Joëlle PRUNGNAUD
Université Charles de Gaulle Lille 3, Analyses littéraires et histoire de la langue (ALITHILA)

Les destructions architecturales de la Grande Guerre : enjeux des discours de protestation

ARTICLE

Au début du XXe siècle, à Vienne, l'historien d'art Aloïs Riegl, est chargé en tant que président de la Commission des Monuments historiques, de renouveler la législation relative à la conservation du patrimoine. C'est dans ce cadre qu'il publie, en 1903, *Der moderne Denkmalkultus*, *Le Culte moderne des monuments* [1] , ouvrage de réflexion théorique et critique sur le processus qui a conduit les sociétés européennes à sacraliser le legs du passé, architectural entre autres. Il fait la synthèse des valeurs accordées aux monuments historiques, aboutissement d'un siècle de débats et de mesures concrètes : depuis la lutte contre le vandalisme menée par la Convention, en France, jusqu'à la loi de protection votée en 1887 ; depuis l'émergence du mouvement de Renouveau gothique (*Gothic Revival*) en Grande-Bretagne jusqu'à sa diffusion sur tout le continent.

Il faut se replacer dans ce contexte culturel pour mesurer l'effet produit par les brutales destructions de 1914, lors de l'invasion de la Belgique : à Louvain, la bibliothèque de l'Université est entièrement détruite par le feu, la collégiale Saint-Pierre, de style gothique du XVe siècle est gravement atteinte, sans compter les dommages infligés à d'autres villes d'art et d'histoire (Malines, Anvers, Termonde, Nieuport…), tandis qu'à Ypres, à la fin de la guerre de mouvement, la cathédrale Saint-Martin est bombardée, de même que l'imposante bâtisse des Halles aux Draps, qui avait été entièrement restaurée à la fin du XIXe siècle. Si la pénétration des armées allemandes dans les provinces françaises produit des dégâts matériels comparables (effondrement de l'Hôtel de Ville d'Arras entraînant la chute du beffroi, édifices et maisons du XVIIIe siècle incendiés à Senlis, localités détruites en Lorraine), le pilonnage des zones situées de part et d'autre du front ne cessera d'alourdir le bilan des dévastations : Notre-Dame de Reims [2] est touchée, dès septembre 1914, par un tir d'artillerie qui embrase la tour nord, prélude d'une série de bombardements qui finiront par crever les voûtes de la nef et par briser de nombreuses statues. La cathédrale de Soissons sera également la cible des obus, une fois la ville évacuée par l'ennemi après la bataille de la Marne. Les bombardements aériens, à l'efficacité encore limitée (début d'incendie à Notre-Dame de Paris lors du raid d'août 1914), s'en tiennent à des objectifs stratégiques, mais les châteaux qui abritent l'état-major ennemi ne sont pas épargnés (Alsace-Lorraine) [3] , rappelant la part d'auto-destruction du patrimoine rendue nécessaire par la situation et généralement passée sous silence [4] . Enfin, il ne faut pas sous-estimer les pertes provoquées par la contre-offensive alliée de 1918 et le recul des troupes allemandes (Château de Coucy, collégiale de Saint-Quentin).

La violence dévastatrice inaugurale, qui s'accompagne de lourdes pertes civiles, soulève une tempête de protestations de portée internationale, entretenue sur le long terme par les opérations de propagande des deux camps. En France, les déprédations matérielles sont montrées dans des expositions de photographies (Pavillon de Marsan, 1916 ; Jeu de Paume, 1917), d'œuvres d'art mutilées (Petit Palais, 1916), de peinture de guerre (Salon de 1918). Elles sont rappelées par les illustrations largement diffusées dans la presse. Parallèlement à cette guerre des images, les milieux intellectuel et culturel se mobilisent pour dénoncer la situation dans des conférences, articles et communiqués de presse, lettres ouvertes, témoignages, textes littéraires… provoquant de violentes ripostes de la partie adverse.

Dans cet affrontement par discours interposés, cette guerre des mots, nous interrogerons les réactions d'auteurs belges, anglo-saxons et français déclenchées par cette forme spécifique d'agression, c'est-à-dire les atteintes portées au patrimoine architectural des pays envahis. Le lecteur d'aujourd'hui ne peut qu'être surpris par la radicalité de certaines formulations, comme ces injonctions de Romain Rolland, adressées à Gerhart Hauptmann. La *Gazette de Lausanne* du 29 août 1914 annonce que « l'ancienne ville de Louvain, riche en œuvres d'art, n'exist[e] plus [5] ». Sous le coup de cette nouvelle, Rolland écrit ces mots, au terme d'un crescendo d'exclamations indignées : « Tuez les hommes, mais respectez les œuvres ! C'est le patrimoine du genre humain [6] ». Qu'est-ce qui est en jeu pour justifier des propos aussi extrêmes (qu'on jugerait aujourd'hui « politiquement incorrects ») et qui seront réitérés (sous une forme plus métaphorique [7]) après le bombardement de la cathédrale de Reims ? Pourquoi « retenir les crimes contre les choses et non contre les hommes [8] » ? C'est Romain Rolland lui-même qui pose la question en ces termes. Qu'il s'agisse de trouver des arguments pour démontrer l'absurdité de la guerre et donc plaider pour un retour à la paix, ou pour déconsidérer l'agresseur aux yeux de l'opinion publique afin de ranimer la haine, des ruines aussi précieuses seront placées au centre de tous les discours de protestation. Nous verrons dans quelle mesure elles seront instrumentalisées par la propagande et, dans le cas des monuments du Moyen Âge, comment elles seront utilisées par les historiens d'art pour revenir sur les acquis du XIXe siècle.

