

Rencontres atypiques dans les camps allemands de prisonniers de la Grande Guerre

Marine Branland

En mai 1918, Jean-Émile Laboureur, peintre-graveur français affecté depuis l'été 1917 comme interprète auprès de l'armée américaine au port de Saint-Nazaire, publiait un article dans lequel il tentait de résumer la nouveauté de la guerre :

« Que cette guerre présente des caractères nouveaux, cela saute aux yeux. Caractères de dimension tout d'abord : dans le temps, puisqu'aucune saison n'en vient interrompre le cours et qu'elle déroule de l'hiver à l'été, et de l'été à l'hiver des actions à peine ralenties ; dans l'espace, enfin, puisqu'elle s'étend sur presque tous les continents, mélange toutes les races, les juxtapose, les fond, les amalgame dans le plus grand mépris de la géographie ethnographique¹. »

Pour Laboureur, l'un des aspects nouveaux de cette guerre réside indéniablement dans la dimension mondiale du conflit qui se traduit notamment par la concentration d'individus issus de différentes régions du monde sur le territoire européen. La France joue un rôle central dans cette expérience liminaire. Porté à la fois par son besoin d'hommes et par ses idéaux républicains, le pays se distingue de ses alliés anglais et américains : le premier renonce en 1915 à l'emploi de troupes indiennes sur le front ouest, mais y maintient les troupes blanches issues des autres *dominions* ; le second, entré en guerre en 1917, applique au sein de son armée un système ségrégationniste calqué sur celui qui est en place dans sa société civile. Les Noirs américains occupent ainsi majoritairement des rôles auxiliaires et ceux qui prennent part aux combats le font sous commandement français². En accueillant dès 1914 des combattants des contingents d'outre-mer dans son armée active en métropole³, la France bouleverse les repères traditionnels des sociétés belligérantes européennes et donne lieu à de multiples réactions à l'intérieur de ses frontières et en dehors.

Dès l'« Appel au monde civilisé de 93 intellectuels allemands », les forces de l'Entente sont accusées par l'ennemi d'offenser la « race blanche » en s'alliant à des individus décrits comme des « sauvages » :

« Ceux qui s'allient aux Russes et aux Serbes, et qui ne craignent pas d'exciter des Mongols et des nègres contre la race blanche, offrant ainsi au monde civilisé le

¹ Jean-Émile Laboureur, « "L'Art et la Guerre" et "L'Esthétique des combats" », *L'Horizon*, mai 1918. Reproduit dans Sylvain Laboureur, *Catalogue complet de l'œuvre de Jean-Émile Laboureur*, t. IV, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1991, p. 386-388.

² Voir l'introduction de l'ouvrage de Richard S. Fogarty, *Race & War in France. Colonial Subjects in the French Army, 1914-1918*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008, p. 1-14 ; Benjamin Doizelet, « L'intégration des soldats noirs américains de la 93^e division d'infanterie dans l'armée française en 1918 », *Revue historique des armées*, n° 265, 2011, p. 3-13.

³ En proportion beaucoup plus importante que lors du conflit franco-prussien auquel des soldats nord-africains ont pris part. Cf. Gilbert Meynier, « La France coloniale de 1914 à 1931 », dans Charles-Robert Ageron, Catherine Coquery-Vidrovitch, Gilbert Meynier, *et al.*, *Histoire de la France coloniale*, t. II : 1914-1990, Paris, Armand Colin, 1990 ; Richard S. Fogarty, *Race & War in France...*, *op. cit.*

spectacle le plus honteux qu'on puisse imaginer, sont certainement les derniers qui aient le droit de prétendre au rôle de défenseurs de la civilisation européenne⁴. »

Russes et peuples colonisés sont placés sur un pied d'égalité et accusés par les Allemands d'être les « vrais » barbares. La France défend de son côté l'image de soldats coloniaux « civilisés » par son action et pleinement impliqués dans la défense de la « Plus Grande France ».

La question de l'utilisation des troupes coloniales dans la guerre européenne ressurgit de manière inattendue en captivité, lieu de tensions particulières. Dans cette guerre mondiale, la captivité est un phénomène d'une ampleur nouvelle qui possède des enjeux guerriers⁵. Tout au long du conflit, les prisonniers servent à l'exercice de pressions sur les ennemis par les différents États belligérants⁶. Ainsi, la réunion concrète au sein des camps allemands de prisonniers des différentes composantes des armées ennemies (soldats français de métropole et des colonies, soldats belges, britanniques et russes) s'inscrit dans la stratégie politique allemande du temps de guerre⁷. Reposant sur une conception hiérarchique des races, cette décision souligne la volonté qu'ont les Allemands de faire prendre la mesure à leurs ennemis européens d'une alliance militaire jugée contre-nature.

Timothy Schroer a démontré que cette cohabitation forcée en captivité avait entraîné des protestations chez les Américains et les Anglais qui menacèrent en retour l'Allemagne de réunir captifs allemands et turcs⁸. La convention de Genève de 1929, relative au traitement des prisonniers de guerre, établit par la suite la distinction des « races » comme une règle de la captivité à respecter : « Les belligérants éviteront, autant que possible, de réunir dans un même camp des prisonniers de races ou de nationalités différentes⁹. » Cette mention, absente des conventions de La Haye de 1899 et de 1907¹⁰, témoigne du seuil que constitue la guerre de 1914. Celle-ci crée un précédent suffisamment marquant pour susciter une réflexion et une pareille inscription dans des accords internationaux.

Si le discours français relatif à la participation des troupes coloniales à la guerre se veut unificateur, la fraternité entre tous clamée par la propagande nationale dissimule mal une séparation des contingents français et coloniaux dans le quotidien

⁴ Extrait de « L'Appel des Allemands aux "nations civilisées" », traduction figurant dans : Marc Bloch, *Écrits de guerre 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 1997. Ce texte est publié en octobre 1914 en Allemagne, et traduit un mois plus tard en français. Il constitue une réponse aux accusations d'exactions perpétrées par l'armée allemande à l'encontre de civils lors des premiers mois de la guerre. Cf. John Horne, Alan Kramer, *1914. Les Atrocités allemandes*, Paris, Tallandier, 2005 [2001].

