

# Berlin : — destructions

## STUNDE NULL, L'HEURE ZÉRO

**C'est l'idée d'un recommencement à partir de rien pour l'année 1945**

La ville, sujet si moteur pour les avant-gardes depuis les années 1910, paraît a priori singulièrement absente des préoccupations artistiques de l'après-guerre. Seules ces nouvelles *artes mechanicæ* que sont la photographie, le cinéma ou l'enregistrement osent représenter à travers l'objectif ou le microphone, fixer sur le film ou la bande, cette ville blessée, meurtrie, honteuse de l'après-guerre, en même temps qu'ils se donnent valeur de témoignage, non seulement de sa destruction, mais aussi de sa permanence et de sa reconstruction : le reportage et l'art se rencontrent. En fait, étudier la ville de l'après-guerre à travers sa représentation, c'est aussi étudier la crise de la représentation dans les arts de l'après-guerre.

**L'ampleur des destructions** : Les bombardements alliés font de plus de 50 000 victimes, 40 % des logements sont rasés, la ville perd entre 1939 et 1945 un million et demi d'habitants, tous les établissements culturels sont détruits seul le Deutsches Theater est épargné. A la fin de la guerre, le sol de Berlin est recouvert de quelque 90 millions de mètres cubes de décombres. Les ruines ne sont plus vestiges mais gravats, il n'y a plus de traces, que des décombres. Les édifices hors d'usage ont perdu trace de toute fonction, seulement des témoins. La guerre a remplacé la connotation romantique de la ruine, les ruines témoignent des destructions et des massacres, accentue la folie des hommes et n'évoquent plus l'exaltation ou la nostalgie de l'âme. Montrer les ruines s'apparente à un appel à la mémoire, à la responsabilité collective, la ruine vaut comme avertissement et vanité (*memento mori*).

### 1/ Comment la photographie, ce médium de la preuve et de la marque, a-t-elle montré cette dévastation des représentations ?

#### LE PHOTOREPORTAGE

Au lendemain de la guerre, Berlin est l'objet de reportages, documentant l'état de son délabrement et la chute du régime nazi. Ces images témoignant des ruines d'une ville bombardée ne sont pas moins pour autant des points de vue engagés.



Petrussov

#### Georg Petrussov : la photographie au service de l'idéologie

**Berlin, mai 1945, 17X28 cm, Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst**

**Georg Petrussov**, photographe soviétique officiel, fidèle à l'esthétique du Réalisme socialiste, est un correspondant de guerre pour le Bureau d'information soviétique et pour les *Izvestia* (**Nouvelles**) pendant la Seconde Guerre mondiale, il entre à Berlin avec l'armée en avril 1945 où il photographie la ville en ruines et ses habitants. Dans la chambre noire, **Petrussov** transforme les photographies en scène dramatique, derrière les murs, le feu fait rage, des nuages de fumée obscurcissent le jour ; ses collègues l'appelaient le roi du tirage. Il veut montrer l'horreur de la guerre et non l'ivresse de la victoire, ses photographies regroupées en un ouvrage ont été interdites dans les années 50 en Union Soviétique.



Khaldei

### Evgueni Khaldei : trucage et détournement de l'histoire

#### Evgueni Khaldei, *Le Drapeau rouge sur le Reichstag*, Berlin 2 mai 1945

Photographe de guerre, **Evgueni Khaldei** réalise une photographie symbolique, le drapeau soviétique flottant sur la ville vaincue alors que les combats font encore rage. C'est une réponse à la photographie de **Joseph Rosenthal** montrant des soldats américains hissant un drapeau à **Iwo Jima**. Il fait réaliser d'immenses drapeaux découpés dans des nappes et cousus et réalise plusieurs mises en scènes à l'aéroport **Tempelhof** et à la **porte de Brandebourg**. Avec l'aide de deux soldats et d'un officier, il grimpe sur les toits du **Reichstag** qui est alors quasiment en ruine et réalise une série de photographies mises en scène. Il se rend à l'agence **Tass** à **Moscou** pour avoir l'autorisation de publication. Le rédacteur de l'agence remarque immédiatement que l'officier qui assure l'équilibre du soldat porte une montre à chaque poignet, symbole des exactions que commettaient les soldats soviétiques et lui demande de retoucher la photographie, publiée ainsi tout le temps de la guerre froide. Cet exemple montre qu'un détail peut transformer la lecture d'une photographie et la mise en scène de l'événement ce qui en fait une photographie fabriquée et retouchée.

