



« Et nul ne peut savoir ce que sera demain » :

la poésie de 14/18 publiée dans la presse des prisonniers  
français en Allemagne

Isabella von Treskow (Regensburg)

HeLix 16 (2024), p. 28–60. doi: 10.11588/helix.2024.1.101842

## Abstract

The poems written by prisoners, both military and civilian, interned during the First World War, have practically been forgotten. It is this literary production, more precisely the poetry published in the French prisoners' press, produced and distributed in the camps, that we propose to discover here. Reflecting the experience of captivity (life as a prisoner, pains of exile, dreams of return, hope), these poems bear witness to a form of resilience that is as much about the ability to reappropriate classical forms as it is about the will to forge a community united by reading and cultural allusions. They perform a multiplicity of functions: distracting from a difficult daily life, overcoming individual and collective traumas, discreetly reaffirming patriotic convictions, creating a collective discursive space. This article examines selected poems in detail, with particular emphasis on the importance of the medium, the prisoners' press, in the analysis of this poetry of internment, highlighting the crucial role of context in the literary practices of the prisoners.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

« Et nul ne peut savoir ce que sera demain » :

la poésie de 14/18 publiée dans la presse des prisonniers  
français en Allemagne

Isabella von Treskow (Regensburg)

Un poème écrit en captivité est un signe de liberté intellectuelle, montrant la capacité de dépasser le moment même, la restriction, l'impuissance. Malgré le vif intérêt que porte notre époque à ce qui touche à la résilience et à la rébellion, la création poétique des soldats durant leur captivité pendant la guerre de 14/18 – la « Grande Guerre » – reste à ce jour pratiquement inconnue. À la différence des romans, comme ceux d'Henri Barbusse ou de Roland Dorgelès, à la différence aussi de poètes comme Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Georges Duhamel ou Pierre Jean Jouve, dont l'œuvre liée à la guerre a été redécouverte et jouit d'une attention croissante,<sup>1</sup> les poèmes des détenus, militaires ou civils, sont pratiquement tombés dans l'oubli. C'est cette production littéraire, plus précisément la poésie publiée dans la presse des prisonniers, fabriquée et diffusée dans les camps, que nous nous proposons ici de faire découvrir.

Pourquoi un tel oubli ? D'abord, on n'a pas affaire à un seul nom, à un seul auteur, ni même à des auteurs identifiables. De nombreux auteurs restent anonymes, d'autres signent d'une simple abréviation ou d'un pseudonyme. Souvent, des recherches approfondies sont nécessaires pour attribuer un poème ou des ensembles de poèmes à des personnes précises. La difficulté de détecter les poèmes et de les regrouper complique leur connaissance et empêche de mieux comprendre la nature des motifs, des thèmes et de l'écriture du camp. En outre, la presse des prisonniers de guerre étant un genre essentiellement et

---

<sup>1</sup> Voir par exemple les études de BEAUPRE, *Écrire*, et de CAMPA, *Poètes*.

volontairement éphémère, la poésie y publiée serait-elle a fortiori une, une poésie mineure, de circonstance, peu innovatrice ? La presse des prisonniers est née dans des espaces éloignés de la France, en pays ennemi. Elle constitue un genre hétérogène, où des textes littéraires ont été intégrés de manière très irrégulière.<sup>2</sup> Aujourd'hui, une grande partie des sources se trouve hors de France et leur numérisation est encore en cours. Par ailleurs, il n'est pas sûr que les auteurs aient souhaité une lecture au-delà du public immédiatement visé, mais le contraire est également possible. Si cette poésie n'a pas davantage suscité l'intérêt, du moins juste après la guerre, cela tient également au doute planant sur les séjours en captivité jusqu'en 1918, 1919, parfois plus longtemps, et à l'indifférence ou au mépris touchant les prisonniers durant leur absence et après leur retour. S'y ajoute la critique des mesures de répression exercées par les Allemands dans les camps de prisonniers, décrites par ceux qui revenaient en France avec amertume et dégoût.<sup>3</sup> Qui plus est, l'idée de la guerre renvoie habituellement aux combats et aux stratégies militaires.<sup>4</sup> La détention était difficilement compatible avec l'image héroïque des poilus et l'est toujours. Il en résulte que le phénomène de la captivité au cours de la Grande Guerre est peu présent dans les mémoires nationales et *a fortiori* au sein du savoir transnational.

Posée par Odon Abbal pour la recherche en histoire, la question de ce que les « soldats exilés » ont « retiré de leur expérience »<sup>5</sup> devrait pourtant intéresser non seulement l'historiographie, mais aussi les études littéraires. Il est vrai que la poésie peut provoquer lors de sa réception un malaise faisant écho au malaise des soldats captifs confrontés à leur sort, à leur image de soi altérée et à leurs idées du monde déformées, plongés aussi, dans leur isolement relatif mais réel,

---

<sup>2</sup> Au sujet de la presse des prisonniers, voir l'étude magistrale de PÖPPINGHEGE, *Lager* ; voir aussi ABBAL, « L'Intermède », TRESKOW, « Le Pour et le Contre », BOHMANN, *Französisches Leben*.