⁵ Pour une approche synthétique de l'histoire des prisonniers de la Grande Guerre, cf. Uta Hinz, « prisonniers », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre*, Paris, Bayard, 2004, p. 777-785.

⁶ Cf. Annette Becker, *Oubliés de la Grande Guerre, humanitaire et culture de guerre*, Paris, Noësis, 1998 et Heather Jones, *Violence against Prisoners of War in the First World War, Britain, France and Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

⁷ Annette Becker, *Oubliés de la Grande Guerre, op. cit.*, chapitre « Du racisme de guerre au racisme dans les camps », p. 317-325.

⁸ Timothy L. Schroer, « "Racial" Mixing of Prisoners of War in the First World War », dans James E. Kitchen, Alisa Miller, Laura Rowe (eds), *Other Combatants, Other Fronts : Competing Histories of First World War*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 177-198.

⁹ Article 9, section II : *Convention relative au traitement des prisonniers de guerre*, Genève, 27 juillet 1929, [en ligne], <http://www.icrc.org/dih/INTRO/305?OpenDocument> (page consultée le 15 juin 2014).

¹⁰ *Conventions concernant les lois et coutumes de la guerre sur la terre*, La Haye, 29 juillet 1899 et 18 octobre 1907, [en ligne], <https://www.icrc.org/dih/INTRO/150?OpenDocument> et <https://www.icrc.org/dih/INTRO/195> (pages consultées le 28 avril 2015).

guerrier. Leur réunion effective en captivité constitue donc une première. Elle n'implique cependant pas obligatoirement le partage des baraques et des activités quotidiennes mais entraîne *a minima* le partage d'une même condition, la présence physique et donc la conscience de l'autre ainsi que des interactions entre tous. La captivité en guerre occupe de fait une place de choix dans une réflexion plus générale sur l'altérité en guerre qu'elle contribue à approfondir¹¹. Aux problématiques guerrières se mêlent des problématiques sociales et politiques, relatives aux identités individuelles et nationales et aux rapports d'altérité, qui font de la cohabitation d'individus de différentes origines dans les camps allemands de prisonniers un moment à part, susceptible d'entraîner un changement dans leur appréhension du monde.

La décision allemande de réunir l'ensemble des captifs ennemis n'a probablement pas eu le même impact sur tous. Elle provoqua néanmoins, pour la plupart, une dissolution des repères. Les images et écrits de trois artistes français tombés entre les mains allemandes (André Warnod, Jean-Pierre Laurens, Claudius Denis) offrent la possibilité d'interroger cette expérience primordiale. Les textes (correspondance et productions journalistiques) et les œuvres graphiques¹² réalisées en captivité ou *a posteriori*, mais dans le temps du conflit, montrent des réactions plus nuancées que celles des Britanniques et des Américains décrites par Timothy Schroer. Les sources visuelles en particulier – éclairantes si l'on accepte de les considérer comme des documents-sources à part entière et non comme de simples illustrations – proposent un nouveau point d'accès à cette histoire.

Du jardin d'acclimatation au camp de prisonnier

Journaliste et dessinateur français¹³ mobilisé en qualité de simple soldat dans l'infanterie, André Warnod (1885-1960) est nommé brancardier à la suite d'une violente bataille ayant entraîné la perte d'une importante partie de sa compagnie. Il est fait prisonnier au début du mois d'octobre 1914 et détenu au camp de Merseburg, près de Leipzig. Durant sa captivité, il est affecté à l'infirmerie du camp et fait partie des personnels sanitaires rapatriés au cours de l'été 1915. La cohabitation imposée par l'ennemi le conduit à établir un parallèle entre cette situation atypique et les exhibitions d'hommes qui se multiplient dans les décennies qui précèdent le conflit. Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'Europe et les États-Unis ont pris l'habitude d'exposer des individus extra-occidentaux dans les jardins zoologiques d'acclimatation, les expositions universelles, internationales et coloniales¹⁴. Ceux qui observaient les « figurants » lors de ces manifestations – souvent des troupes

¹¹ Sur la présence des troupes coloniales dans l'armée française, voir le livre de Richard S. Fogarty, *Race & War in France...*, *op. cit.*

¹² Nous adressons nos sincères remerciements à Jeanine Warnod, Kevin Denis, ainsi qu'au musée de l'Armée (Paris) et à l'Historial de la Grande Guerre (Péronne) pour avoir facilité la reproduction des illustrations de cet article.

¹³ Évoluant dans le milieu bohème parisien avant-guerre, André Warnod a d'abord suivi des études artistiques avant d'embrasser la carrière de journaliste et de critique d'art.

¹⁴ Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, *et al.* (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales, 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011 [2002]. Voir également : Sandrine Lemaire, « Expositions universelles » et « Zoos humains », dans Pierre-André Taguieff (dir.), *Dictionnaire historique et critique du racisme*, Paris, PUF, 2013, p. 666-667 ; 1911-1913.

professionnelles engagées pour nourrir l’imaginaire colonial des Européens – se retrouvent pendant la guerre avec ces derniers, du même côté du grillage devenu barbelés. Le camp de prisonniers devient une véritable « attraction » pour les populations locales. Certes, les soldats des colonies françaises ne sauraient être confondus avec les peuples exposés dans le cadre de ces expositions mais une analogie s’établit entre le regard porté sur les peuples exposés par les Européens et celui que porte l’ennemi sur les captifs.

L’implication d’André Warnod dans la vie culturelle parisienne au tournant du XIX^e siècle lui offre les ressources nécessaires à l’établissement d’un rapprochement entre le phénomène populaire des exhibitions d’hommes et la situation de captivité qu’il vit personnellement. Lorsqu’il représente *Les Gosses boches* (1915) [Fig. 1], il rend non seulement probante l’extension de la notion d’ennemi à l’ensemble de la population allemande¹⁵, puisque les enfants portent drapeaux, casques et épées pour défiler devant les barbelés du camp, mais surtout, il instaure une dualité nouvelle au sein de l’image : la frontière entre les deux mondes est symboliquement traduite par le cadrage de l’image qui place l’ennemi, figure de l’altérité par excellence en temps de guerre, en position de contemplation des captifs dont l’artiste fait partie. On retrouve cette perception du camp de prisonniers dans l’une des planches de l’album du peintre Jean-Pierre Laurens, *Prisonniers de guerre*, réalisé en 1918 au terme de sa captivité au camp de Wittenberg (près de Berlin) [Fig. 2].