### Werner Bischof : le photographe comme témoin

#### *Le Reichstag, Berlin, Allemagne, 1946, 25,6x25,1 cm, Magnum Photos, Paris*



Bischof

Ce photographe suisse est mobilisé pendant la guerre et remarqué par le fondateur de la revue *du*. Les premiers reportages montrent un Berlin en ruine, effondré. En réalisant, en 1946, l'image grave et sensible du *Reichstag à Berlin*, il livre une réflexion abrupte sur la guerre. Le photographe est un témoin indispensable à la compréhension du monde : il en fixe la réalité absurde sur le négatif. L'architecture éventrée du bâtiment, le casque morcelé au premier plan, le sol jonché de véhicules incendiés, qui s'impose entre le preneur de vue et l'horizon incertain, embrumé : ces éléments semblent n'être qu'un prétexte à une habile composition autour de la lumière, un jeu maîtrisé d'ombres et de reflets, une construction de l'éphémère. A la rigueur plastique, il confronte directement la réalité, prenant conscience de l'impossibilité d'intervenir sur la durée des événements, comme si, à travers cette architecture ébranlée, il affirmait que l'on ne peut rien changer, ni arranger, contraint de regarder, réfléchir et comprendre dans l'instant.

### Robert Capa : objectivité et proximité avec le spectateur

#### *Berlin, août 1945, 26,5x25,3 cm, Magnum Photos, Paris*

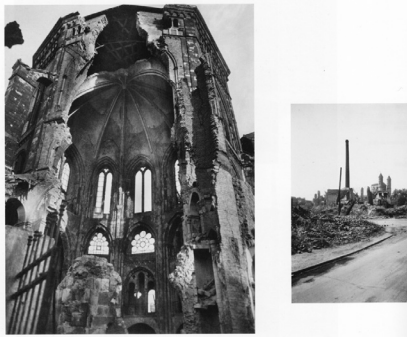


Capa

C'est un des grands photoreporters qui fonde l'agence **Magnum**, passionné, d'un grand courage, il participe à 5 guerres en tant que correspondant. De 1941 à 1945, il sera le correspondant de *Life Magazine* chargé de couvrir la Seconde Guerre mondiale. Ses photos de cette période paraissent régulièrement dans *Illustrated* et *Colliers*. L'aspect esthétique n'est pas pour lui le but essentiel d'un photographe de guerre, ce qui lui importe, c'est de fixer sur la pellicule les images comme produits réels de l'homme, contraignant ainsi les gens à regarder la vérité en face. Par la spontanéité de ses images, le grand public accède à une perception quasiment directe de la réalité. Dans *Berlin*, il a cherché à définir avec une sensibilité très fine le désastre et le résultat d'une bataille. La composition recherche l'objectivité pour être proche du spectateur. On aperçoit d'abord un premier plan allégorique de la mort et de la destruction, renforcé par des contrastes de lumière et d'ombre, suivi d'un second plan monumental et immobile donné par le poids de l'architecture.

Contrairement à la littérature et la peinture, arts de création, la photographie est un médium de la prise et de l'arrachement au réel. La pertinence de ce rôle de la preuve photographique et de la marque mémorielle qu'elle contient explique peut-être l'utilisation plus importante de ce médium dans la représentation des destructions. Le constat photographique bénéficie alors à la pratique amateur et à celle des photoreporters étrangers. Il permet un acte de temporalisation. Ces photographies opèrent autour de sujets majeurs typiquement présentistes : les humains au sein des décombres, le déblayage, la reconstruction, etc.

