2013. S'agissant de l'historique de cette controverse, consulter notamment Evelyne Masura, « Pour tenter d'en finir avec les idées fausses sur Dresde », *Mémoire-Net, Mémoire locale et Seconde guerre Mondiale*, 2005 (29 janvier), [En ligne] URL : http://www.memoire-net.org/article.php3?id_article=268. Consulté le 5 septembre 2013.
20. Andrés Mario Zervigón, « Le Wiederaufbau de la perception. La photographie allemande dans l'après-guerre, 1945-1950 », *Études photographiques*, n° 29, 2012, p. 82-123.
21. Voir notamment Ludger Derenthal, *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre: Fotografie im sich teilenden Deutschland*, Marburg, Jonas Verlag, 1999 ; Jörn Glasenapp, « Nach dem Brand: Überlegungen zur deutschen Trümmerfotografie », *Fotogeschichte*, n° 91, Jg. 24 (2004), p. 47-64 ; *Die deutsche Nachkriegsfotografie: eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2008, 413 p.
22. Kurt Schaarschuch, *Bilddokument Dresden, 1933-1945*, Dresden Rat der Stadt Dresden, 1945, 54 p. Sur les livres de photographies d'après-guerre, voir Martin Parr and Gerry Badger, « Memory and Reconstruction: The Postwar European Photobook », in *The Photobook: A History*, vol. 1, London, Phaidon, 2004, p. 186-231.
23. L'ouvrage incrimine en premier lieu le régime nazi pour la destruction de Dresde. Or, le contexte politique de la Guerre froide, avec la fondation de la République démocratique allemande en 1949, dans laquelle se trouve la ville de Dresde, favorise la mise en place d'une construction historiographique est-allemande désignant les Américains et les Britanniques comme seuls responsables de cette attaque.
24. Richard Peter, *Dresden, eine Kamera klagt an*, Dresdener Verlagsgesellschaft, Dresden, 1950.
25. Axel Rodenberg, *Der Tod Von Dresden, Ein Bericht über das Sterben einer Stadt*, Landverlag, Dortmund, 1951.
26. Robert Hariman and John Louis Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 27. « Those photographic images appearing in print, electronic, or digital media that are widely recognized and remembered, are understood to be representations of historically significant events, activate strong emotional identification or response, and are reproduced across a range of media, genres, or topics. »
27. Voir notamment Anne Fuchs, *After the Dresden bombing, pathways of memory 1945 to the present*, Houndmills, Palgrave-Macmillan, 2011, 296 p. et Steven Hoelscher, « Dresden, a Camera Accuses: Rubble photography and the politics of memory in a divided Germany », in *History of Photography* n° 36 (3), 2012, p. 288-305.