Fig. 1 – André Warnod, *Les Gosses boches*, 1915, eau-forte, 107 x 203 mm, s.j., Musée de l’Armée, Paris. © ADAGP, Paris 2015. Photo © Paris – Musée de l’Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Émilie Cambier.

¹⁵ Heather Jones, *op. cit.*, chapitre « Encountering the “enemy” ».

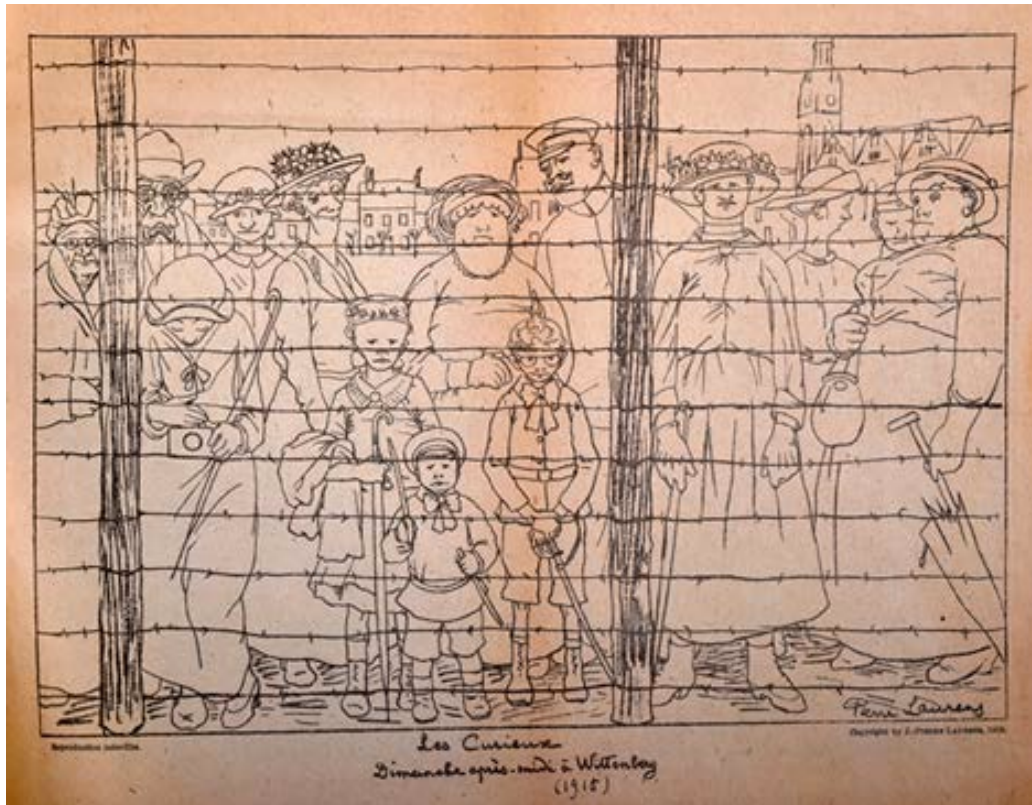


Fig. 2 – Jean-Pierre Laurens, *Les Curieux* (« Prisonniers de guerre »), 1918, lithographie, 320 x 432 mm. Historial de la Grande Guerre – Péronne (Somme), © Yazid Medmoun / CG80.

Peintre parisien travaillant dans une veine réaliste¹⁶, Jean-Pierre Laurens (1875-1932) est mobilisé dans un régiment d'infanterie au début de la guerre et fait prisonnier en septembre 1914. Détenu à Wittenberg, il fait aussi l'expérience d'un camp de travail en Courlande dont il revient très affaibli. Il est interné en Suisse avant son retour en France en 1918. Le trouble ressenti par ces deux artistes face à cette situation transparaît dans le dispositif de représentation choisi et se retrouve dans leurs écrits. Dans *Prisonnier de guerre*, texte publié à son retour de captivité en 1915 (d'abord en épisode dans *Le Figaro*, puis en ouvrage), Warnod n'oppose plus l'Européen et le colonisé dans son chapitre intitulé « Eux et Nous » ; il renforce au contraire l'opposition entre les captifs (toutes origines confondues) et le peuple allemand :

« Le camp de prisonnier est la grande attraction du pays ; et cela est autrement récréatif, en effet, pour des familles qui se sont peut-être ennuyées toute leur vie, qu'un village malgache ou un gourbi de Touareg. Aussi vient-on en foule nous regarder ; voir, enfermés dans leurs enclos de fil de fer, les différents spécimens de la

¹⁶ Fils du peintre d'histoire et sculpteur Jean-Paul Laurens (1838-1921), et proche de l'écrivain Charles Péguy (1873-1914) dont il réalise le portrait en 1908 (conservé au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne). Dans les années qui précèdent la guerre, il expose au Salon des artistes français.

race des ennemis de l'Allemagne. [...] c'est un régal dont on ne se lasse pas ; pour mieux voir, on emporte des jumelles de théâtre¹⁷. »

La présence de Russes et de soldats des colonies auprès des Français et des Britanniques en captivité détermine probablement le rapprochement opéré par Warnod. La présence de civils allemands à l'abord du camp est alors considérée comme une agression. L'article 2 du titre I de la convention de Genève de 1929 précise que les prisonniers « doivent être traités, en tout temps, avec humanité et être protégés notamment contre les actes de violence, les insultes et la curiosité publique¹⁸ ». Tout comme celle relative à la « distinction des races¹⁹ », il s'agit d'une mention nouvelle, absente des Conventions de La Haye de 1899 et de 1907, qui permet de mesurer à quel point les conditions de captivité en Allemagne pendant la Grande Guerre constituent un moment inédit et marquent une rupture. La considération de la « curiosité publique » comme pouvant attenter à la dignité humaine ouvre par ailleurs un questionnement plus vaste sur la violence symbolique en jeu dans les exhibitions d'hommes. Tout se passe comme si les Européens ayant fait l'expérience de la captivité pouvaient désormais prendre conscience de la violence en jeu dans le dispositif mis en place lors de ces expositions.

