

Introduction

« Écoutez ce que disent les pierres,
Vous saurez les horreurs de la guerre,
Que ces moellons, ces briqu's et ces pavés,
Ce fut l'orgueil d'une grande cité!
Ses usines renfermaient des richesses,
Ses maisons abritaient des tendresses,
La mitraille en fit un cimetière!
Voilà ce que disent les pierres¹. »

Les ruines sont la première conséquence directe et visible d'un conflit. Elles témoignent de la guerre, de sa conduite, mais aussi des souffrances vécues par les militaires et les populations civiles. De l'artiste officiel rattaché aux armées au simple citoyen non mobilisé, en passant par le soldat anonyme, tous ont évoqué pendant la Première Guerre mondiale les destructions matérielles, les paysages désolés, la terre bouleversée par l'artillerie.

Les ruines ont ainsi fait l'objet de nombreuses représentations. Photographiées, dessinées, filmées, exposées à Paris, Londres ou Genève, elles se sont affichées dans les journaux, ont circulé sous forme de cartes postales et ont été reproduites dans divers ouvrages.

Omniprésentes dans les sources picturales, elles sont restées cependant peu visibles dans les travaux des historiens. À l'exception de travaux sur les reconstructions de l'après-guerre qui en ont fait mention de manière parcellaire², elles n'ont jamais véritablement retenu leur attention.

Au milieu de l'abondante littérature qui fleurit sur la guerre de 1914³, nous avons donc cherché à faire entendre ce que Victor Prouvé appelait dans l'une de ses affiches

1. Ce refrain est extrait d'une chanson d'Emma Libel de 1916, sur une musique de Ferdinand-Louis Benech et des paroles d'Ernest Dumont. Elle a pour titre : « La voix des pierres ou ce que disent les pierres ». Merci à Jacques Marchioro de nous en avoir fourni le texte intégral et sa partition.
2. Voir notamment à ce sujet Éric BUSSIÈRE, Patrice MARCILLOUX, Denis VARASCHEN (dir.), *La Grande Reconstruction. Reconstruire le Pas-de-Calais après la Grande Guerre*, actes du colloque d'Arras, du 8 au 10 novembre 2000, Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, 2002, 477 p., et plus particulièrement le chapitre de Bénédicte Grailles consacré à la commémoration après la guerre. Voir également *Reconstructions en Picardie après 1918*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, 311 p. Les mémoires de maîtrise soutenus à cette époque avaient également pris les ruines comme un point de départ permettant d'évoquer la destruction, sans pour autant les étudier pour ce qu'elles étaient.
3. Depuis quelques années, la Grande Guerre a suscité une inflation de titres sur des aspects aussi variés que les forces coloniales, les profiteurs de guerre, le cinéma, la NRF, la poésie, le deuil, la mémoire, prenant parfois la forme de biographies revisitant la vie d'un Foch ou d'un Apollinaire, ou d'instruments de recherche tels l'*Encyclopédie de la Grande Guerre* ou le *Guide des sources des archives départementales du Nord*. Il faudrait ajouter à cela le retour depuis

de 1918 : « la voix des ruines », que la reconstruction a, dès les années 1930, achevée d'étouffer.

Nous traiterons ici des destructions de la Grande Guerre et plus particulièrement de celles ayant affecté le patrimoine architectural. Le patrimoine architectural désigne aussi bien les monuments publics que l'habitat privé et les exploitations industrielles et agricoles.

Historiographie, cheminement et méthode

Il n'est pas simple de positionner ce travail de recherche dans une historiographie consacrée à la Première Guerre mondiale qui n'a cessé de se renouveler, depuis les années 2000, de manière disparate.

Antoine Prost et Jay Winter, dans *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*⁴, ont distingué trois configurations historiographiques⁵ depuis les années 1920. Nous serions ainsi passés, d'après eux, d'une histoire militaire et diplomatique, dans laquelle primaient les documents officiels et l'histoire événementielle, et qui expliquait l'histoire par la décision des acteurs dont étaient absents le combat et les combattants, à une histoire sociale, dans les années 1960, qui avait redonné une place et la parole au soldat et au civil et élargi le répertoire documentaire⁶, pour glisser vers une histoire culturelle et sociale, ouverte sur d'autres sources et d'autres disciplines comme la littérature, les arts plastiques et le cinéma, faisant de la culture le moteur de l'histoire.

Des travaux avaient alors privilégié une histoire individuelle, une histoire de l'intime au sein de la collectivité nationale, d'autres une histoire culturelle, s'attachant à expliquer comment les hommes et les femmes avaient donné du sens à cette guerre et au monde dans lequel ils vivaient. Ils avaient forgé alors la notion de « culture de guerre⁷ », par la suite mise au pluriel, engendrant notamment des travaux plus particuliers sur le deuil⁸, la brutalisation de la société⁹, la violence de guerre¹⁰ et les sorties de guerre¹¹.

dix ans du témoignage qui prend la forme de rééditions d'ouvrages, de publications de textes d'intellectuels ou d'inconnus, de facture inégale, parfois qualifiés d'inédits et souvent liés à la découverte par un descendant de carnets ou de plaques photographiques dans un grenier. Il faut aussi mentionner les innombrables sites et blogs réalisés par des historiens, des passionnés, des bibliophiles, des enseignants, des collectionneurs, des institutions ou des associations, qui attestent eux aussi de la massification des sources et d'un engouement pour la période.

4. Antoine PROST, Jay WINTER, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, 340 p.

5. La notion de « configuration historiographique » n'exclut pas que tous les types d'histoire soient présents au sein de chaque configuration ; seuls leur poids, leur place respective, leur rôle dans la problématique changent.

6. Antoine PROST, Jay WINTER, *op. cit.*, p. 36-37.

7. Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et Annette BECKER, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », in Jean-Pierre RIOUX et Jean-François STRINELLI (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 251-271.

8. Jay WINTER, *Entre deuil et mémoire : la Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, A. Colin, 2008, 310 p. ; Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, *Cinq deuils de guerre : 1914-1918*, Paris, Éd. Noesis, 2001, 260 p.