28. Henri-Pierre Jeudy, « Ruines en trompe-l'œil, Faut-il restaurer les ruines ? », *Actes des colloques de la Direction du Patrimoine*, Mémorial de Caen, Paris, Ministère de la Culture, 1991, p. 49.
29. Karl-Siegbert Rehberg, « Das Canaletto-Syndrom; Dresden, als imaginäre Stadt », in *Ausdruck und Gebrauch 1*, 2002, p. 78-88.
30. Voir notamment Karl-Siegbert Rehberg, « Das Canaletto-Syndrom; Dresden, als imaginäre Stadt », *op. cit.* ; Matthias Neutzner, Oliver Reinhard et Wolfgang Hesse, *Das rote Leuchten*, Édition Sächsische Zeitung, Dresden, 2005, p. 142.
31. Antoine Le Blanc, « La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine », *L'Espace géographique*, 39-3, 2010, p. 253-266.
32. Matthias Neutzner, Oliver Reinhard et Wolfgang Hesse, *Das rote Leuchten*, *op. cit.*
33. Chloé Voisin, « Le centre, la mémoire, l'identité. Des usages de l'histoire dans la (re)-construction du Nouveau marché de Dresde », *Espaces et sociétés*, vol. 130, n° 3, 2007, p. 87-101.
34. Selon la technique de l'anastylose.
35. Antoine Le Blanc, « La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine », *op. cit.*
36. Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, 2007, trad. Renaut S. et Quiniou H., Paris, Les presses du réel, 2012, 576 p.
37. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*. p. 84-89.
38. Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, 1994 (1992), Nîmes, J. Chambon. 233 p.
39. André Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, vol. 1, *op. cit.* ; Francis Haskell, *Mécènes et peintres, L'art et la société au temps du baroque italien*, *op. cit.* ; Weber Gregor J.-M., « Die Veduten Dresdens von Bernardo Bellotto. Anmerkungen zu ihrer frühen Geschichte und Konzeption », in *Kunst für Könige*, Ausstellungskatalog, Köln Wallraf Richartz Museum/Fondation Corboud, Köln, 2003, p. 59-71 ; Weber Gregor J.-M., « The Freedom of a Veduta Painter, Bernardo Bellotto in Dresden », in *Bernardo Bellotto and the Capitals of Europe*, Yale University Press, 2001, p. 15-24.
40. Raphaële Bertho et Marie-Madeleine Ozdoba, « L'image dans ses usages projectifs, réflexions de synthèse », *Séminaire Image Projective*, 3 septembre 2013 [En ligne] : <http://culturevisuelle.org/imageprojective/archives/132> (consulté le 09/09/2014).
41. Denis Bocquet, « Dresde et l'Unesco : questions sur les catégories de classement et la gouvernance des sites classés au patrimoine mondial », in *Paysages urbains historiques : Synthèse des journées organisées par ICOMOS France et la Convention France UNESCO en 2009*, 2010, p. 73-78.
42. Denis Bocquet, « Dresde : reconstruction, processus de patrimonialisation et investissement civique », in *Rénovation urbaine et patrimoines*, Saint-Brieuc, Ville de Saint-Brieuc, 2010, p. 132-144.
43. Chloé Voisin, « Le centre, la mémoire, l'identité. Des usages de l'histoire dans la (re)-construction du Nouveau marché de Dresde », *Espaces et sociétés*, *op. cit.*
44. URL : <http://panorama.dresden.de/>.
45. Vallée de l'Elbe, *Liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO – Description* [En ligne] URL : <http://whc.unesco.org/fr/list/1156>. Consulté le 15 avril 2013.
46. Centre historique de Varsovie, *Liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO – Description* [En ligne] URL : <http://whc.unesco.org/fr/list/30/>. Consulté le 15 avril 2013.
47. Jean Starobinski, *1789, Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979, p. 33.

RÉSUMÉS

Joyau architectural de la Renaissance, le centre-ville de Dresde est réduit en cendres en 1945 et devient immédiatement mythique. Un passé que les architectes vont tenter de faire revenir à la vie dans le sillage de la réunification allemande. Cette quête d'une cité idéalisée donne lieu à diverses opérations de reconstitution, en pierre, en pigment et pixel, dans lesquels les *vedute* peintes par Belotto au milieu du XVIII^e siècle vont être élevées au rang de modèle de référence. On assiste alors à la reprise d'une production narrative et à sa réactualisation dans le processus de reconstruction de la ville contemporaine. Il s'agit d'analyser l'articulation des deux temps de la constitution d'un imaginaire urbain, de ce *Mythos Dresden*, marqué par la dimension visuelle de la construction mémorielle.

Architectural jewel of the Renaissance, the city of Dresden disappears under the ashes in 1945 and immediately becomes legendary. A past that architects are trying to bring back to life after the German reunification. This quest for an idealized city that results in various operations of reconstitution, in stones, pigments and pixels, where Belotto's *vedute* painted in the middle of the eighteenth century will be elevated to a reference model. Thus we witness the resumption of a narrative production, which is elevated to mythology in the process of reconstruction of the contemporary city. It seeks to analyze the relationship between the two steps of the constitution of this urban fantasy, this *Mythos Dresden*, marked by the visual dimension of this memorial construction.

INDEX

Keywords : landscape, memory, visual, imaginary, urban

Mots-clés : paysage, mémoire, visuel, imaginaire, urbain

AUTEUR

RAPHAËLE BERTHO

EA 4426 MICA

Raphael.Bertho@iut.u-bordeaux-montaigne.fr