Cette expérience de la captivité perturbe en tout cas concrètement les frontières mentales et sociales entre les hommes, puisqu'elle contraint les captifs à franchir la barrière jusqu'à présent maintenue sur le territoire européen entre individus occidentaux et extra-occidentaux et les place, en outre, en situation d'infériorité vis-à-vis de l'ennemi. La guerre est de ce point de vue un moment charnière, au moins pour les captifs qui en font l'expérience. Si Warnod exploite intentionnellement l'imaginaire lié à ces expositions pour déjouer le caractère punitif de cette réunion atypique dans les camps allemands et pour renvoyer l'ennemi à sa place d'étranger, on peut cependant douter que cette réunion ne l'ait pas réellement perturbé. Le rapport d'altérité qui s'installe dans les camps est en effet démultiplié plutôt que simplement déplacé : l'ennemi autant que les soldats d'origines différentes incarnent tous des figures d'altérité distinctes. Les artistes semblent alors partagés entre différentes communautés d'appartenance que l'expérience de la captivité oblige à repenser en permanence, comme en témoigne la diversité de leurs discours, adaptés en fonction de leurs destinataires.

Fascination et imaginaire colonial

Dans un texte rédigé *a posteriori*, Jean-Pierre Laurens rend compte de la diversité culturelle des camps, de la fascination qu'elle a suscitée chez lui, et des sujets qu'elle offrait à son art :

« Un grand jour a été l'arrivée du bloc [de papier], des pinceaux et des couleurs. Cela a coïncidé avec la venue des Russes dans notre baraque. Ils étaient dans le camp depuis

¹⁷ André Warnod, *Prisonnier de guerre, notes et croquis rapportés d'Allemagne*, Paris, Fasquelle, 1915, p. 63. On se reportera également à l'ouvrage publié à l'initiative de Jeanine Warnod : André Warnod, *Dessins de guerre*, Paris, Liénart éditions, 2014, qui comprend de nombreuses reproductions de dessins inédits.

¹⁸ *Convention relative au traitement des prisonniers de guerre*, Genève, 27 juillet 1929. Sur les accords internationaux antérieurs à la guerre, voir Heather Jones, « Droit international et prisonniers de guerre occidentaux lors de la Grande Guerre », dans Anne-Marie Pathé, Fabien Théofilakis (dir.), *La captivité de guerre au XX^e siècle. Des archives, des histoires, des mémoires*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 48-58.

¹⁹ Voir *supra*.

un mois, mais nous n'avions pas pu les voir de près. J'étais dans l'admiration de la grandeur de leur aspect et j'avais un ardent désir de travailler d'après eux. Les événements m'ont facilité la chose. Quand j'ai reçu le bloc, la baraque offrait un aspect dont vous ne pouvez vous faire une idée. Nous avions les Russes et les tirailleurs. Ils étaient beaux aussi ceux-là. Mélange inouï²⁰. »

L'artiste espérait pouvoir observer les Russes « de près » depuis leur arrivée au camp. Le fait de partager la même baraque que des prisonniers russes lui permet de concrétiser son souhait : travailler « d'après nature ». Lorsqu'il figure un « civil polonais » et un « Sibérien », l'artiste est mû par un souci de réalisme que l'on perçoit dans ses choix de composition et dans les postures de ses modèles²¹. Ses portraits rappellent les compositions des photographies ethnographiques largement diffusées par la carte postale au XIX^e siècle²², elles-mêmes inspirées des conventions de représentation du XVIII^e siècle²³. Sans doute est-il utile de souligner que des Russes sont présentés à plusieurs reprises au Jardin zoologique d'acclimatation avant-guerre²⁴. En 1888, en France, l'ambassade de Russie intervient pour mettre fin à la présentation de cosaques²⁵ estimant que la place de ces guerriers n'est pas sur une pelouse d'exhibition²⁶, à côté des peuples colonisés. Cette distinction n'empêche pas la fascination des captifs français pour les captifs russes qui composent une communauté aux origines diverses du fait de la colonisation de l'Asie centrale par la Russie, comme pour les soldats des troupes coloniales, tous considérés comme des individus exotiques ainsi que le révèle un autre extrait de lettre de Laurens :

« Si tu savais parmi quels êtres ignorés de toi j'ai vécu ! Dans la misère du début, quand j'ai peint la tête aux yeux mi-clos, aux lèvres violettes de ce pauvre Yosef le musulman de Sibérie, il y avait dans ma baraque un tirailleur gigantesque, un Soudanais de plus de deux mètres de haut. Il me regardait souvent travailler avec un amusement d'enfant. Le soir, il venait s'asseoir par terre près de moi. Dans l'obscurité, on ne distinguait que le blanc de ses yeux, qui semblaient incrustés dans un masque d'ébène comme les yeux d'émail dans les bronzes antiques. Et quelles dents découvraient ses lèvres énormes quand il riait ! Sa vigueur bonnasse [*sic*] rappelait le brave Flo (chien de berger). C'était ce même regard sans malice avec quelque chose en plus, comme une évocation muette des grands sables²⁷. »

L'imaginaire colonial transparait ici de différentes manières : ces figures d'altérité évoquent un ailleurs fantasmé mais elles sont aussi infantilisées et/ou animalisées.

²⁰ On ignore le destinataire de cet écrit mais on peut le situer dans le cadre privé. Cité par Jean Guitton, *Jean-Pierre Laurens (1875-1932)*, Paris, Henri Laurens, 1957, p. 31.

²¹ Sur les conditions de création en captivité pendant la Première Guerre mondiale et sur le statut particulier des artistes en captivité, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse : Marine Branland, *La gravure en Grande Guerre : donner corps à son expérience (France, Belgique, Angleterre)*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013, p. 286-296.

²² On trouve un aperçu de ce type d'images dans la riche iconographie du catalogue d'exposition suivant : Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Laurent Gervereau (dir.), *Images et Colonies...*, *op. cit.*

²³ Cf. Elizabeth Edwards, « La photographie ou la construction de l'image de l'Autre », dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, *et al.* (dir.), *Zoos humains...*, *op. cit.*, p. 478-485.

²⁴ Des expositions présentent également des traditions régionales folkloriques qui participent, elles aussi, mais dans une dynamique différente, à la formation des identités nationales.