9. George L. MOSSE, *Fallen Soldiers : Reshaping the Memory of the World Wars*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1990, 264 p.

10. La notion de « violence de guerre » fut notamment développée dans le cadre du séminaire « La violence de guerre, les protagonistes de la violence de guerre », 2002-2003, IHTP (ENS Cachan).

11. La thématique des sorties de guerre cherche à comprendre comment les peuples, les sociétés et les économies passent de l'état de guerre à l'état de paix. Voir, par exemple, Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Christophe PROCHASSON (dir.), *Sortir de la Grande Guerre. Le monde et l'après-1918*, Paris, Tallandier, 2008, 511 p., Stéphane TISON, *Comment sortir de la guerre ? Deuil, mémoire et traumatisme (1870-1940)*, Rennes, PUR, 2011, 423 p.

Au premier abord, cet ouvrage, s'inscrit naturellement dans cette dernière perspective puisqu'il s'agit, en s'appuyant sur les représentations iconographiques de dévastation, de montrer comment la communauté nationale et les individus percevaient les destructions.

Mais, de par le thème étudié – un minéral et non des êtres vivants – elle tient pour commencer une place à part parmi les travaux sur 1914-1918 qui ont certes abordé les reconstructions¹² de l'après-guerre, mais n'ont jamais à proprement parler traité des ruines.

La fin des années 1990 a vu surgir en France des travaux universitaires marquant un tournant sur les reconstructions relatives aux deux guerres mondiales. La thèse de Danièle Voldman, *La reconstruction des villes françaises de 1945 à 1954, histoire d'une politique*¹³ et notamment la tenue du colloque « Les reconstructions en Europe 1945-1949 » ont alors amené à penser autrement ce thème devenu objet d'histoire. Il ne s'agissait plus désormais de privilégier seulement les aspects politiques, économiques et sociaux de l'après-guerre, mais de s'intéresser aussi à la disparition des ruines et au relèvement du domaine immobilier.

Le géographe anglais Hugh Clout fut ensuite un des premiers à ouvrir la voie à une réflexion sur l'après-guerre avec : *Rural Reconstruction in Aisne after the Great War et After the Ruins: Restoring the Countryside of Northern France after the Great War*¹⁴. Il s'intéressa, pour sa part, au relèvement de la France du Nord, évoquant tour à tour les dégâts, la reprise des activités et les conséquences sur l'aménagement du territoire.

L'année suivante, en 1997, le département du Pas-de-Calais initia un vaste programme de recherche et de valorisation culturelle, en partenariat avec les archives de Dainville et l'université d'Artois. Ils donnèrent lieu à une exposition, un catalogue¹⁵, des travaux de maîtrise et de DEA¹⁶, ainsi qu'à un colloque en 2000¹⁷. Celui-ci envisageait pour la première fois, de façon globale, l'effort de relèvement entrepris après la guerre dans ce département.

Au début des années 2000, l'université de Picardie Jules Verne se lança à son tour sur cette voie suscitant des travaux de maîtrise, de DEA et de thèse, ainsi qu'un colloque sur *Les Reconstructions en Picardie*¹⁸.

Ces initiatives ne se généralisèrent pas, mais quelques ouvrages vinrent tout de même combler les manques, tels *Lorraine 1918. De l'armistice à la reconstruction*¹⁹ ou encore des travaux plus spécifiquement centrés sur une commune, comme par exemple celui de Franck Meyer sur Verdun. Ce dernier remettait alors à leur juste place, d'une part, les statistiques des services de la Reconstruction, dont les fourchettes trop vastes

12. Le pluriel souligne la diversité des expériences et des solutions d'urbanisme mises en œuvre après la guerre.

13. Daniel VOLDMAN, *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997, 497 p.

14. Hugh CLOUT, « Rural Reconstruction in Aisne after the Great War », *Rural History*, 4, Cambridge University, 1993, p. 165-185, et Hugh CLOUT, *After the Ruins: Restoring the Countryside of Northern France after the Great War*, Exeter, University of Exeter Press, 1996, 332 p.

15. L'exposition s'intitulait « À l'identique » et le catalogue de Pascale BREEMERSCH, Patrice MARCILLOUX, Patrick WINTREBERT, *Images de la Reconstruction: Arras, 1918-1934, photographies du fonds Paul Decaux*, Dainville, Archives départementales du Pas-de-Calais, 1997, 127 p.

16. Voir bibliographie.

17. Éric BUSSIÈRE, Patrice MARCILLOUX, Denis VARASCHEN (dir.), *op. cit.*

18. Anne DUMENIL, Philippe NIVET (org.), *Les reconstructions en Picardie*, actes des colloques d'Amiens, 27 mai 2000 et 12 mai 2001, Amiens, Encrage, 2003, 254 p.

19. Régis LATOUCHE, *Lorraine 1918. De l'armistice à la reconstruction*, Nancy, Éditions Place Stanislas, 2008, 157 p.

ne donnaient pas une vision objective des destructions et, d'autre part, la place faite aux témoignages et aux images qui ne retenaient et ne mettaient en avant que l'aspect spectaculaire des destructions, laissant entendre que l'ensemble de la ville était ravagé alors que seul un quart des maisons l'était véritablement²⁰. Il souligna ainsi l'ambiguïté inhérente à l'image de ruines à la fois saisissante et témoignage d'un « ça-a-été²¹ », mais aussi restrictive car limitée à la portion de l'espace capté par le prisme de l'objectif.

Au même moment, le Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement de la Meuse attirait l'attention, dans ses publications, sur l'architecture de la reconstruction des années 1920 et sur ces bâtiments intégrés au patrimoine du département qui avaient besoin d'être entretenus dans le respect de leur identité. Il lança alors un débat sur le traitement des ruines dans les villages meusiens²² en vue d'une réappropriation des parcelles libérées ou d'un réaménagement paysager. Il organisa en 2007 une exposition sur la reconstruction en Meuse²³, rappelant que la Première Guerre avait créé une rupture brutale dans l'évolution des territoires désormais bouleversés par les combats, tout en permettant l'apparition d'une architecture et d'un urbanisme innovants.