Mais au-delà des discours partisans et des querelles d'école, que nous apprennent les réactions du monde des arts et des lettres sur la relation au patrimoine dès lors qu'elle est frappée par le deuil, car c'est bien ainsi que l'entendent ceux qui accusent « les tueurs de cathédrale [9] » ? Enfin, qu'apportent à l'imaginaire ces « ruines de la modernité », premières destructions au sol d'une telle envergure, mais aussi les dernières avant les dévastations par voie aérienne de villes entières, dans la guerre suivante. Qu'est-ce qui est perçu comme radicalement nouveau, inédit, dans le spectacle de désolation qui se déploie sous les yeux des observateurs après l'Armistice et qui a été abondamment décrit et commenté [10] ?

Étant donné le caractère prestigieux des édifices atteints, souvent classés Monuments historiques, et leur forte dimension symbolique, le conflit quitte le terrain du droit international et des arguties militaires pour se déplacer dans le domaine de la culture. Aux accusations d'avoir violé la convention de La Haye de 1907 (articles 25, 27 et 56 [11]), les Allemands répondent en accusant l'ennemi d'utiliser ses monuments comme postes d'observation et donc d'en faire des cibles légitimes.

Les milieux intellectuels prennent position pour sortir le débat de l'impasse. Ils se chargent de dénoncer la part culturelle des « atrocités allemandes », selon la formule consacrée, faisant des atteintes contre le patrimoine traité en victime, un

équivalent des crimes de guerre contre les personnes [12] . Les troupes allemandes sont assimilées à des hordes barbares se livrant au vandalisme et donc ennemies de la civilisation. Ces métaphores puisées dans le réservoir d'images des programmes scolaires sur les invasions barbares seront ensuite martelées par la propagande. La prétendue supériorité du « peuple de France, éternel créateur » sera opposée à « l'éternel destructeur qu'est le Teuton » dans des déclarations caricaturales [13] . Pierre Nothomb, écrivain attaché au gouvernement belge en exil, publie *Les Barbares en Belgique* [14] . Le leitmotiv de la ville martyre est décliné dans les titres, comme sur la page de couverture de l'ouvrage de Marius Vachon, *Les Villes martyres de France et de Belgique* [15] , illustrée par la silhouette altière d'un clocher aux prises avec les violentes flammes rouges qui l'assaillent.

On sait que quatre-vingt treize intellectuels allemands répondront à ces accusations par un « Appel au monde de la culture » (*Aufruf an die Kulturwelt*), en octobre 1914, et se déclareront solidaires de leur armée pour protéger la « culture » germanique (contre l'hégémonie de la civilisation occidentale). Rappelons que l'enjeu de ce conflit culturel, pour chacun des camps, est d'importance, puisqu'il s'agit de rallier les pays neutres à sa propre cause (Suisse, Italie et États-Unis [16]).

L'approche transnationale de l'histoire culturelle, actuellement en plein essor, fait la lumière sur l'authenticité des faits et leur déformation partisane. Les récents travaux des chercheurs irlandais John Horne et Alan Kramer, sur « la dynamique de destruction » enclenchée lors de l'invasion allemande de la Belgique, analysent « la façon dont la guerre a rompu la collégialité artistique et culturelle européenne [17] », rendant impossible toute commission d'enquête indépendante. En France, le processus d'instrumentalisation du patrimoine national dans la campagne anti-allemande, à partir de l'exemple de la cathédrale de Reims, est aujourd'hui bien documenté [18] .

Le phénomène de mobilisation culturelle s'étend très rapidement au monde des lettres. On ne compte plus les écrivains qui mêlent leur voix à la protestation collective dans des déclarations publiées par la presse : Romain Rolland, « Pro Aris », André Suarès, « La Plainte de Reims », *Cahiers Vaudois*, 1914 ; Maurice Barrès, « Le marteau de Thor sur nos cathédrales », *Écho de Paris*, 1915 ; ou dans des poèmes de guerre : Émile Verhaeren, *Les Ailes rouges de la guerre*, Marcel Wyzeur, *La Flandre rouge*, deux recueils publiés en 1916 ; ou même sur les scènes de théâtre : Eugène Morand, *Les Cathédrales* (1915), prosopopée qui fait dialoguer la cathédrale martyre (Reims) et la cathédrale otage (Strasbourg), incarnée par Sarah Bernhardt. En Angleterre, Edmund Gosse publie en 1916 un essai sur la profanation des monuments français, en reprenant les stéréotypes les plus éculés des discours anti-allemands (*Hunnish Vandalism)* [19] .