²⁵ À l'origine, il s'agit de « populations semi-nomade formant des communautés militaires indépendantes » considérées comme des « troupes d'élite » par la Russie tsariste. Cf. Jean-Pierre Arrignon, « Cosaques », *Encyclopædia Universalis* [en ligne, consulté le 2 novembre 2015].

²⁶ Cité par Philippe David, « 55 ans d'exhibitions zoo-ethnologiques au Jardin d'acclimatation », [en ligne], <http://www.jardindacclimatation.fr/article/le-jardin-vu-par/> (page consultée le 27 mai 2012).

²⁷ Cité par Jean Guitton, *Jean-Pierre Laurens...*, *op. cit.*, p. 19.

Ces hommes appartiennent, dans l'esprit de Laurens, à une civilisation encore située dans l'enfance de l'histoire. Warnod maintient lui aussi une distinction entre les captifs d'autres origines et lui-même. Dans son *Prisonnier de guerre*, il écrit :

« Les goumiers arabes avec leurs haïks blancs ou rouges, leurs grands burnous et leurs allures hautaines de seigneurs moyenâgeux, y mettent une note d'exotisme inattendue. [...] Ce sont des hommes magnifiques et extraordinaires. Ils ont sur la guerre des idées d'autrefois et ne comprennent pas très bien comment il se fait qu'ils sont là, captifs, comme des animaux pris au piège. [...]

Isolés, ils demeurent impénétrables et muets, accroupis, roulés en boule dans leur burnous, impassibles durant des journées entières, et ne sortent de leur somnolence qu'aux heures des prières qu'ils disent, comme là-bas avec de grands saluts et de grandes prosternations, tournés du côté de la Mecque. Mais quand ils sont réunis, ils redeviennent des êtres vivants et sociables²⁸. »

Warnod confond les habitudes culturelles et religieuses de ses compagnons d'infortune et l'apathie provoquée par la captivité qui les affecte aussi ; et cela d'autant plus qu'il occupe – en sa qualité de personnel médical – une place privilégiée à l'intérieur du camp qui le rend actif et donc moins exposé au cafard²⁹. Il affirme sa position de dominant lorsqu'il les compare à des « seigneurs moyenâgeux » qui ont « sur la guerre des idées d'autrefois ». Warnod véhicule l'image de guerriers virils et intrépides pour qui le combat ne peut se solder que par la mort de l'ennemi ou par la leur en cas de défaite. L'archaïsme qu'il leur attribue reflète la position d'où il s'exprime, qu'il estime supérieure. La « sociabilité » de ces hommes est présentée par Warnod comme le résultat de l'action civilisatrice de la France. Il les invente selon ses propres références³⁰.

« Civilisation » versus « Kultur »

En dépit du maintien d'une hiérarchie sociale et culturelle dans leurs récits de captivité, Warnod et Laurens n'ont pas hésité, à leur retour, à exploiter dans leurs productions graphiques et littéraires les figures de soldats des troupes coloniales afin de placer l'ennemi en position d'infériorité culturelle et en tenant de la barbarie. Dans un même temps, il s'agissait de valoriser l'action civilisatrice de la France dans ses colonies. Lorsque Laurens représente un captif noir faisant face à ses geôliers allemands, son objectif est de lui conférer une dignité en l'identifiant comme un Français. Gilbert Meynier rappelle que dès la campagne de mobilisation dans les colonies françaises, « le discours officiel insiste partout sur la participation des colonies à une œuvre commune de civilisation contre les barbares turco-allemands ». Il précise encore : « Pour la première fois, les colonisés sont rangés verbalement par le colonisateur au rang de "civilisés"³¹. » Au-dessus du cadre de l'image de Laurens, l'extrait du « Rapport du comte von Hardenberg » proposant une stratégie de retournement des prisonniers musulmans contre la France et l'Angleterre contribue à faire de cette image une réponse à la propagande allemande qui accusait les Alliés

²⁸ André Warnod, *Prisonnier de guerre...*, *op. cit.*, p. 85-86.

²⁹ Terme qui désigne l'état dépressif des captifs. Cf. Uta Hinz, « prisonniers », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker (dir.), *Encyclopédie...*, *op. cit.*, p. 782.

³⁰ Ce discours paternaliste n'est pas circonscrit à l'univers de la captivité, on le rencontre également en France à la même période. Cf. Jacques Frémeaux, *Les colonies dans la Grande Guerre. Combats et épreuves des peuples d'outre-mer*, 14-18 éditions, 2006, p. 185.

³¹ Gilbert Meynier, « La France coloniale de 1914 à 1931 », *op. cit.*, p. 79.

d'avoir fait appel à des « barbares » pour mener cette guerre. Cette tentative de division des soldats de l'armée française est restée sans grande efficacité³², comme l'indique cette image de Laurens où le prisonnier revendique son intégration à la nation française [Fig. 3] et comme le souligne Warnod dans son *Prisonnier de guerre* :

« Les Allemands, tous, d'abord, ont pensé les avoir pour eux. Un Boche qui parlait arabe leur expliqua que la guerre sainte était déclarée, que les Allemands ne se mêlaient jamais de religion et que, s'ils le voulaient, on allait leur rendre leurs armes et leurs chevaux. Ils iraient se battre sous l'étendard du prophète, là-bas, en Turquie. C'était habile, mais les Arabes refusèrent en disant qu'avant tout ils étaient Français et prétendaient le rester³³. »

Laurens traduit graphiquement la supériorité de cet homme face à l'ennemi. Son visage modelé contraste avec celui de ses adversaires réalisés au trait. Il est le plein tandis que ses adversaires incarnent le vide. Il est présenté comme un sujet civilisé par l'action de la France dans ses colonies. Cette image contredit les représentations racistes antérieures à la guerre qui associaient la couleur de peau à une noirceur morale³⁴. Élevé à la dignité d'homme civilisé, le prisonnier noir n'en demeure pas moins dans les représentations, par son langage au moins³⁵, inférieur au captif français d'origine. Les textes et les images que les artistes diffusent à leur retour en France participent ainsi du discours patriotique national en jouant sur deux tableaux, puisqu'il s'agit d'élever le sujet colonisé au-dessus de l'Allemand « barbare » mais, en même temps, de le maintenir en deçà du Français d'origine.