## LA TRÜMMERPHOTOGRAPHIE AU CŒUR D'UNE REDÉFINITION DE L'IDENTITÉ



Sander  
Cologne

Comment montrer les destructions sans tomber dans une posture revancharde ? Comment mettre en image cet anéantissement et conserver la critique du régime nazi ? Comment photographier les ruines sans faire un art de la guerre et sans confondre chute du régime et ruine de l'histoire et de l'identité allemande ?

**August Sander, « Köln nach der Zerstörung » (Cologne après la destruction), photographies tirées deux volumes de 16 et de 21 planches datées 1945-1946.**

Dans un texte écrit de la main du photographe et tiré du portfolio d'images après la guerre, **Sander** formule le souhait que ces images de ruines et de terribles décombres, fruit d'une abominable politique ayant apporté misère et souffrance, ne perdent rien de leur actualité et puissent agir comme un « avertissement dur et impitoyable » envers le présent et l'avenir. Confrontés à ces problèmes, les photographes allemands adoptent une attitude qui lie les deux courants de la peinture et de la littérature. À partir du documentaire photographique, ils tirent des figures symboliques et allégoriques qui leur permettent de prendre une distance par rapport à l'événement et de penser le présent. La grande parabole utilisée est naturellement celle de l'Apocalypse. Reposant sur l'annonce par Saint-Jean de la disparition « du premier ciel et de la première terre » et sur la naissance « d'un ciel nouveau et d'une terre nouvelle », elle est la grande représentation de la destruction et de la victoire sur l'Antéchrist.

### 2/ Un « art de la guerre » ? La représentation des destructions dans les différents arts

La question au lendemain de la deuxième guerre mondiale est moins celle de l'attitude de l'artiste par rapport à l'engagement et à l'histoire mais celle de la forme que peut ou doit revêtir l'appréhension du fait historique et de l'attitude à adopter à l'égard de l'événement.

#### représentations des dévastations au lendemain de la première guerre mondiale

Au sortir de la seconde guerre mondiale, l'émergence d'un art de la guerre pose problème dans tous les médiums. Si, après 1918, les artistes allemands peuvent revendiquer la posture de vaincus et montrer l'absurdité de la guerre, il en est différemment après 1945. Dans l'art allemand, de 1910 à 1914, les thèmes dominants de la destruction, de la ruine de la mort, de la fin du monde et du jugement dernier sont présents. **Ludwig Meidner** a trouvé l'expression la plus éloquente pour traduire la conscience de la ruine dans une suite de peintures de **1913**, influencé par **Nietzsche**. Nul part en Europe on a peint autant de tableaux contre la guerre après 1918. **Otto Dix**, **Georg Grosz**, **Max Beckmann** jettent l'anathème sur les horreurs de la guerre.

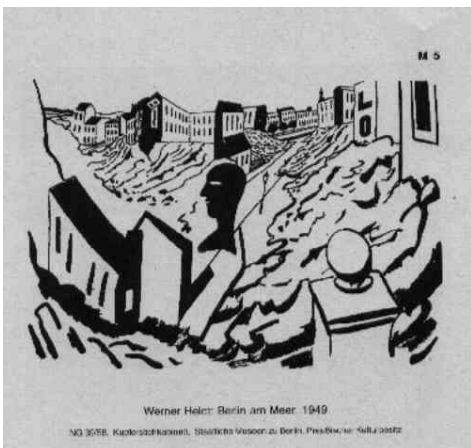


Ludwig Meidner  
La ville en feu  
1913

#### l'art dans les ruines

Comment les artistes allemands ont-ils réagi aux dévastations de cette guerre dont l'Allemagne portait la responsabilité ? La mesure des destructions peut-elles se comprendre par des tableaux ? Quel sens cela a-t-il de représenter des ruines ? Peut-on avec l'évocation des champs des ruines, de maisons brûlées et de villes morees, à rendre également visibles les destructions intérieures, les ravages psychiques chez les hommes ? Peut-on réaliser des représentations de ruines qui soient davantage que des documents sur l'époque, qui puissent prétendre à une importance pour l'histoire de l'art ?