Notre travail ne consiste cependant pas à parler de la reconstruction, mais plutôt de la destruction. Il met au centre les pierres, mais surtout la manière dont celles-ci furent perçues²⁴, représentées et valorisées. Pour cela, nous avons fait le choix de privilégier la source photographique.

Ce choix prend toute sa cohérence si l'on considère, d'une part, que depuis l'invention du procédé au XIX^e siècle, la guerre de 1914 est le premier conflit à avoir été aussi massivement photographié et que de ce fait, nous disposons là d'une source abondante qui se décline sous des formes multiples : cliché de presse, carte postale illustrée, livre ou album photographique. Il prend aussi tout son sens si l'on considère, d'autre part, qu'à partir de 1890, toute une série d'améliorations techniques continues, portant sur le poids de l'appareil, sa manipulation et son prix, a joué en faveur d'une démocratisation de la pratique photographique²⁵ qui ne s'adressait désormais plus aux seuls professionnels, mais aussi aux amateurs.

De fait, à la veille de la Première Guerre mondiale, la photographie est devenue accessible ou tout du moins familière à tous²⁶. Peu remise en cause, elle est plutôt considérée comme un fragment de vérité²⁷. Elle constitue donc une source pertinente

20. Franck MEYER, *La reconstruction de Verdun (1919-1929)*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Pierre Barral, université de Nancy-II, juin 1983, p. 18.

21. Nous empruntons cette expression à Roland Barthes; voir à ce propos Roland BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Gallimard (1980), rééd. 1995, p. 120.

22. Se reporter au document dactylographié, « Le traitement des ruines dans les villages meusiens. Un débat à engager », CAEU de la Meuse, mai 2002, n. p.

23. *La Reconstruction des années 1920 en Meuse. Un patrimoine à protéger*, Bar-le-Duc, CAUE, 2007, 41 p.

24. Sur la réception des images fortes et des ruines, on peut notamment se reporter à l'ouvrage de Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, 138 p.

25. Marin DACOS, « Le regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950) », *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 44-67.

26. À défaut de pratiquer et de posséder un appareil, l'usage de se faire tirer le portrait était bien ancré.

27. Dès l'invention de la photographie, les possibilités de trucages sont clairement identifiées, mais l'impression qui l'emporte est celle d'une technique qui permet de sauvegarder à un instant T quelque chose qui, à plus ou moins long terme, va disparaître, et qui reproduit donc des « témoignages oculaires véridiques ». Cette expression est empruntée à Laurent VERAY, « Photographie et cinéma », *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918. Histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004, p. 702.

parce qu'elle fut l'un des supports de la figuration de la guerre et qu'elle circula massivement, sous diverses formes et dans toutes les couches de la société.

Enfin, le choix de se recentrer sur la source photographique prend tout son sens car le procédé technique est perçu dès le début du conflit comme un instrument privilégié d'enregistrement de la guerre et de la dévastation, tant par les instances officielles que par les amateurs, comme un instrument de conservation du souvenir, porteur de traces et perçu comme tel par ceux qui l'utilisent. Elle fige dans le temps ce qui a été et n'est plus, elle rappelle le passé et fonctionne pour les contemporains de 1914 comme une sorte de « support » au rappel du souvenir²⁸ de la guerre.

Nous n'avons pas pour autant occulté les autres sources iconographiques : leur croisement a au contraire facilité la mise en perspective de la source photographique tout en la relativisant. Mais les peintures, par exemple, sont devenues secondaires quand bien même certaines furent réalisées à partir de clichés photographiques, et la littérature, plus particulièrement les poèmes, inappropriés.

Les sources redéfinies, trois écueils restaient à éviter : s'en tenir à un regard purement français, s'enfermer dans le regard officiel, se noyer dans un corpus gigantesque.

Il a fallu, pour commencer, ne pas se contenter de sources françaises et intégrer les points de vue anglais et allemand. Il est cependant très rare de posséder pour un même lieu des vues de tous les camps. Aussi, nous n'avons pas cherché à croiser systématiquement des regards, mais juste à relativiser le point de vue français. Quand la presse française évoquait, par exemple, un bombardement, nous regardions s'il apparaissait dans la presse anglaise et allemande. Quand la carte postale présentait un édifice dévasté, nous regardions ce qu'il en était côté anglais et allemand pour ce même bâtiment. Quand un soldat français photographiait un lieu, nous cherchions à savoir si ce même endroit avait été immortalisé par d'autres.

De la même manière, et pour ne pas nous en tenir uniquement à la vision exploitée par la propagande²⁹, nous avons voulu prendre en considération la photographie amateur pratiquée par les soldats, très présente dans la presse illustrée puisque ceux-ci vendaient leurs clichés³⁰, et qui complète les regards portés par les professionnels envoyés ponctuellement dans la zone des armées.

Les sources cernées, nous avons ensuite choisi de nous immerger dans les représentations par la consultation et la manipulation d'un nombre très élevé de pièces. Cette étape nous a permis de repérer nos archives et c'est alors que nous avons opéré une sélection.

Pour ce faire, nous nous sommes posée la question de leur pertinence et avons choisi de privilégier ce que les contemporains avaient « vu » ou « eu entre les mains ». Cela concerne donc les photographies de presse, celles mises en album et éditées en

28. Nous renvoyons à Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1935), Paris, Albin Michel, 1994, 367 p., qui évoque la nécessité d'un « déclencheur » pour raviver les souvenirs ; celui-ci pouvant être la photographie. Nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Roland BARTHES, *La chambre claire* précédemment cité, dont nous avons retenu les remarques sur le photographe amateur et notamment le rapport que celui-ci peut entretenir et établir entre la photographie et la mort, et la charge émotionnelle qu'il projette sur l'image photographique qui fige ce qui a été.

29. Ce terme sera entendu dans cette thèse sans la connotation péjorative qui lui est d'ordinaire associée. La propagande est donc l'ensemble des moyens mis en œuvre pour convaincre l'opinion publique du bien-fondé d'une idée et qui peuvent notamment s'appuyer sur la presse, l'affiche, la carte postale, etc.