Fig. 3 – Jean-Pierre Laurens, Sans titre (« Prisonniers de guerre »), 1918, lithographie, 320 x 432 mm. Historial de la Grande Guerre – Péronne (Somme), © Yazid Medmoun/CG80.

³² *Ibid.*, p. 104.

³³ André Warnod, *Prisonnier de guerre...*, *op. cit.*, p. 86-87.

³⁴ Annette Becker, *Oubliés de la Grande Guerre...*, *op. cit.*, p. 322.

³⁵ Usage du « français-tirailleur » dans la légende de l'image. Sur le langage employé au sein des troupes coloniales pendant la guerre, voir l'article de Cécile Van den Avenne, « Bambara et français-tirailleur », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n° 35, 2005, [en ligne], URL : <http://dhfles.revues.org/1115>, (page consultée le 10 novembre 2015).

En contraste avec cette présentation positivée autant que stéréotypée des sujets colonisés par la France, les artistes captifs ont défini dans leurs productions graphiques la « culture de l'ennemi » par la représentation des violences infligées aux captifs. Les Russes servent alors majoritairement à véhiculer pareil message. Leur dénuement réel et les mauvais traitements qu'ils subissaient par mesure de représailles ont largement contribué à cette utilisation propagandiste. Claudius Denis (1878-1947), peintre-graveur d'origine lyonnaise³⁶, est mobilisé en 1914, blessé et fait prisonnier en 1915, puis rapatrié la même année en raison de sa blessure. Détenu au camp de Gustrów, au nord-est de Schwerin dans le nord de l'Allemagne, il consacre aux captifs venus de l'est de l'Europe plusieurs estampes.

Dans *Russes attendant l'eau chaude* [Fig. 4], il figure une file de captifs arrêtés par un garde allemand, attendant de pouvoir accéder à une source d'eau située en extérieur. Avec la faim, les mauvaises conditions d'hygiène est l'un des principaux fléaux des camps de prisonniers pendant la guerre dont sont particulièrement victimes les Russes. Dans cette eau-forte, Claudius Denis rend compte du quotidien de ces prisonniers laissés pour compte et dénonce peut-être aussi la passivité des autorités allemandes face aux épidémies de typhus exanthématique qui les touchèrent massivement³⁷. Par son esthétique, l'album de Denis se distingue d'une production stricte de propagande mais par son titre, *Souvenirs de ma captivité chez les barbares*, il s'y inscrit pleinement.



Fig. 4 - Claudius Denis (1878-1947), *Russes attendant l'eau chaude*, 1916, eau-forte, 175x360 mm, 50 épreuves, Musée de l'Armée, Paris. Avec l'aimable autorisation des ayants droit. Photo © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette.

³⁶ Dans les années 1920, il devient professeur à l'École des arts appliqués à l'industrie à Paris.

³⁷ Sur l'épidémie de typhus exanthématique dans les camps allemands, voir : Annette Becker, *Oubliés de la Grande Guerre...*, *op. cit.*, p. 105-110 ; Heather Jones, *Violence against Prisoners of War...*, *op. cit.*, p. 93-110.

Ces images-témoignages diffusées à leur retour de captivité (en 1915 pour Warnod, 1916 pour Denis et 1918 pour Laurens), participent bel et bien à la propagande de guerre. L'effet de désolidarisation de leurs pays et de leurs camarades engendré par la captivité incite les soldats désarmés par l'ennemi à faire leur possible pour faire de cette épreuve une composante de l'expérience combattante. C'est notamment pour cette raison et à cette fin que ces images font l'objet d'éditions en tirages limités et qu'elles sont présentées publiquement lors d'expositions pendant la guerre. Reposant sur des aspects réels de la captivité, mais exploitant dans un même temps des clichés, elles servent à conforter l'opinion publique dans l'idée que l'Allemand est une « brute » et le Russe, une victime. Elles valorisent l'engagement des colonies dans la guerre en soulignant leur intégration mais non leur assimilation. Elles alimentent le rapport dialectique « civilisation » / « *Kultur* » sur lequel repose largement la propagande de guerre.

Processus d'identification

Si les Russes et les coloniaux sont mis au service de la propagande dans le discours et les productions graphiques des artistes, ces images dépassent cependant cette utilisation et laissent émerger une nouvelle considération de l'altérité née de cette cohabitation première de tous les soldats des armées alliées. Warnod semble par exemple éprouver une fascination et une curiosité égales pour ses camarades de captivité écossais, russes ou sénégalais. Dans une lettre de novembre 1914 adressée à sa fiancée, il raconte ses activités quotidiennes : « Les pansements occupent une partie de ma journée, [puis] on va voir les Écossais en petits jupons jouer au foot bal [*sic*], ou entendre les Russes chanter. Il y a aussi des goumiers d'Afrique, des zouaves, de tout enfin³⁸. » Dans ses estampes, tous sont représentés de façon similaire : isolés, campés dans des espaces sans décor, ils portent des attributs typiques de leur origine ou de leur condition. Ainsi, *Deux Écossais* sont-ils représentés vêtus de kilts et *Un Russe*³⁹, d'une veste en haillons qui symbolise son état de dénuement en captivité. Ces images ont, pour la plupart, fait l'objet de tirages limités à cinquante épreuves et ont de ce fait bénéficié d'une diffusion restreinte ; mais Warnod reprend nombre de ses dessins réalisés en captivité sur différents supports et les rend ainsi plus accessibles. Dans les articles et dans son livre *Prisonnier de guerre*, par exemple, il reproduit, entre autres, la silhouette du modèle représenté dans *Chouabah*⁴⁰, mais il renonce à l'inscription figurant sur le dessin et sur l'estampe. L'image, en changeant de support et en changeant de dispositif, ne possède pas la même portée ni les mêmes significations. Les dessins et les estampes proposent ainsi un autre aperçu de cette situation inédite de cohabitation en captivité.

³⁸ Lettre à Andrée Cahen-Berr, 11 novembre 1914, Merseburg, fonds Warnod, musée de l'Armée, Paris.