<sup>3</sup> C'est le cas par exemple de *Dans les camps de Représailles* de Jean-Jules Dufour (Paris, 1918), au sujet du camp de Merseburg ; voir à ce sujet aussi BECKER, *Oubliés*, 293.

<sup>4</sup> C'est sans doute pourquoi l'anthologie *Les Poètes de la Grande Guerre* n'intègre pas de poèmes issus de la captivité.

<sup>5</sup> ABBAL, « Vivre », 199.

dans l'abîme de leur Moi,<sup>6</sup> comme l'a écrit Brigitte Sertl à propos des écrivains italiens emprisonnés. Il est également vrai que la poésie des détenus à l'étranger choisit souvent d'éviter de parler des véritables problèmes de la captivité à cause de la censure, entre autres, ce qui va à l'encontre du désir d'authenticité tant appréciée aujourd'hui ; enfin, ses modes d'expression semblent désuets et on l'a considérée comme un art populaire peu original. Le jugement porté sur la littérature des détenus s'est un peu trop vite aligné, il faut l'avouer, sur l'image défavorable du prisonnier et de ses actes. L'invisibilité de l'époque s'est prolongée un siècle durant.

Pour toutes ces raisons, la création poétique issue de la captivité de guerre a longtemps été passée sous silence, malgré son étendue et sa qualité, et malgré l'anthologie *Une seule pensée Liberté*, éditée par Michel Reynaud en 2004, et les études de Gary D. Mole sur les écrits poétiques issus des camps de prisonniers en Allemagne.<sup>7</sup> Elle partage ce sort avec « l'artisanat des tranchées », terme bienveillant ou dépréciatif, voire les deux à la fois, un « evocative but misleading name »,<sup>8</sup> selon les termes de Nicholas J. Saunders. Bien sûr, on ne peut pas véritablement parler d'art des tranchées en parlant de l'art des prisonniers, mais bien des œuvres réalisées durant la détention ressemblent aux objets fabriqués au front, et Saunders emploie d'ailleurs le terme de *trench art* « to the dazzling array of objects made by soldiers, prisoners of war and civilians which form the waste of industrialized war ».<sup>9</sup> Dans ses études, il n'aborde pas la poésie, qui n'est pas un objet matériel, tout comme Bertrand Tillier dans *Déjouer la guerre ?*. Mais l'ouvrage de ce dernier ouvre une voie que nous tentons de suivre, afin de mieux connaître les « conditions d'invention »<sup>10</sup> des œuvres et le rapport de l'art poétique à la guerre. Mole présente la poésie des camps du point de vue de la « résistance culturelle » et de l'effort mental dont témoigne la production poétique.<sup>11</sup> Il étudie des poèmes choisis selon les sujets les

---

<sup>6</sup> Cf. SERTL, *Carceri*, 11 et 13.

<sup>7</sup> Cf. MOLE, « Ensevelir », 119-120.

<sup>8</sup> SAUNDERS, *Trench Art*, 9.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> TILLIER, *Déjouer la guerre ?*, 11.

<sup>11</sup> MOLE, « Ensevelir », 121 et 122.

plus prégnants de la captivité – le quotidien, le besoin de courrier, le cafard, les douleurs de l'exil, les rêves de retour, l'espoir – tout en soulignant leurs qualités formelles, stylistiques et linguistiques ainsi que l'aptitude des auteurs à se ressaisir des formes classiques. C'est là le point de départ de nos réflexions, qui insisteront sur l'importance du média servant d'institution encadrée (donc encadrant) et de lieu de sociabilité, la presse des prisonniers, et sur les conséquences de la vie communautaire sur la pratique littéraire des détenus.

### La publication de la poésie dans la presse des prisonniers

Lorsqu'elle est publiée dans des organes comme *L'Exilé* de Hammelburg ou *L'Intermède* du camp de Würzburg, produits par des prisonniers français et autorisés par les commandants des camps, ou encore la *Göttingen-Revue*, organisée par les autorités allemandes avec une équipe de Français,<sup>12</sup> pour n'en citer que quelques-uns, la poésie des prisonniers de guerre n'est plus au stade de l'ébauche. Elle sort du cahier privé de l'auteur, part à la rencontre du public. Ce public est constitué par une communauté de fortune, solide dans une certaine mesure comme toute communauté de « l'institution totale »<sup>13</sup> moderne, car renforcée par les circonstances de la détention. La communauté des prisonniers de chaque camp était hétérogène en raison de l'origine de ses membres, issus de milieux et de régions divers, étrangers les uns aux autres. Jeunes et moins jeunes à la santé parfois précaire y étaient mêlés, mais tous partageaient le point commun d'avoir souffert de l'expérience de la guerre.<sup>14</sup> Ils formaient une communauté à durée limitée influençant indirectement la production littéraire.