30. Joëlle BEURIER, *Images et violences 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre...*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 19. Voir aussi le rapport interne de la Section photographique de l'armée française, 10 octobre 1917, 80/074/02, Fonds archives du service photographique (1851-1999), p. 113.

cartes postales, mais aussi celles projetées lors de conférences ou affichées dans le cadre d'expositions photographiques.

Selon le même principe, nous avons également retenu les affiches, les films, les ouvrages illustrés, sans négliger les peintures.

La réticence à travailler sur les sources iconographiques, et plus particulièrement photographiques, est probablement liée au fait que le support est difficile à manier³¹. Non que les méthodes d'analyse de l'image soient inexistantes³², mais la masse de documents à manipuler est telle que le travail peut vite devenir décourageant, fastidieux. La constitution d'une base de données, nous a cependant offert la possibilité de manier autrement ces images. Celle-ci fut réalisée en vue de mieux maîtriser notre corpus. Nous avons pu, grâce à elle, confirmer les tendances repérées dans le cadre de notre DEA³³ à propos des ruines et opérer ainsi des choix plus spécifiques de régions et d'édifices dévastés.

La lecture que nous faisons aujourd'hui des images de ruines de la Première Guerre mondiale est brouillée par les représentations de ruines de la Deuxième Guerre. Nous projetons inconsciemment nos référentiels photographiques de 1939-1945 sur les vues de 1914-1918. Nous lisons sans le vouloir les ruines du premier conflit mondial au regard de celles du second, et les images de destruction dictent alors en partie notre interprétation. Aussi, pour se défaire de ces référents, nous nous sommes plongés dans les images, nous avons pensé celles-ci pour ce qu'elles étaient et nous avons cherché à restituer les éléments du passé de ces images afin de rétablir leur histoire.

Maintenant, pour que l'étude de ces photographies fasse sens, mais aussi parce que les représentations photographiques n'ont jamais été autre chose qu'un moyen d'aborder le sujet des ruines, nous nous sommes aussi appuyée sur d'autres archives.

Les films, pour commencer, nous ont permis de prendre de la distance avec la photographie, de saisir ce que celle-ci ne donne jamais à voir : le hors-champ, et de relativiser ainsi l'ampleur de certaines destructions. Ils ont également servi de complément aux photographies puisqu'ils restituaient en trois dimensions des édifices et des quartiers dévastés, surtout à partir de 1917, moment où un opérateur photographe fut systématiquement associé à un opérateur cinéma pour ces missions d'enregistrement³⁴.

Nous nous sommes également appuyés sur des sources scripturales – articles de presse, légendes d'images, carnets de soldats, correspondances au dos de cartes postales – pour mieux appréhender la manière dont les ruines avaient été perçues, comprises, décrites, valorisées, voire instrumentalisées³⁵.

31. Dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, coll. « Critique », 2000, 288 p., Georges DIDI-HUBERMAN reformule les débats qui ont conditionné notre approche des images. Dans *Devant l'image. Questions posées au fin d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, coll. « Critique », 1990, 352 p., il interroge notre manière de les regarder.

32. Ces dix dernières années ont vu, en effet, la publication d'ouvrages méthodologiques nombreux et, parmi eux, Christian DELPORTE, Laurent GERVEREAU, Denis MARECHAL (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau-monde éditions, 2008, 480 p. et celui de Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, 224 p.

33. Emmanuelle DANCHIN, *Les représentations de la ruine de guerre : la carte postale de ruines en France du Nord pendant la Première Guerre mondiale*, mémoire de DEA, université de Paris-X Nanterre, sous la direction d'Annette Becker, juin 2004, 2 fasc., 78 p. et 62 p.

34. Laurent VÉRAY, *Les actualités françaises de 1914 à 1918 : pour une culture (visuelle) de guerre*, thèse d'histoire de 3^e cycle, sous la direction de Pierre Sorlin, université de Paris-III, 1994, 399 p.

35. L'instrumentalisation, telle que nous l'entendons, est la capacité de se servir habilement des ruines pendant la guerre pour justifier un discours antiallemand auprès de l'opinion publique française et étrangère.

Enfin, les archives de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine ont été d'un apport fondamental pour notre travail. Elles nous ont en effet permis de reconstituer les débats sur la conservation des ruines et leur mise en valeur, et surtout de comprendre la place occupée, aux yeux des ministères de la Guerre, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, par le patrimoine architectural bombardé.

La spécificité des sources utilisées – principalement iconographiques – place aussi notre travail à la croisée de plusieurs champs disciplinaires comme par exemple l'histoire de l'art, de la photographie et du patrimoine. Ces disciplines ont déjà abordé le sujet des ruines, mais pas de la manière dont nous l'entendons.

La majorité des ouvrages d'histoire de l'art évoque ainsi la ruine et non la ruine de guerre. Ils abordent de ce fait une temporalité : celle du temps long³⁶, qui se réfère au naufrage des civilisations, et non celle du temps court qui caractérise la ruine de guerre, et ne s'attache qu'à l'esthétique des ruines et aux formes³⁷. Par ailleurs, ces travaux évoquent la plupart du temps des courants artistiques spécifiques, reléguant les autres œuvres hors des grands courants, avec des problématiques centrées sur les aspects picturaux plus que sur le sens à donner à la société qui les contemple.

La synthèse dirigée par Michel Makarius sur les ruines³⁸, parue par exemple en 2004, remet bien en perspective les ruines dans une histoire des formes depuis le *Quattrocento*. Mais elle lie avant tout leur signification historique à la conception que les hommes se font du temps en se limitant surtout au temps long. La période de 1914 n'est pas évoquée. Elle suit donc les métamorphoses artistiques du motif des ruines en s'intéressant à la charge émotive qu'elles véhiculent, mais aborde à peine les œuvres modernes qui invitent à penser l'histoire comme un processus de dislocation.

Or les ruines de guerre ne témoignent pas du passé mais du présent et ceci oblige à les reconsidérer. Il nous a donc davantage importé de comprendre comment on avait rendu présente la destruction, quels discours avaient été portés sur ces représentations et quelle avait été la réception³⁹ de ces œuvres. Nous n'avons pas souhaité mettre en avant la question de la sublimation dans les représentations de ruines. Nous n'avons pas non plus voulu nous focaliser sur la continuité graphique entre des représentations antérieures et celles qui ont surgi en 1914 et qui se diffusent à grande échelle grâce au procédé photomécanique à la portée de tous.