³⁹ Images disponibles en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/archive/12-500680-2C6NU0WA7DGE.html> et <http://www.photo.rmn.fr/archive/12-500664-2C6NU0WA7YRJ.html> [pages consultées le 7 novembre 2015].

⁴⁰ Image disponible en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/archive/12-500675-2C6NU0WA7300.html> (page consultée le 7 juillet 2015). D'autres estampes de captivité de Warnod sont disponibles sur le site de l'agence photo de la RMN.



Fig. 5 (à gauche) – André Warnod, Kadour Slemin, 1915, eau-forte, 130 x 102 mm, 50 épreuves, Musée de l'Armée, Paris. © ADAGP, Paris 2015. Photo (C) Paris – Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Émilie Cambier.

Fig. 6 (à droite) – André Warnod, [Kadour Slemin], 1915, dessin, 161 x 109 cm, Historial de la Grande Guerre – Péronne (Somme), © Yazid Medmoun/CG80, © ADAGP, Paris 2015.

L'intérêt de Warnod pour la culture de ces hommes s'impose dans certains détails de ces images. *Chouabah* et *Kadour Slemin* [Fig. 5 et 6] empruntent à l'imagerie ethnographique quelques conventions de représentation. Le titre de la première évoque possiblement le nom du modèle et signifie « ressemblance ». L'inscription arabe figurant dans l'estampe pourrait, quant à elle, mais sans certitude puisqu'il y manque la lettre « SIN », être : « tabahar » et signifier « celui qui regarde au loin ». Si tel était le cas, on aurait une correspondance entre l'inscription et l'image de cet homme dont le regard se porte hors du cadre de la représentation, créant ainsi un effet d'adhérence entre l'image et l'inscription. Par ce dispositif en miroir, Warnod cherchait peut-être à souligner la proscription de la représentation de l'homme par l'islam. L'inscription figurant dans l'estampe *Kadour Slemin*, indique, quant à elle, plus distinctement le nom de l'individu représenté : « Qadour Slimane ben El Hassan⁴¹ ». En nommant ses modèles et en les représentant avec une certaine réserve, Warnod cherchait peut-être à les individualiser et les différencier en tout cas d'un simple « type arabe » réducteur. De plus, les dessins qui ont servi de modèles à ses estampes viennent enrichir notre compréhension de ces représentations. Les inscriptions en arabe sur ces images ne peuvent être que de la main d'un arabisant. L'artiste a donc certainement demandé à ses modèles de signer ses dessins. En outre,

⁴¹ Ce que confirme l'inscription portée au bas du dessin. Nous adressons nos remerciements à Fanny Gillet et Nadjib Ouhenia pour le décryptage et la traduction des inscriptions figurant dans ces estampes.

il a pris soin de faire reporter ces inscriptions sur les matrices de ses estampes⁴². Cette opération est moins évidente qu'il n'y paraît puisqu'il est nécessaire de graver l'inscription à l'envers, afin qu'elle apparaisse à l'endroit sur l'image imprimée. Représenter ces hommes, les nommer, les associer au processus créatif, revient à reconnaître leur individualité. Ainsi s'installe dans la représentation, la relation directe de Warnod à ces prisonniers, détachée temporairement des questions de domination⁴³.

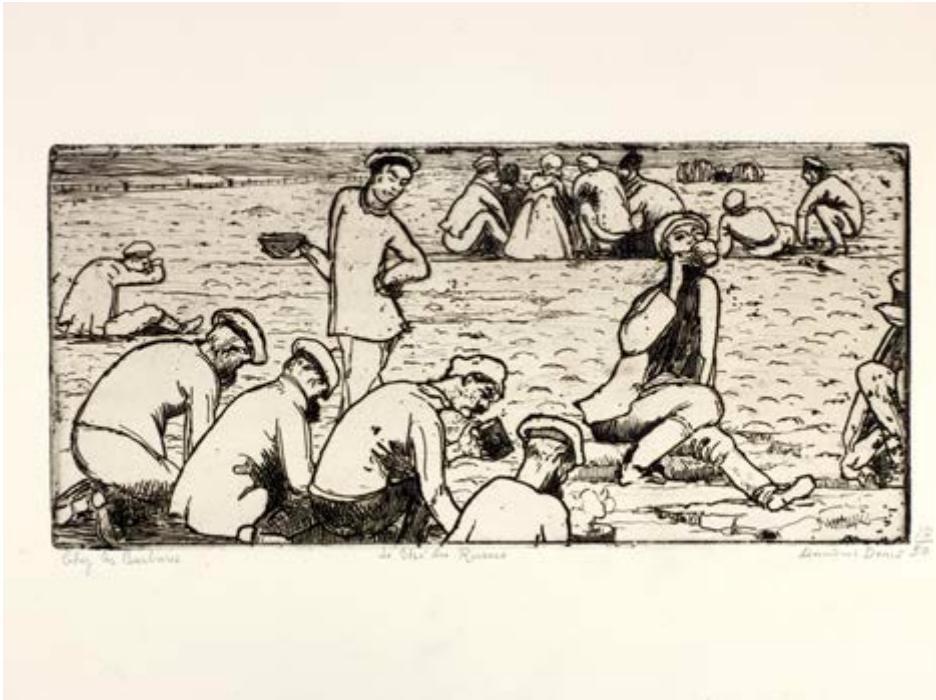


Fig. 7 - Claudius Denis (1878-1947), *Le Thé des Russes*, 1916, eau-forte, 138 x 300 mm, 50 épreuves, Musée de l'Armée, Paris, avec l'aimable autorisation des ayants droit. Photo (C) Paris – Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette.

Les estampes de Claudius Denis, en dépit du titre propagandiste de l'album, témoignent elles aussi d'une interaction avec ses modèles. Dans le double portrait de prisonniers civils russes, l'artiste a gravé dans la matrice : « Yvon Komo. Sibérien » à côté de la figure de gauche et « Polonais » à côté de la figure de droite. En renvoyant les individus à leur lieu d'origine, Denis participe à sa manière à l'inventaire du monde et des hommes, initié au XIX^e siècle⁴⁴. Mais en individualisant l'un d'entre eux par l'ajout de son nom, il dépasse la réalisation d'une simple typologie et donne au moins l'impression d'un rapport de proximité entre lui et son modèle. En représentant *Le Thé des Russes* ou encore *Les Belges*, il ne semble pas chercher

⁴² Il est peu probable, comme nous l'a confirmé Jeanine Warnod, qu'André Warnod ait lui-même gravé les planches de ses estampes. Il n'était pas rare à l'époque de confier ce travail à des graveurs professionnels.