Depuis les travaux pionniers de Pierre Buitenhuis pour le domaine anglo-saxon, la critique littéraire s'intéresse de plus en plus aux modalités d'implication des écrivains dans la propagande officielle [20] . La délimitation du champ de la littérature de propagande n'est toutefois pas facile à établir car, à côté des écrivains recrutés par les services du gouvernement (Émile Verhaeren), d'autres cas de figure peuvent se présenter : l'indignation spontanée fournit des motifs qui seront ensuite relayés par la propagande officielle (Romain Rolland) et il faut aussi mentionner les auteurs qui anticipent avec zèle les programmes gouvernementaux sans même avoir été sollicités (Edmund Gosse) [21] . L'exploration de ce champ a le mérite de faire ressortir par contraste les voix dissidentes. C'est ainsi que George Bernard Shaw se place à contre-courant de l'opinion en cultivant le paradoxe et la provocation, notamment dans son pamphlet de 1914 : « Common Sense about the War » sans

pour autant adhérer aux thèses pacifistes [22] . En particulier, il refuse de signer la lettre de protestation rédigée en hâte par Romain Rolland après l'incendie de Reims, avec cet argument : « Pour sauver les cathédrales, il faut arrêter la guerre, et ne pas jeter leurs pierres sur les Allemands. Je ne signerai pas. » [*« The way to save the cathedrals is to stop fighting, and not to use them as stones to throw at the Germans. I won't sign* [23] *. »]* Élie Faure réagit par l'ironie devant l'indignation affichée par les philistins : « pensez-vous m'entraîner, par vos objurgations furieuses, à maudire le vandale, bonnes gens qui venez de traverser Amiens sans faire cinquante mètres pour donner à sa cathédrale un regard indifférent [24] ? »

Parmi les nombreuses destructions matérielles, c'est surtout celle des monuments du Moyen Âge qui suscite les protestations les plus vives. Les milieux érudits médiévistes sont prompts à réagir. Le spécialiste reconnu de l'iconographie médiévale, Émile Mâle, auteur de *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France* (1899), écrit une série d'articles en réaction immédiate aux événements de Reims, puis de Soissons, sur un ton vengeur tout à fait inhabituel. Leur publication en recueil, en 1918, sous le titre général *L'Art allemand et l'Art français du Moyen Âge*, conserve et même accentue leur portée vindicative en allant au-delà de la dénonciation du vandalisme allemand. Cette étude comparée a clairement pour objectif d'affirmer la vanité du prétendu génie germanique : « L'Allemagne avait la prétention d'être le grand peuple créateur, il faut lui montrer qu'elle se trompe [25] ». L'auteur va jusqu'à récuser l'authenticité de l'art médiéval en terre allemande, réduisant les chefs-d'œuvre romans et gothiques qui s'y trouvent à des copies de modèles italiens ou français. C'est toute l'histoire de l'architecture médiévale qui est révisée à partir des événements contemporains, dans une remise en perspective qui contredit les acquis du médiévalisme hérité du XIXe siècle.

Le courant médiéviste avait en effet évolué vers la recherche d'un nouveau répertoire des formes marqué par les influences étrangères les plus lointaines et s'était affranchi de la référence au modèle septentrional d'Île-de-France. Or, après cette ouverture à une appréhension plus large et diversifiée du gothique, réparti sur tout le territoire européen, on observe un mouvement de repli identitaire : le style gothique devient « le style français », la cathédrale est « une œuvre française [26] ».

L'historien anglais Stefan Goebel, auteur de *The Great War and Medieval Memory* (2007), démontre que « la Grande Guerre entraîne la fragmentation d'une mémoire culturelle pan-européenne en unités nationales [27] » *[« Yet the war had brought about the fragmentation of this pan-European cultural memory into national units »],* et met fin à la reconnaissance d'un double héritage partagé (l'art gothique du Moyen Âge et sa célébration au XIXe siècle). Elle exalte les tendances les plus conservatrices qui traversent l'École française de l'histoire de l'art. En témoigne l'initiative de Camille Enlart, archéologue, médiéviste, conservateur du Musée de Sculpture comparée (Trocadéro) [28] . En mai 1915, il organise la première exposition de photographies de monuments détruits qu'il met en parallèle avec les moulages des collections du musée. Par exemple, on pouvait voir, moulé dans le plâtre, l'*Ange au sourire* du portail de Notre-Dame de Reims alors qu'il venait d'être gravement endommagé (tête et main brisées). Cette statue jusqu'à ce jour anonyme et passée inaperçue devient de ce fait la figure emblématique de Reims (*Le Sourire de Reims*). Yann Harlaut [29] a reconstitué l'histoire de cette promotion opportuniste qui devait inspirer nombre d'articles à une presse animée par l'esprit de revanche, plus que par le désir de retour à la paix.