Chez **Werner Heldt**, l'alliance des motifs du déluge et des ruines s'exprime le plus clairement. Entre 1945 et 1952, il donne à une série de tableaux et de dessins le titre de **Berlin sur mer (Berlin am Meer)**. Beaucoup d'éléments s'y apparaissent, l'image des collines de ruines semblables à de hautes vagues déferlant et fracassant les maisons détruites, la représentation de l'espace et de l'ouverture, la solitude et l'abandon ayant envahi une ville si vivante, l'isolement des habitants après 1945 donnent aux habitants l'impression de vivre dans une ville insulaire, la vision d'une métamorphose qui soustrait Berlin aux contraintes de l'histoire et de la géographie réelle et lui confère une dimension shakespearienne. La sensation que l'histoire avait



Werner Heldt  
Berlin am Meer



surgit dans la ville comme une catastrophe naturelle, quand bien même un dieu en fureur aurait envoyé cette catastrophe appelée déluge, en punition. C'est cela que disent les paysages de **Werner Heldt**. Dans sa peinture, il ne pouvait le transposer que dans l'intemporel.



Wilhelm Rudolph,  
Am Amalienplatz, aus der  
Holzschnittfolge »Dresden 13.  
Februar 1945«, 1947, gravure  
sur bois

La culpabilité qui accompagne la défaite interdit une dénonciation sommaire.

En peinture et en littérature, le travail sur les destructions, à l'inverse de ce qui s'est opéré après 14-18, existe peu. Dans ces médiums, deux courants se distinguent : d'un côté la verve documentaire, avec **Heinrich Böll** en littérature ou **Wilhelm Rudolph** avec ses dessins et aquarelles de **Dresde**. De l'autre, une veine fictive, plus allégorique qui représente la figure vivante, avec la tendance surréaliste d'un Ehmsen ou Hofer. La documentation s'accompagne d'une déshumanisation et d'une perte des repères spatio-temporels : Rudolph parle d'une « grande époque passée » à propos du présent de l'anéantissement de Dresde. La fiction recourt elle souvent à la religion : l'exemple le plus probant en est *la Passion de notre Temps* de **Karl Rössing**.

### 3/ Allemagne, année zéro, Germanie, anno zero, un film italien, Rossellini, 1947, noir et blanc

Troisième volet de la trilogie de **Rossellini** sur la guerre après *Rome ville ouverte* et *Paisa*, **Allemagne, année zéro** fait admirablement le lien entre ces deux oeuvres essentiellement documentaires. On peut voir **Allemagne, année zéro** comme un document sur la situation de l'Allemagne, et singulièrement de Berlin, juste après la fin de la IIe Guerre. Placée dans un contexte où l'état présent d'une société est décrit avec une extraordinaire intensité, c'est avant tout l'histoire d'un seul personnage, le petit **Edmund**, que veut raconter **Rossellini**. Nous voyons le monde à travers les yeux d'Edmund, à travers le filtre de la culpabilité et du désarroi.



Le petit Edmund errant dans les  
rues de Berlin

En ce sens, le film représente la quintessence du **néo-réalisme** selon la méthode rossellinienne : « *Le néo-réalisme, a-t-il écrit, consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions. Il est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoi que ce soit. Ce qui importe avant tout pour moi, c'est cette attente ; c'est elle qu'il faut développer, la chute devant rester intacte.* » (Les Cahiers du Cinéma, août-septembre 1955). Cet accompagnement minutieux par la caméra d'un être vulnérable a entraîné ici l'emploi de plans assez longs, et **Allemagne, année zéro** est un film beaucoup moins découpé (248 plans) que *Rome ville ouverte* ou *Paisa*.

Il est frappant de voir que l'enfant ne semble suivre aucun but. Il marche la plupart du temps le regard baissé, et la répétition des mouvements de caméra (panoramiques qui accompagnent l'enfant dans son mouvement, nous le faisant voir de face puis de dos) et des plans de composition similaire (Edmund s'avançant au milieu des ruines ; ou encore Edmund gravissant les étages) inscrivent son mouvement dans une sorte de répétition sans début ni fin. On peut voir *Allemagne, année zéro* comme un document sur la situation de l'Allemagne, et singulièrement de Berlin, juste après la fin de la IIe Guerre.



Affiche du film