Nous avons fait le choix de partir des images, sans pour autant faire une histoire de l'image de ruines, et de tenir compte de cette temporalité nouvelle induite par la brutalité de la disparition de l'habitat. Cette démarche permet d'éviter de calquer sur les représentations de 1914-1918 des idées valables pour celles des XVIII^e-XIX^e siècles, mais qui nieraient les spécificités propres à la période de guerre.

Si l'on s'attache maintenant aux travaux sur la photographie, le bilan est maigre et particulièrement pour la photographie de 1914. Dans la revue des *Annales* neuf articles ont été consacrés, depuis 1929, à la photographie, dont un sur 1914. La revue *L'Image*, axée sur les sources visuelles, n'en a, pour sa part, publié aucun. Seule la revue *Études photographiques* a su depuis quelques années proposer une réflexion singulière sur le

36. Sophie LACROIX, *Ce que nous disent les ruines... La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007, 324 p. et Sophie LACROIX, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, 2008, 105 p.

37. Consulter par exemple Michel MAKARIUS, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, 256 p.

38. *Ibid.*

39. La réception est le processus qui fait appel aux sens (voir, entendre...), à la faculté de comprendre, à la sensibilité, au jugement dépendant de chaque personne et à la forme du support.

traitement des images⁴⁰, contribuant à enrichir l'histoire culturelle. Un seul article à ce jour est cependant paru sur le conflit qui nous intéresse⁴¹ et rien de spécifique sur les photographies de ruines de guerre, excepté l'article de Michael Lucken de 2008 sur les clichés pris à Hiroshima et Nagasaki⁴².

Il existe peu de travaux sur la photographie de guerre et aucun n'est consacré exclusivement aux photographies de ruines de la Première Guerre⁴³.

Une première tentative de traiter de ces images a pris la forme d'un catalogue en 2001, *Voir, ne pas voir la guerre, histoire des représentations photographiques de la guerre*⁴⁴, complétant ainsi des études ponctuelles qui avaient déjà été réalisées sur les conflits du XIX^e siècle, tels celui de Crimée⁴⁵, de 1870 et de la Commune⁴⁶ et sur les représentations figuratives de la guerre⁴⁷.

Cette synthèse se donnait pour ambition de faire une histoire des représentations de la guerre, d'interroger la photographie comme source d'histoire, et de poser la question morale d'une esthétique du conflit. La présentation chronologique du corpus photographique réduisait cependant la représentation de la guerre à ses figures symboliques et à ses moments paroxystiques en évoquant certes, mais de manière confuse, la construction d'un imaginaire collectif qui découlait de la production de ces images métaphoriques, mais sans toujours prendre en considération les attentes sociales qui accompagnaient ces images. Constatant une fois de plus le peu de cas fait des ruines, nous avons cherché à éviter cet écueil.

40. La revue a publié des articles sur la photographie privée comme celui d'Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie familiale », *Études photographiques*, n° 22, octobre 2008, p. 38-55 [<http://etudesphotographiques.revues.org/index1002.html>]. Consulté le 28 septembre 2009; sur l'image de guerre comme celui d'André ROUILLE « Un combat photographique en Crimée », *Recherche photographique*, n° 6, juin 1989, p. 13-19, sur l'image de presse comme celui de Thierry GERVAIS, « Photographies de presse? », *Recherche photographique*, n° 16, mai 2005, p. 166-181; sur la presse illustrée comme Thierry GERVAIS, « D'après photographie », *Recherche photographique*, n° 13, juillet 2003, p. 56-85; d'autres, enfin, sur la reconstruction de la Seconde Guerre avec Dominique GAUTHEY, « Les archives de la reconstruction », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997 [<http://etudesphotographiques.revues.org/index97.html>]. Consulté le 28 septembre 2007. Outre-Atlantique, on peut se référer à la revue *Visual Resources. An international journal of documentation*, qui traite des recherches sur les images et leurs usages.

41. Joëlle BEURIER, « L'apprentissage de l'événement. *Le Miroir* et la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 [<http://etudesphotographiques.revues.org/index1162.html>]. Consulté le 28 septembre 2008.

42. Michael LUCKEN, « Hiroshima-Nagasaki », *Études photographiques*, n° 18, mai 2006 [<http://etudesphotographiques.revues.org/index1372.html>]. Consulté le 28 septembre 2008.

43. Nous faisons abstraction des ouvrages présentant des séries, qualifiées parfois « d'inédites », dont l'iconographie est riche, mais l'analyse pauvre, se bornant le plus souvent à rappeler la chronologie des événements. Voir, par exemple, Peter BARTON, *The Battlefields of the First World War. The Unseen Panoramas of the Western Front*, 1 vol., Londres, Constable en association avec l'Imperial War Museum, 2008, 392 p., ou Yves Le MANER, Alain JACQUES, *Combattants de la Grande guerre : photographies de l'enfer et du chaos*, 1 vol., Rennes, Éd. « Ouest-France », 2009, 287 p.

44. Thérèse BLONDET-BISCH, Robert FRANK, Laurent GERVEREAU et al. (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre, histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, éd. d'art, 2001, 351 p.

45. Frédéric LACAILLE (dir.), *Crimée 1854-1856, premiers reportages de guerre*, Paris, musée de l'Armée, 1994, 127 p., mais aussi le catalogue *Aux origines du reportage de guerre : le photographe anglais Roger Fenton, 1819-1869 et la guerre de Crimée*, exposition à Chantilly, musée de Condé, 20 avril-30 juin 1994, Chantilly, musée de Condé, impr. Morarius, 1994, 80 p.

46. *La Commune photographiée*, exposition au musée d'Orsay, 14 mars-11 juin 2000, commissaire Quentin Bajac, Paris, Réunion des musées nationaux, 127 p.; Jean BARONNET, *Regard d'un parisien sur la Commune. Photographies inédites de la Bibliothèque historique de la ville de Paris*, Paris, Gallimard, Paris bibliothèques, 2006, 175 p.