On pourrait convoquer ici d'autres cas tout aussi édifiants de mobilisation culturelle qui pousse des érudits à rompre avec l'objectivité scientifique et la rigueur qui avaient fait la valeur de leurs travaux pour attiser la haine de l'ennemi : la polémique entre les philologues Joseph Bédier et Max Kuttner sur les « crimes allemands [30] » ou celle qui oppose Louis Dimier à Paul Clemen au sujet de la pratique allemande de protection du patrimoine artistique en zone occupée (*Kunstschutz*) [31] . L'historien et critique d'art français traduit lui-même l'article publié par son homologue allemand, chargé de l'inspection des monuments [32] . Il exprime son désaccord dans les notes de bas de page, qui peinent à contenir son indignation et sa rage. On peut conclure de ces échanges de publications entre spécialistes que le dialogue n'a jamais cessé, mais il se poursuit sur un mode qui illustre l'échec d'une « communauté de vérité internationale » à s'entendre autour de positions communes. Loin d'aboutir à une forme de consensus, le débat « polarise encore davantage les points de vue nationaux [33] ».

Toutefois, la profusion et la partialité des discours ne sauraient masquer l'expression d'une souffrance authentique qui transparaît dans des textes moins tapageurs, écrits à l'écart de toute visée propagandiste.

En atteste l'un des poèmes de guerre de l'Américain Carl Sandburg, engagé très tôt sur le front ouest. « Salvage [34] » tient sa force du décalage entre deux époques : *An Epoch of Rest*, sous-titre d'un roman utopique [35] associé à d'heureux souvenirs de lecture en temps de paix et le contexte mortifère du présent, cruellement rappelé par la répétition d'un seul et même vers, qui ouvre et referme le poème. L'apostrophe à William Morris, auteur disparu d'une utopie sociale fondée sur la fraternité et la joie du travail créateur, sonne comme un glas sur cette terre de cathédrales désormais dévastée par les obus. À la nostalgie d'un Moyen Âge idéalisé, évoqué par les joyeux fantômes des bâtisseurs, s'ajoute la douleur d'assister au brutal naufrage d'un rêve moderne, aggravée encore par la honte d'y participer soi-même.

Cette intériorisation de la catastrophe nous invite à explorer ce qui se joue à l'échelle de l'individu, dans cette expérience collective. Pour comprendre le sentiment de deuil rapporté au patrimoine, tournons-nous vers Aloïs Riegl, qui analyse la relation de ses contemporains à l'héritage du passé. En soulignant la proximité du culturel et du cultuel dans le titre de son ouvrage (*Denkmalkultus*), il relève la tendance des sociétés modernes à étendre la sphère du sacré au non-religieux, à confondre dans la même admiration églises et châteaux. Il dresse l'inventaire des valeurs non-dites attachées au monument et élabore une grille axiologique très instructive. Il cherche à saisir ce qui échappe à l'appréciation purement historique du monument (intérêt documentaire pour une époque, pour l'évolution de l'art). À côté de cette valeur historique, il décèle autre chose qui relève de l'état d'âme, de l'humeur (*Stimmung*) et qui n'est pas réductible à l'appétit de savoir, à la raison. C'est ce qu'il appelle *la valeur d'ancienneté*, c'est-à-dire « l'effet subjectif et affectif » produit par le monument sur le sujet. Cela tient aux traces de la dégradation accomplie par la nature, à l'usure de la pierre, à la patine, à toutes ces imperfections déposées par le passage du temps. Ce passé inscrit dans la matière renvoie moins à l'Histoire qu'aux strates, aux sédiments de la mémoire, analogie qui interpelle l'observateur et suscite son émotion.

Le culte de la valeur d'ancienneté est, selon Riegl, ce qui caractérisera le XXe siècle. Il implique la condamnation de toute

« destruction violente par la main de l'homme, intervention sacrilège sur le processus de décomposition naturelle [36] ». Revenons, à la lumière de cet examen, sur le sort des Halles aux Draps et de la cathédrale Saint-Martin à Ypres qui fit l'objet d'un long débat après-guerre : fallait-il laisser les bâtiments en l'état comme le réclamaient les Britanniques ? Il a été finalement décidé de les reconstruire à l'identique. Cette solution restitue en partie la valeur historique et la valeur d'art mais elle compromet la valeur d'ancienneté, alors que la préservation des ruines aurait eu le mérite de l'authenticité et aurait perpétué la mémoire des événements. La restitution factice des bâtiments masque donc une disparition irrémédiable, qui ampute à jamais le monument, même si les apparences sont sauves.

On comprend mieux ce que pouvait avoir de douloureux le spectacle des moulages exposés par Camille Enlart, qui visait à montrer concrètement la perte subie. Ainsi, l'image intacte de l'*Ange au sourire* moulée dans le plâtre, ne pourrait jamais remplacer la statue du portail de la cathédrale. Admettre que « les moulages des parties détruites deviennent des originaux [37] », c'était faire le deuil de l'ancien, se consoler avec une copie sans valeur. Émile Verhaeren a bien exprimé le malaise partagé avec ses compatriotes en exil qui ignoraient l'étendue du sinistre. Dans une lettre au graveur Delstanges, évocateur des petites villes de Flandres, il écrit : « Vous travaillez ici, à Londres, d'après des notes et des croquis faits en des instants d'inspiration heureuse et vous ne savez pas si vous gravez une beauté déjà morte ou encore vivante [38] ». Le suspens du temps, l'angoisse de l'attente amplifient ici l'appréhension de la perte.