⁴³ Pareille reconnaissance, même si elle reste mesurée, est assez rare pour être soulignée. Cf. Jacques Frémeaux, *Les colonies...*, *op. cit.*, p. 302-305.

⁴⁴ Cf. Olivier Loiseaux (dir.), *Trésors photographiques de la Société de géographie*, Paris, BNF, Glénat, 2006.

seulement et pas spécifiquement à cloisonner les individus en fonction de leur origine mais trouve plutôt dans ces groupes épars et désœuvrés, un sujet pour son art. L'identification de ces individus à la fois semblables, différents et pluriels passe ainsi par leur représentation sans recherche de stigmatisation à outrance. Les enjeux esthétiques et de mémoire semblent alors, dans ces images, bien plus prégnants que la recherche d'édification.

Considérer l'image comme une source à part entière permet de rendre compte de la complexité de cette situation première de vie commune dans les camps allemands de la Grande Guerre avec des individus qu'il n'était pas habituel de côtoyer en temps de paix. Ces sources iconographiques et textuelles révèlent un ensemble de représentations liées à la guerre mais aussi à la nation qui éclairent les rapports d'altérité et d'identité des Français vis-à-vis des peuples colonisés, mais aussi des alliés et des ennemis. Si la présence de soldats des troupes coloniales en captivité donne aux artistes l'occasion de développer un discours sur l'altérité en guerre mis au service de la propagande, cette présence s'impose aussi comme un révélateur de la diversité humaine qui s'impose à eux de manière plus concrète.

Les artistes-graveurs, particulièrement Claudius Denis et André Warnod, ont usé d'un langage polysémique dans leurs cycles d'estampes qui sont à la fois souvenirs, propagande et témoignage. À l'inverse de celles de Laboureur, leurs œuvres de guerre demeurent éloignées de la modernité artistique d'avant-guerre et participent plutôt à l'affirmation d'une esthétique que l'on peut qualifier de documentaire. Au sein de leur production, la diversité des sources et de leur destination doit être soulignée : à la correspondance et aux dessins produits en captivité s'ajoutent un ensemble de textes et d'images réalisés après coup, dont certains sont destinés à une large diffusion tandis que d'autres conservent un caractère plus confidentiel. Cette différence de destination conditionne le contenu des images et notamment le traitement réservé aux représentations de leurs compagnons d'infortune.

En dépit d'une évolution certaine du regard porté sur l'autre, ou plutôt sur les autres, ce qui se joue en captivité pendant la Grande Guerre constitue une sorte de parenthèse. Le discours relatif à la mission civilisatrice de la France ne saurait en effet être réduit à néant par ces mois ou ces années de captivité. La dynamique d'identification de l'autre comme un semblable qui s'impose dans un certain nombre d'images est en outre brisée par le retour. La nécessité pour les anciens prisonniers de faire de la captivité une expérience combattante à part entière induit une réinterprétation de cette expérience inédite à des fins personnelles et nationales, provoquant notamment l'exploitation de clichés qui réinstallent les frontières que la captivité avait déplacées. Le rapport entre captifs d'origines différentes n'aura donc été que provisoirement reconfiguré par la situation de captivité. L'apport réel des images qui témoignent d'une forme de reconnaissance reste en définitive mineur, la production de propagande les ayant totalement recouvertes et absorbées. Les nuances de sens qu'elles pouvaient véhiculer ont disparu dans un discours homogénéisant qu'il importe de continuer à décrypter et à analyser. Il importe aussi de confronter ces sources à des productions écrites et visuelles de captifs d'autres nationalités et origines afin de mieux appréhender les différents points de vue sur cette cohabitation première dans les camps de prisonniers de la Grande Guerre.

L'auteur

Marine Branland est docteure en histoire de l'art. Sa thèse, soutenue en 2013, se situe à la croisée de l'histoire de l'art et de l'histoire, en interrogeant les relations entre expériences de guerre et expériences artistiques à partir de l'étude d'un important corpus d'estampes anglaises, belges et françaises. Elle a publié des articles sur ses recherches et des sujets connexes et a collaboré à plusieurs catalogues d'exposition consacrés aux productions artistiques de la Première Guerre mondiale. En parallèle de cette activité de recherche, elle enseigne l'histoire de l'art contemporain depuis 2007.

Résumé

La réunion dans les camps de prisonniers allemands de la Grande Guerre de soldats alliés d'origines diverses s'impose comme une mesure stratégique politique de la part de l'Allemagne. Elle marque un basculement réel et symbolique des relations entre individus occidentaux et extra-occidentaux. L'étude de sources écrites et d'un corpus d'œuvres graphiques marqués par l'imaginaire colonial européen et la culture de guerre permet de mieux comprendre ces changements de perception. La captivité modifie provisoirement les relations entre les uns et les autres : dans ce contexte, les Russes et les coloniaux deviennent plus « civilisés » que l'ennemi. Leurs représentations s'affirment aussi parfois comme des actes de reconnaissance de leur individualité.

Mots clés : représentation artistique ; Première Guerre mondiale ; captivité ; altérité ; imaginaire colonial.

Abstract

Atypical Encounters in First World War German Prisoner of War Camps

For Germany, bringing together Allied soldiers of various origins in German POW camps was a strategic policy measure. It entailed a real and symbolic change in the relationships between Western and non-Western individuals. Studying written sources and a collection of images marked by wartime culture and the European colonial imaginary allows one to better understand these changed perceptions. Captivity temporarily altered relationships among all parties: in this context, Russians and colonial people came to be seen as more "civilized" than the enemy. Representations of them sometimes also constituted an acknowledgement of their individuality.

Key words : Artistic Image; First World War; Captivity; Otherness; Colonial Imaginary.

Pour citer cet article : Marine Branland, « Rencontres atypiques dans les camps allemands de prisonniers de la Grande Guerre », *Histoire@Politique*, n° 28, janvier-avril 2016, www.histoire-politique.fr