47. Hélène PUISIEUX, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997, 270 p.; François ROBICHON, *La peinture militaire française de 1871 à 1914*, Paris, B. Giovanangeli, 1998, 268 p.; François ROBICHON, *L'Armée française vue par les peintres 1870-1914*, Paris, Herscher, ministère de la Défense, 1998, 151 p.

Les années suivantes virent la multiplication des expositions sur les missions photographiques menées pendant les guerres de l'Opium en 1860⁴⁸ et de 1870⁴⁹, mais rien de spécifique aux ruines de 1914-1918. Seule l'exposition « Couleurs de guerre⁵⁰ » valorisa des autochromes⁵¹ réalisées par des opérateurs de l'armée française et par des photographes professionnels⁵².

Pour en revenir aux ruines de guerre, il semble que seules celles de la guerre de 1870 aient véritablement fait l'objet de toutes les attentions. Au début des années 1990, Hugues Nouhaud⁵³ s'est intéressé le premier à l'esthétique de la ruine de guerre dans les photographies d'Alphonse Liébert.

Deux expositions sont venues par la suite valoriser les photographies de cette période : l'une au musée d'Orsay en 2000⁵⁴, et l'autre à la Bibliothèque historique de Paris en 2006⁵⁵.

En 2008, Éric Fournier, dans *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communiste*⁵⁶, a voulu mettre sur le même plan les ruines de la guerre de 1870 et de la Commune avec « les ruines volontaires » provoquées par les travaux d'Haussmann, qui en réalité n'en sont pas et n'étaient pas perçues comme telles.

En mélangeant les catégories de ruines, il a mêlé inévitablement les temporalités, appliquant indifféremment la poétique des ruines aux unes comme aux autres, s'efforçant de trouver des similitudes entre ces représentations et celles du XVIII^e siècle, tout en martelant l'idée d'une diversité des regards portés sur les ruines. Il en est arrivé à la conclusion que les ruines photographiées répondaient peu au canon de la poétique des ruines, sans soulever la question de savoir si le XIX^e siècle ne marquait pas une rupture qui se confirme avec la guerre de 1914⁵⁷.

48. Anne-Laure WANAUVERBECQ (catalogue par), *Felice Beato en Chine. Photographier la guerre en 1860*, exposition, Lille, Musée d'histoire naturelle et d'ethnographie, 4 septembre 2004-16 janvier 2005, Paris, Somogy éd. d'art, 2005, 129 p.

49. Jean BARONNET, *op. cit.*

50. Une exposition, « Couleurs du front, la vie quotidienne. 1917-1918. Photographies autochromes », s'était tenue du 26 septembre 1998 au 4 janvier 1999 au château de Blérancourt à partir des fonds de l'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ÉCPAD) et du musée Albert Kahn (MAK) de Boulogne-Billancourt. En 2006, une nouvelle exposition s'attacha à présenter des vues extraites des fonds de la Cinémathèque Robert-Lynen de la ville de Paris, du Deutsches Historisches Museum de Berlin, du MAK (Boulogne-Billancourt), de l'ÉCPAD (Ivry) et de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP) de Charenton-le-Pont. Voir le catalogue *Couleurs de guerre. Autochromes 1914-1918*, Paris, Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine, 2006, 116 p.

51. L'autochrome est une plaque photographique couleur mise au point par les frères Lumière. Disponible dès 1907, elle est en quelque sorte l'ancêtre de la diapositive.

52. Il s'agissait des autochromes des opérateurs SPA Paul Castelnaud et Fernand Cuville missionnés en février 1917, notamment à Reims, pour rendre compte de la vie quotidienne et de l'état de la ville et des grands monuments, de celles du photographe Jules Gervais-Courtellemont réalisées après la bataille de la Marne et des cartes postales d'après autochromes réalisées par le photographe allemand Hans Hildenbrand dans la région de Somme-Py, en 1915.

53. Hugues NOUHAUD, *Témoignage ou esthétique de la ruine photographiée, A. Liébert et la guerre de 1870-1871*, maîtrise sous la direction de M. Bleyl, université de Paris-X Nanterre, 1993, 90 p.

54. *La Commune photographiée*, exposition au musée d'Orsay, 14 mars-11 juin 2000, commissaire Quentin Bajac, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 127 p.

55. Jean BARONNET, *op. cit.*

56. Éric FOURNIER, *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communiste*, Paris, Auzas éditeurs, IMAGO, 2008, 279 p.

57. Christine Lapostolle a constaté que la guerre de 1870 avait suscité une production photographique peu abondante comparée à l'insurrection parisienne pour laquelle elle a observé une augmentation notable du nombre de clichés de ruines. Le nombre plus important de clichés de ruines peut s'expliquer, d'après elle, par la volonté côté versaillais de rendre compte, d'enregistrer, d'inventorier la catastrophe dont les ruines de bâtiments incendiés sont un des éléments visibles. L'accent est plus particulièrement mis sur la ruine monumentale, pour servir de mise en garde future et présenter la Commune comme responsable du « saccage intégral de Paris ». L'instrumentalisation des

Enfin, des études sur la photographie amateur pendant la Grande Guerre ont aussi vu le jour. Stéphane Audoin-Rouzeau s'est intéressé par exemple au paysage dévasté en adoptant un point de vue anthropologique. Dans *Un regard sur la Grande Guerre. Photographies inédites du soldat Marcel Felser*⁵⁸, il commentait en 2002 par un vocabulaire choisi les vues de forêts, d'arbres « en forme d'être humain aux bras levés⁵⁹ », avec leurs « pieds », leurs « troncs » et leurs « têtes⁶⁰ », soulignant ainsi le parallèle entre le corps du soldat meurtri et l'arbre ravagé, faisant ainsi des forêts détruites la parabole de la violence infligée aux corps par la guerre moderne.

Dans *Photographies de poilus. Soldats photographes au cœur de la Grande Guerre*⁶¹ paru en 2004, Frédéric Lacaille et Anthony Petiteau avaient valorisé, pour leur part, des productions de quatre photographes amateurs identifiés, choisies parmi les collections du musée de l'Armée : Albert Leplay, Henri Terrier, Louis Danton et Jean Ségaud.