La relation singulière que le sujet entretient, à titre privé, avec le monument public est une donnée moderne, selon Riegl. Elle se vérifie dans l'affliction provoquée par l'image de la cathédrale en flammes, vécue par la population française comme un deuil personnel (selon le témoignage de Romain Rolland [39]). Elle explicite en partie la violence des réactions face à l'acte destructeur. L'attachement fétichiste au legs du passé est présenté par le critique d'art comme le symptôme d'une société qui doute de sa capacité à créer [40] . Dans la mesure où le chef-d'œuvre nous renvoie en miroir l'image de cette créativité [41] parvenue à son apogée mais désormais perçue comme hors d'atteinte, sa dégradation est reçue comme une spoliation. Son anéantissement n'est pas seulement vécu comme une dépossession mais équivaut à une amputation, car il représente plus qu'un bien, une propriété, il est partie intégrante de l'être, du sujet qui l'admire.

L'ampleur des destructions, dont on prend progressivement conscience au cours de ces années de guerre, conduit à reconsidérer le concept de ruine. À la fin du conflit, dans le compte rendu du Salon de 1918, le critique d'art Robert de La Sizeranne médite sur ce que la guerre a enseigné aux peintres. Il commence par ce constat :

> Certes, ce n'est pas la première guerre qui ait fait des ruines – elles en ont toutes fait –, mais c'est la première, du moins dans les temps modernes, qui en ait fait de si complètes et de si précieuses. Depuis des siècles, on n'avait pas rasé une ville, ni détruit un chef-d'œuvre. Sur les champs de bataille, on voyait, çà et là, une ruine : maintenant ce sont des paysages de ruines […] [42] .

Ce ruskinien, ami de Proust, n'emploie pas cette expression à la légère. Il cherche à évaluer les répercussions de cette réalité nouvelle sur le regard et la sensibilité de l'artiste, contraint de composer des « portraits de ruines », c'est-à-dire des « défilés d'architectures écroulées » qui ne peuvent plus s'inscrire dans la tradition du pittoresque et de l'imaginaire romantique. Dans un article de 1915, il avait déjà tenté de qualifier ce changement : il ne reste plus de place pour la mélancolie dans le spectacle de ces « ruines neuves », écrivait-il [43] . Dans ce décor inédit, le mot lui-même va jusqu'à perdre sa signification esthétique : « ce ne sont pas là des ruines, ce sont des décombres ». Encore subsiste-t-il quelque chose à peindre. Mais pour peu qu'on se déplace sur le terrain même de la lutte, que trouve-t-on ? « une terre nue, aride, bouleversée, retournée, émiettée… où rien ne croît, rien ne bouge, rien ne vit », le *no man's land* lance un défi au peintre moderne car il ne comporte plus de « ruines visibles [44] ». Pour pallier l'absence de vocabulaire adéquat, le critique parle de « ruines végétales ». Il s'étonne de ce mode de destruction totale, qui ne sélectionne même plus ses cibles et dont on ne comprend plus l'objectif, sinon la rage aveugle de détruire. À propos de la ville belge de Nieuport, il écrit :

> Étrange aventure que cette guerre où l'on détruit des villes déjà mortes depuis des siècles, ensevelies dans la vase, le silence et la solitude, où les obus vont déterrer les morts [45] .

Quant aux écrivains-combattants, placés au cœur de l'action, ils ne sont pas seulement confrontés aux ruines comme réalité visuelle, figée dans une plastique formelle, ils vivent la ruine en train de se faire, ils participent de la destruction en tant que processus à l'œuvre, ils se sentent eux-mêmes entraînés dans une dynamique qui les dépasse et qui leur paraît sans limite. Le vestige, quel qu'il soit, n'est plus saisi dans sa dimension esthétique, il devient l'emblème du chaos universel, où la mort en marche frappe indistinctement les êtres et les choses. C'est ainsi que Richard Aldington résume l'expérience du front : « C'était comme vivre dans le cimetière du monde – des arbres morts, des maisons mortes, des mines mortes, des villages morts, des hommes morts. » *[« It was like living in the graveyard of the world – dead trees, dead houses, dead mines, dead villages, dead men [46] . »]*

Cette confusion du minéral et de l'organique domine également les descriptions apocalyptiques de Jean Giono : « le fût décapité d'un clocher » ; « une grande ferme toute rongée, ses ossements éparpillés [47] ». Toute construction ruinée est perçue comme un cadavre morcelé. Elle participe du désordre qui affecte la perception de l'espace. La singularité du point de vue du combattant, au fond de sa tranchée, bouleverse les repères spatiaux et engendre des visions fantastiques, recomposées par Élie Faure : « Vu d'en bas les ruines montent, pèsent sur vous, s'emparent de l'espace noir. Encore un village terrible. Les spectres des murs me suivent, des deux côtés du boyau [48] ».