Une fois internés, les soldats étaient en grande partie astreints au travail. De plus, ils souffraient de la captivité, de l'insécurité, de la

---

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*, 121.

<sup>13</sup> Voir GOFFMAN, *Asyles*.

<sup>14</sup> Voir l'éditorial du premier numéro du *Journal du camp d'Ohrdruf*. On compte 10 millions personnes internées au cours de la Première Guerre mondiale, dont 8 millions de prisonniers militaires (voir MANZ / PANAYI / STIBBE, « Internment »). Hinz estime le chiffre à 6,6 millions de prisonniers de guerre, dont 2,4 millions en Allemagne en 1918 (« ‚Barbaren‘ », 339).

famine, des maladies, des blessures mal soignées, des punitions et, plus globalement, du commandement allemand. Plongés dans l'ignorance, ils ne savaient ni où ils se trouvaient géographiquement, ni combien de temps ils allaient rester dans les camps, ces lieux de détention entourés de barbelés, surveillés, établis d'habitude à bonne distance des villes ou des villages.<sup>15</sup> Même avec la permission de sortir pour travailler, se promener ou aller se baigner, ils restaient internés. Les prisonniers étaient loin des leurs et de leur pays, ils vivaient dans des conditions très difficiles, après avoir vécu la guerre, en elle-même une expérience de la violence et d'une immense détresse. La plupart souffrait en captivité de phases de dépression, chacun à sa façon, de sorte que le thème du cafard – quand « le sujet devient morose »<sup>16</sup> – est récurrent dans la presse des camps et dans les journaux intimes.

La communauté du camp était en mutation permanente à cause de l'afflux de prisonniers, de leur départ, de leur mort aussi, mais semble avoir constitué un microcosme relativement stable du point de vue d'une identité de l'instant. Pourtant, si la presse des camps donne l'impression que les communautés des camps étaient assez paisibles et unies, compte tenu des circonstances, et si seules de rares sources permettent de comprendre les aspects les moins visibles du vivre-ensemble des détenus dans les « conditions asilaires »,<sup>17</sup> on peut aisément supposer des problèmes de harcèlement, d'exclusion et d'oppression parmi les prisonniers. Notons néanmoins que des amitiés se sont également nouées au cours des années et que ce même entourage a pu permettre, selon nous, d'atténuer les souffrances de ceux que la guerre avait traumatisés.

La poésie publiée dans cette configuration naît donc dans le cadre d'un média géré par des équipes rédactionnelles formées de prisonniers, s'adressant aux internés sur place et aux détachements extérieurs, mais également envoyé dans d'autres camps et aux familles.

---

<sup>15</sup> Voir BECKER, *Oubliés* ; ABBAL, *Soldats* ; HINZ, *Gefangen*, surtout chap. III ; notons que ceux qui travaillaient dans des kommandos détachés connaissaient souvent des conditions de vie plus décentes.

<sup>16</sup> « Carnet d'un prisonnier » [anon.], *Le Tas de Blagues*, n° 10, 13 août 1916, 1.

<sup>17</sup> Voir GOFFMAN, *Asiles* ; voir à ce sujet par exemple RIOU, *Journal* et GUEUGNIER, *Carnets*.

On peut supposer que cette situation sociale, médiatique et communicationnelle oriente sur place le recours au patrimoine culturel. Dans ce contexte, il est peu étonnant que ceux qui prévoient de s'exprimer sous une forme littéraire le fassent en recourant au genre poétique, qui exige un nombre assez limité de lignes et présente de nettes qualités de mémorisation permettant de réactiver assez facilement les modèles appris par cœur. Tout le monde garde en mémoire des poèmes, ne serait-ce que sous forme de chansons ou de comptines enfantines. Vu la normativité culturelle de certaines formes, il n'est guère surprenant que les auteurs s'alignent sur les sous-genres répandus et reconnus – le sonnet, la ballade, le poème héroïque – et les prennent pour modèles de leurs compositions au niveau de la structure et de la trame, des thèmes et des motifs, des vers et des strophes, des rimes et des refrains. La simplicité et l'intelligibilité de l'œuvre avaient pour but d'accroître la probabilité de sa publication et de garantir l'effet sur le lectorat cible.