Après reconstitution des parcours de ces opérateurs officiers, deux cents photographies étaient présentées par thèmes, non pour ce qu'elles étaient mais pour illustrer des aspects de la guerre, dont la mobilisation, les premiers combats, les premières lignes, le répit, les deuxième lignes, les poilus, l'arrière, ceux d'en face, la mort, les célébrations et la brutalité ; c'est dans ce dernier thème que s'inscrivaient les vues de dévastation dissociées de celui de la mort.

Enfin, notre travail, qui met au centre les ruines, se rattache également aux problématiques ayant trait au patrimoine architectural.

Depuis les années 1980, la notion de patrimoine a fait l'objet de travaux sur les lieux de mémoire⁶² sous la direction de Pierre Nora, puis sur les lieux de souvenirs⁶³, complétés par ceux d'Étienne François⁶⁴ et d'Antoine Marès⁶⁵, sans jamais véritablement traiter de la période de la Grande Guerre, ou en tout cas de la place des vestiges de guerre en général⁶⁶.

Les travaux dirigés par Pierre Nora, ceux issus des rencontres autour du patrimoine, comme *Le regard de l'histoire : l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XIX^e siècle en France*⁶⁷, ou *Patrimoine en folie*⁶⁸, ou encore celui

ruines n'est pas seulement artistique, elle est aussi politique. (Christine LAPOSTOLLE, « La Commune de la barricade à la ruine », *La recherche photographique*, n°6, juin 1989, p. 21.)

58. Stéphane AUDOIN-ROUZEAU (préface et commentaires), *Un regard sur la Grande Guerre. Photographies inédites du soldat Marcel Felser*, Paris, Larousse, 2002, 187 p.

59. Stéphane AUDOIN-ROUZEAU (préface et commentaires), *Un regard sur la Grande Guerre...*, op. cit., p. 187.

60. Stéphane AUDOIN-ROUZEAU (préface et commentaires), *Un regard sur la Grande Guerre...*, op. cit., p. 184.

61. Frédéric LACAILLE et Anthony PETITEAU, *Photographies de poilus. Soldats photographes au cœur de la Grande Guerre*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2004, 190 p.

62. Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, I, *La République*, 1984, 674 p ; II, *La Nation*, 3 vol., 1986, 610, 622 et 655 p ; III, *Les France*, 3 vol., 1993, 988, 988 et 1034 p.

63. Serge BARCELLINI, Annette WIEVIORKA, « *Passant, souviens-toi !* ». *Les lieux du souvenir de la Seconde Guerre mondiale en France*, Paris, Plon, 1995, 522 p.

64. Étienne FRANCOIS, *Lieux de mémoire : d'un modèle français à un projet allemand*, Berlin, Centre Marc Bloch, 1996, 142 p. et Étienne FRANCOIS et Hagen SCHULZE (dir.), *Mémoires allemandes*, Paris, Gallimard, 2007, 796 p.

65. Antoine MARES (dir.), *Lieux de mémoire en Europe centrale*, Paris, Institut d'études slaves, 2009, 196 p.

66. Antoine PROST, « Verdun », in Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1986, p. 111-139.

67. Henry ROUSSO (dir.), *Le regard de l'histoire : l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XIX^e siècle en France*, actes des Entretiens du Patrimoine 2001, Cirque d'hiver, Paris, 26-28 novembre 2001, Paris, Fayard/Monum. Éditions du Patrimoine, 2003, 296 p.

68. *Patrimoine en folie*, conférences du séminaire « Patrimoine 1987-1989 », collège international de la philosophie, Paris, mission du patrimoine ethnologique, cahier 5, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, 1990, 297 p.

plus ancien de Louis Réau : *Histoire du vandalisme*⁶⁹, nous ont cependant amenés à réfléchir à la notion de patrimoine et aux liens que les Français avaient pu tisser avec lui.

Cette sensibilité au patrimoine – qui naît et grandit au XIX^e siècle – est une des clefs de compréhension de la réception de ces images de dévastation pendant la guerre. Et il tient donc aussi à nous, par cet ouvrage, de faire comprendre la place tenue par le patrimoine national bombardé – c'est-à-dire par les monuments architecturaux représentatifs de l'histoire de France – qui fit l'objet d'une instrumentalisation pendant et après la guerre.

L'ouvrage de John Horne et d'Alan Kramer, *1914 Les atrocités allemandes*⁷⁰ a constitué un point de départ. Les deux auteurs ont en effet montré que les rapports, les enquêtes, les journaux et les images avaient contribué à renforcer, dès l'invasion de la Belgique en août 1914, les accusations envers les Allemands pour gagner l'opinion des pays neutres, en projetant et en construisant l'image d'un ennemi déshumanisé. Ils ont ainsi développé l'idée que les atrocités commises lors de l'invasion avaient été dénoncées et soutenues par les images afin de présenter la guerre comme une guerre de la Civilisation contre la *Kultur*, et les Allemands comme de « nouveaux Barbares » commettant des atrocités culturelles dont témoignait la destruction des monuments.

Nous avons dès lors regardé autrement ces représentations de ruines et cherché à savoir si ce phénomène perdurait dans le temps, pouvait se généraliser à toutes les images, à tous les regards portés sur les dévastations ; en clair à savoir si les ruines n'étaient rien d'autre que des représentations instrumentalisées.

Précisions sur certains termes, délimitation et problématique

Qu'entend-on par « ruine de guerre » ? À partir de quel moment peut-on dire d'un édifice qu'il est « en ruines » ? Quel degré de délabrement permet de le qualifier ainsi ?

L'amalgame ruine/ruine de guerre est souvent systématique, or il s'agit pourtant de deux choses distinctes. Bien que l'on puisse faire des parallèles dans le traitement des représentations picturales, une ruine n'est pas une ruine de guerre et les temporalités ne sont pas les mêmes. L'une renvoie à l'idée de grandeur passée, à une œuvre prestigieuse témoignant de la puissance ou de la splendeur d'une civilisation disparue, tandis que l'autre est le fruit d'une attaque brutale de la pierre par l'artillerie lourde ou les explosifs.