La profanation engendrée par le geste destructeur ne se limite pas au monument, elle s'étend à la nature, idée souvent exprimée par Aldington [49] . La guerre poursuit son travail de démolition, elle ne se contente pas d'abattre les édifices érigés par l'homme, elle s'attaque à la création : « la terre même est une ruine », écrit Élie Faure [50] . Il répète cette phrase une deuxième fois comme pour se convaincre de ce point ultime du désastre. Au-delà des vestiges, puis des décombres, s'impose l'image de la « terre gaste », le « wasteland » de T.S. Eliot, devenue le symbole des ravages de la Grande Guerre

et représentée dans les œuvres saisissantes du peintre anglais Paul Nash [51] . La violence de l'attaque et la radicalité de ses effets excluent toute idée de pittoresque et mettent les acteurs et témoins aux prises avec le sentiment renouvelé de l'horreur sublime. Edmund Blunden décrit la fascination exercée sur les soldats par le spectacle d'une église bombardée : dans le cimetière qui l'entoure, les caveaux éventrés ont laissé échapper crânes et ossements, comme si la mort avait frappé une seconde fois [52] . Mais, à la vision esthétisée et distanciée du sublime romantique, s'est substituée la conscience d'être soi-même devenu un rouage de la monstrueuse mécanique de destruction qui semble ne jamais pouvoir s'arrêter.

L'ampleur des destructions de la Grande Guerre et le caractère exceptionnel de certains des édifices atteints ont exacerbé la conscience patrimoniale, conduisant à une dramatisation sans précédent de la perte collective vivement éprouvée. Les historiens de l'art ont tenté de formuler la gravité de cette situation inédite. Ainsi, Robert de La Sizeranne constate : « Ce n'est […] pas la première fois qu'on a détruit des chefs-d'œuvre mais c'est la première fois que cette destruction a eu un tel retentissement dans les âmes [53] ».

Le conflit de 14-18 a donc une fonction de révélateur sur cette relation au monument dont seuls quelques aspects ont été ici énoncés. Il faudrait alléguer l'attachement aux lieux, à la mémoire qu'ils fixent, à la symbolique qu'ils représentent, et dont la conscience jusqu'alors diffuse a émergé et s'est renforcée tout au long du XIXe siècle, trouvant un contexte favorable à son expression. La guerre destructrice a frappé au cœur le culte du *genius loci*, chassant par sa brutalité le sentiment diffus d'une présence sacrée. Vernon Lee situe dans cette perte précisément le douloureux dommage qui persiste dans l'après-guerre et qui ne pourra jamais être réparé : « […] parmi toutes les choses matérielles et surtout spirituelles que la guerre aura détruite, et que ma génération ne reverra jamais, se trouve le culte de l'esprit des lieux » *[« […] among the many things, spiritual even more than material, which the war will have wrecked and my generation can never see re-made, is the cult of the genius of places* [54] *»].* Que penser en effet de ces lieux reconstruits pour faire oublier les dévastations subies puisque le Passé les a désertés, à jamais chassé par la violence des obus et impossible à restituer par imitation ? Alors qu'à la veille de la guerre, les restaurations d'édifices anciens étaient unanimement condamnées par les archéologues (Émile Mâle), par les artistes (Auguste Rodin) et bannies par la Commission des Monuments historiques (Paul Léon), l'après-guerre souscrit au vœu général de réparation, choisissant de reconstruire, de refaire, c'est-à-dire de copier les modèles détruits. Cette contradiction, relevée par Léon Rosenthal [55] , qui plaide pour une « reconstitution » éclairée par l'urbanisme moderne, est symptomatique de la volonté d'effacer à tout prix les traces de ces années de souffrance, dans l'espoir de se remettre du traumatisme. Les architectes du deuxième après-guerre porteront un regard critique sur cette option des années 1920, un jugement récemment remis en cause par les historiens de l'architecture [56] .

ANNEXE

Carl Sandburg, *War Poems (1914-1915)*, in *Chicago Poems*, Kessinger Publishing, s.d., p. 42-43.

Salvage

Guns on the battle lines have pounded now a year between Brussels and Paris.

And, William Morris, when I read your old chapter on the great arches and naves and little whimsical corners of the Churches of Northern France – Brr-rr !

I'm glad you're a dead man, William Morris, I'm glad you're down in the damp and mouldy, only a memory instead of a living man – I'm glad you're gone.

You never lied to us, William Morris, you loved the shape of those stones piled and carved for you to dream over and wonder because workmen got joy of life into them,

Workmen in aprons singing while they hammered, and praying, and putting their songs and prayers into the walls and roofs, the bastions and cornerstones and gargoyles – all their children and kisses of women and wheat and roses growing.

I say, William Morris, I'm glad you're a dead man.

Guns on the battle lines have pounded a year now between Brussels and Paris.

Sauvetage

Voilà un an que les canons pilonnent les lignes de front entre Bruxelles et Paris.

Et, William Morris, quand je lis ton bon vieux chapitre sur les grandes voûtes et les nefs des cathédrales du nord de la France, sur leurs petits recoins fantasques, Brr !