Il faut donc dissocier « la ruine ouvrage du temps », fruit de la désagrégation lente de la pierre et de la décadence des civilisations – et dont les représentations en peinture imprègnent encore en 1914 la culture visuelle⁷¹ des artistes – et « la ruine victime des

69. Louis REAU, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français*, Paris, Laffont, 1994, 1190 p.

70. John HORNE, Alan KRAMER, *1914 Les atrocités allemandes*, Paris, Tallandier, 2005, 640 p.

71. Nous entendons par « culture visuelle », un fonds commun d'images constituées de référents iconographiques forgés et transmis dans le cadre des études académiques, au sein des ateliers et dans les expositions artistiques. C'est parmi ces représentations, érigées en modèles et assimilées, que les artistes, les peintres et les photographes vont puiser leur inspiration. Ainsi, même si la signification symbolique des ruines varie selon les époques et la manière dont chacun conçoit l'espace-temps – tour à tour vanité de toute entreprise, fin des civilisations, support de pensée, promesse d'une ère nouvelle, projection de l'âme et préfiguration de la mort – les figurations des éléments ruinés demeurent marquées par les éléments architecturaux caractéristiques de l'antique grec et romain : colonnes, statues, arches, chapiteaux, etc. Ces éléments constituent une sorte de *kanôn* (règle) et sont reproduits plus ou moins fidèlement pour créer de nouvelles représentations.

hommes⁷² », due à l'anéantissement brutal d'un minéral et produite par l'homme. Ce ne sont pas les mêmes ruines, quand bien même la sidération qui saisit celui qui leur fait face et le sentiment et l'expérience de la perte qui l'étreignent sont identiques.

Les destructions de 1914-1918 ne sont pas le fruit de l'ouvrage du temps, mais bien le produit de l'homme, d'une guerre perçue par certains comme « moderne ». Comme nous l'avons rappelé, elles témoignent d'un présent et non d'un passé et appellent donc un autre angle d'approche.

En ce qui nous concerne, nous entendons par « ruine » tout bâtiment rendu inutilisable par fait de guerre. Nous ne faisons donc pas de distinction entre un bâtiment dont seule la toiture s'est volatilisé et un pur amas de pierres, dès lors que l'un et l'autre ne sont plus habitables.

Entre ces deux extrêmes, nous prenons en considération toutes les formes que la destruction peut revêtir : murs percés par un obus ou grêlés par des éclats, planchers effondrés, étages mis à nu par la disparition d'une façade, conduits de cheminées ou mobilier restés seuls en place, etc. ; et donc, d'une certaine façon, toutes les étapes de déconstruction d'un bâtiment. Nous délaissions cependant les forts et les paysages dévastés qui méritent à eux seuls une étude particulière.

Nous nous intéresserons donc ici aux ruines matérielles de la guerre, en zone urbaine comme en zone rurale, c'est-à-dire aux villes et villages touchés, mais aussi aux bâtiments industriels situés le long du front et dans la zone des armées, sans négliger les structures isolées telles que les fermes, les moulins ou les ponts.

La périodisation retenue couvre la période 1914-1921 et s'étend donc bien au-delà de l'armistice. Elle prend en considération l'apparition puis la disparition des représentations de la dévastation dans les sources officielles et privées, ou leur changement de nature.

Les premières vues de ruines apparaissent en effet dans la presse française⁷³ et dans les albums photographiques amateurs⁷⁴ dès le mois d'août 1914, alors que la guerre débute à peine.

Notre étude s'achève en 1921, date au-delà de laquelle les représentations de la dévastation changent et s'attachent désormais à montrer la reconstruction et non plus la destruction. Les ruines s'effacent alors de la presse pour laisser place à de nouvelles images sur le relèvement, tout en restant bien présentes dans les régions dévastées.

L'espace géographique étudié correspond, quant à lui, au front occidental français, appelé « front Ouest » par les Allemands, et qui s'étend de la frontière belge aux Vosges.

72. Nous empruntons cette distinction faite à propos des ruines à François-René de CHATEAUBRIAND qui, dans *Le Génie du Christianisme* (1802), partie 3, livre V, chap. III, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1978, p. 881-882, précise : « Il y a deux sortes de ruines : l'une, ouvrage du temps, l'autre ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs, entrouvrent-ils un tombeau, elle y place le nid d'une colombe : sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie. Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines : elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse. Les destructions des hommes sont d'ailleurs plus violentes... »

73. Il s'agit principalement de ruines de villages incendiés et de ponts détruits. Voir par exemple *L'Illustration*, n° 3730, 22 août 1914, p. 12-13 (p. 150-151 dans l'édition reliée). À défaut d'images de ruines, le journal *La Croix* montre des vues de Louvain et de Malines le 30 août 1914, avec des légendes annonçant leur destruction.

74. Voir par exemple Fotoalbum von bayer. 7. Feldart.-Rgt. An der Westfront. 704/87, Bayerisches Armeemuseum (BA) d'Ingolstadt, comprenant des vues de la région de Saarbourg, ou encore Fotos von den Fronten, 11.2.4/24, Historisches Museum (HM) de Francfort avec des vues de Dinant et de Bioul.

Le long de cette vaste étendue de près de 700 kilomètres, la configuration du terrain est aussi variée que les regards portés sur les ruines par ceux qui le parcourent.

Cet ouvrage entend expliquer la place occupée par le patrimoine architectural dévasté dans la guerre, tout au long de celle-ci, et les liens que la société française a tissés avec lui.

Il s'agit donc de s'interroger sur la place des ruines de guerre françaises dans le premier conflit mondial. Sont-elles simplement un effet concret, direct et visible du conflit qui permet de figurer la guerre en posant ou proposant un décor instantanément identifiable par tous sur des photographies, des tableaux, des affiches ou dans des séquences d'actualité? Sont-elles seulement un moyen de questionner le droit international et son application et de dénoncer la violence jusqu'ici inégalée du champ de bataille? Ou sont-elles plus qu'un simple témoin muet de la guerre qui exprime vivement les souffrances endurées par un pays assiégé et blessé?