Je suis heureux que tu sois mort, William Morris, je suis heureux que tu sois enfoui dans la terre humide et moisie, que tu ne sois plus qu'un souvenir au lieu d'être en vie – je me réjouis que tu sois parti.

Tu ne nous as jamais menti, William Morris, tu aimais la forme de ces pierres entassées et sculptées pour te faire rêver et t'émerveiller devant la joie de vivre qui saisissait les compagnons à l'œuvre,

Ces compagnons en tablier qui chantaient en donnant des coups de marteau, qui priaient et qui

mettaient leurs chants et leurs prières dans les murs, les toits, les bastions, les pierres d'angle et les gargouilles – tout en faisant pousser leurs enfants et fructifier les baisers des femmes, les blés et les roses.

Je le redis, William Morris, je suis heureux que tu sois mort.

Voilà un an que les canons pilonnent les lignes de front entre Bruxelles et Paris.

NOTES

[1]
Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Paris, Seuil, 1984.

[2]
Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* (1958), Paris, Laffont, 1994, p. 843-845.

[3]
René Martel, *L'Aviation française de bombardement (des origines à la fin de 1915)*, tome 1, Lille, impr. Martin-Mamy, Crouan et Roques, 1937, p. 37, 78, 112.

[4]
« Entre les régions occupées par l'ennemi et celles de l'intérieur, il existait, en arrière de notre front, une large zone qu'on peut dénommer la France bombardée », in G. Louis-Jaray, *La Grande pitié de la terre de France*, 1920. L'auteur oublie de mentionner les dégâts causés par l'artillerie française dans les régions situées derrière les lignes allemandes.

[5]
Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, rééd. Payot, 2013, p. 47.

[6]
« Lettre ouverte à Gerhart Hauptmann », *ibid.*, p. 49.

[7]
« Pro Aris », *ibid.*, p. 50-51.

[8]
Ibid, p. 51. Voir aussi Robert de La Sizeranne : « Les hommes se remplacent. Le chef-d'œuvre ne se remplace pas », *L'Illustration*, 18 déc. 1915 (non paginée).

[9]
Marius Vachon, *Les Villes martyres de France et de Belgique*, Paris, Payot [1915], p. 160.

[10]
En témoigne, entre autres, la collection *La France dévastée*, parue en 1920 à la librairie Félix Alcan, après le volume introductif de G. Louis-Jaray, *op. cit.*, et qui compte dix volumes correspondant aux dix régions les plus sinistrées : Alsace, Lorraine, Verdun, Reims, La Marne, l'Oise, l'Aisne, la Somme, Arras et l'Artois, le Nord.

[11]
Article 27 : « Dans les sièges et bombardements, toutes les mesures nécessaires doivent être prises pour épargner, autant que possible, les édifices consacrés aux cultes, aux arts […], les monuments historiques […], à condition qu'ils ne soient pas employés en même temps à un but militaire ».

[12]

L'agence de presse Meurisse diffuse des photographies de l'exposition du Petit-Palais consacrée aux œuvres d'art mutilées avec ce sous-titre révélateur : « Le musée des Atrocités allemandes », 1916, site BnF Gallica, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41573637n, consulté le 10 nov. 2014.

[13]

François Thiébault-Sisson (critique d'art), « La réouverture des musées. Les remaniements du musée du Trocadéro », *Le Temps*, 25 fév. 1916.

[14]

Pierre Nothomb (poète, écrivain, homme politique), *Les Barbares en Belgique*, Lausanne, 1914.

[15]

Conférences organisées en Suisse à l'automne 1914 puis publiées en volume par Marius Vachon, membre du Comité des Sites et Monuments pittoresques du Touring-Club de France, *op. cit*. Sous-titre : « Statistique des villes et villages détruits par les Allemands dans les deux pays ».

[16]

Pour mémoire, l'Italie entrera en guerre en 1915 et les États-Unis en 1917.

[17]

John Horne & Alan Kramer, *1914, les atrocités allemandes : la vérité sur les crimes de guerre en France et en Belgique*, trad. fr. par Hervé-Marie Benoît (2005), rééd. 2011, p. 425. Édition originale : *German atrocities, 1914: a history of denial,* New Haven, Yale University Press, 2001. Alan Kramer, *Dynamic of Destruction, Culture and Mass Killing in the First World War*, Oxford University Press, 2007.

[18]

Yann Harlaut, « L'incendie de la cathédrale de Reims, 19 septembre 1914 : Fait imagé… Fait imaginé », in *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825 à 1975*, Paris, Somogy, 2001, p. 71-79.

[19]

Edmund Gosse, « *The Desecration of French Monuments* », in *Inter Arma. Being Essays written in time of War*, London, Heinemann, 1916, p. 79.

[20]

Pierre Buitenhuis, *The Great War of Words* : *British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1987.

[21]

Sur la situation d'Edmund Gosse, *ibid.*, p. 51-53.

[22]

Sur les positions de Shaw, on pourra lire Michel W. Pharand, *Bernard Shaw and the French*, Gainesville, University Press of Florida, 2000, p. 208 et suiv.

[23]

Réponse de G.B. Shaw à l'éditeur Heinemann qui avait imprimé et fait circuler la protestation de Romain Rolland, recueillant 198 signatures d'artistes et écrivains anglais, le 10 nov. 1914, in *Romain Rolland, Journal des années de guerre, 1914-1918*, Paris, Albin Michel, 1952, p. 126.

[24]

Élie Faure, *La Sainte Face* (1917), éd. Karine Trévisan, Paris, Bartillat, 2005, p. 100.

[25]

Émile Mâle, *L'Art allemand et l'Art français du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1918, p. 6.

[26]

Léon Rosenthal, *Le Martyre et la gloire de l'art français, une initiation artistique,* Paris, Delagrave, 1916, p. 47-48. Sur l'engouement fin-de-siècle pour un gothique sous influence, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Figures littéraires de la cathédrale (1880-1918)*, Presses du Septentrion, 2008, p. 35-43.

[27]
Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory: war, remembrance and medievalism in Britain and Germany: 1914-1940*, Cambridge University Press, 2007, p. 288.

[28]
Jean-Marc Hofman, « Camille Enlart s'en va-t-en guerre. Le musée de Sculpture comparée pendant la Première guerre mondiale », *In Situ*, n° 23, http://insitu.revues.org/10894, consulté le 12 11 2014.

[29]
Yann Harlaut, *L'Ange au sourire de Reims : naissance d'un mythe*, Langres, D. Guéniot, 2008.

[30]
Max Kuttner, *Crimes allemands ? réplique à Joseph Bédier*, « Les crimes allemands d'après des témoignages allemands », traduit de l'allemand par F.-E. Parney, Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing, 1915.

[31]
Sur cette question, voir Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi ? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.

[32]
La Protection allemande des monuments de l'art pendant la guerre, traduit et commenté par Louis Dimier, Paris, Champion, 1915.

[33]
Pour reprendre les termes de Horne & Kramer, *op. cit.*, p. 472.

[34]
Carl Sandburg, *War Poems (1914-1915)*, in *Chicago Poems*, Kessinger Publishing, s. d., p. 42-43. Intégralement cité en annexe du présent article.

[35]
William Morris, *News from Nowhere or An Epoch of Rest being some chapters from a Utopian Romance* (1890), Penguin Books, 1993.

[36]
Aloïs Riegl, *op. cit.*, p. 69.

[37]
Jean-Marc Hofman, art. cité.

[38]
Emile Verhaeren, *Parmi les cendres, la Belgique dévastée*, Paris, Crès, 1916, p. 7.

[39]
Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée*, éd. citée, p. 52.

[40]
Il est rejoint sur ce point par Élie Faure, qui oppose à l'élan créateur la manie (récente) de la conservation, *op. cit.*, p. 100.

[41]
Françoise Choay, in Riegl, *op. cit.*, p. 18.

[42]
Robert de La Sizeranne, « Ce que la guerre enseigne aux peintres. À propos du Salon de 1918 », *Revue des deux mondes*, juin 1918, première quinzaine (p. 610-634), p. 617.
http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=54941, consulté le 12 11 2014.

[43]
Robert de La Sizeranne, « Les ruines », *L'Illustration*, art. cité.

[44]
Robert de La Sizeranne, *Revue des deux mondes*, art. cité, p. 619.

[45]
Robert de La Sizeranne, *L'Illustration*, art. cité.

[46]
Richard Aldington, *Death of a Hero* (1929), Penguin Books, p. 242.

[47]
Jean Giono, *Le grand troupeau* (1931), Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 98.

[48]
Élie Faure, *op. cit*, p. 274.

[49]
Richard Aldington, *op. cit*. : « desecrating the earth », p. 299 ; « the broken, desecrated ground », p. 315.

[50]
Élie Faure, *op. cit*., p. 213, 214.

[51]
Paul Nash, *We Are Making a New World, 1918*.

[52]
Edmund Blunden, *Undertones of War*, London, Richard Cobden-Sanderson, 1928, p. 50.

[53]
Robert de La Sizeranne, *Revue des deux mondes*, art. cité, p. 618.

[54]
Vernon Lee, "In Time of War" (Summer, 1917), in *The Golden Keys and Other Essays on the Genius Loci*, London, John Lane, The Bodley Head, 1925, p. 241-249, p. 241.

[55]
Léon Rosenthal, *Villes et villages français après la guerre : aménagement, restauration, embellissement, extension*, Paris, Payot, 1918, p. 274.

[56]
Danièle Voldman, « La France d'un modèle de reconstruction à l'autre, 1918-1945 », in *Living with History 1914-1964*, N. Bullock et L. Verpoest éd., Leuven University Press, 2011, p. 61-71.

POUR CITER CET ARTICLE

Joëlle PRUNGNAUD, "Les destructions architecturales de la Grande Guerre : enjeux des discours de protestation", *in* M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, URL : https://sflgc.org/acte/joelle-prungnaud-les-destructions-architecturales-de-la-grande-guerre-enjeux-des-discours-de-protestation/, page consultée le 15 Juillet 2025.