Or, il nous semble qu'au-delà de la qualité mémorielle du genre et de l'opportunité de la publication, les choix opérés par les auteurs et la spécificité de la poésie parue dans les journaux des camps de prisonniers résultent de l'ambition des écrivains de participer à l'objectif d'ensemble de cette presse, qui est de créer un esprit commun parmi les détenus. Elle les porte à poursuivre une tradition littéraire en temps d'exil. Ils rattachent ainsi l'actualité à un passé où ne régnait pas la guerre et renforcent les liens entre les lecteurs en les amenant à se référer tous aux mêmes connaissances culturelles. La poésie publiée dans la presse des camps de prisonniers représente donc plus que le point de vue du prisonnier sur la captivité, les désirs qu'elle entraîne et les combats auxquels il a survécu. Elle est certes destinée à distraire, objectif auquel la presse des prisonniers consacre évidemment toutes ses forces, mais s'insère aussi, du fait même de son traditionalisme, dans un contexte visant à renforcer la cohésion du groupe et à resserrer les rapports sociaux. Si cet objectif est rarement exprimé tel quel, on en trouve cependant des traces ici ou là : « notre petit journal est fondé surtout dans le but de resserrer nos liens de camaraderie »,<sup>18</sup> indique

---

<sup>18</sup> SANETT, « Notre but », *L'Exilé*, 26 août 1916, 2. Sanett est un pseudonyme.

l'appel figurant dans *L'Exilé*. La production poétique avait dès lors certainement pour but de « faire face au cafard du quotidien », précisément par « la maîtrise de la technique de la versification »,<sup>19</sup> mais elle va plus loin dans la mesure où elle participe activement à la lutte contre le cafard par sa présence dans les journaux. En incorporant des règles traditionnelles et des éléments culturels collectifs, le poème d'un prisonnier de guerre, que nous considérons comme un citoyen emprisonné à cause d'un conflit politique, acquiert une fonction sociale que peuvent nuancer et approfondir les thèmes abordés, des plus conventionnels à de plus audacieux. Il n'est donc guère étonnant que le premier poème paru dans *L'Exilé* soit intitulé « Le cafard » et contribue sous la forme d'un sonnet<sup>20</sup> au dessein du journal, la « chasse au cafard ».

---

*L'Intermède* termine son dernier numéro du 13 novembre 1918 sur les mots : « Quant à nous, ceux du Journal, notre but était de distraire et d'intéresser nos camarades, de créer un lien entre ceux du camp et les Commandos et, surtout, de rassurer nos familles anxieuses sur notre sort de captifs. » Voir également l'article du comité d'édition de *l'Écho de Dyrotz*, « À nos lecteurs », n° 12, 14 janvier 1917, où est rappelé aux lecteurs que « cette feuille » est « rédigée, composée, imprimée par leurs camarades » et qu'elle sert à forger un sentiment d'union (« créer un lien qui réunit le groupe du Camp aux fractions disséminées dans les Kommandos »). Dyrotz se trouve près de Berlin.

<sup>19</sup> MOLE, « Ensevelir », 121, 127.

<sup>20</sup> *Sonnet* // Sous le toit écrasé de ta modeste chambre, / Dans le sombre réduit où tu portas tes soins, / N'est-il pas des moments où ton esprit se cambre, / Poussé par je ne sais quels impérieux besoins. // Déjà vont arriver les matins de septembre, / Le moment du départ te semble encore bien loin... / Tu voudrais être libre et secouer tes membres, / Et le hideux cafard te guette en quelque coin. // Mais ce petit journal veut venir à ton aide, / Il veut venir à toi, comme un joyeux aide, / Murmurer à ton cœur un chant rempli d'espoir. // Son but est de chasser cet ennui qui te hante, / De te faire oublier un peu l'heure présente, / Et trouver ton grabat un peu moins dur le soir. (*L'Exilé*, n° 1/2, 27 août 1916, 2). Dans la version écrite à la main, l'exemplaire présenté à la censure, le vers 2 de la troisième strophe est transcrit ainsi : « Il veut venir à toi, comme un joyeux aède. » L'auteur est probablement Émile Henry d'Isbergues (Pas-de-Calais). Hammelburg se trouve à environ 100 km à l'est de Francfort-sur-le-Main.



## À qui appartient un courant littéraire ? Le choix de Belkacem

Autant, par le choix du genre, la poésie resserre le lien avec la patrie française, plus fort encore que celui assuré par la langue – agent le plus puissant pour créer et faire vivre une communauté –, autant elle relie le poète, l'individu, à l'équipe de rédaction et, par l'impression de ses écrits, à la collectivité de réception. On peut en déduire que par la fonction expressive, le degré de conventionalité correspond au degré de renforcement du sens communautaire, et par la fonction conative, au degré d'attente de réactions positives. Cette adaptation de la communication poétique aux conditions de la captivité de guerre est à l'œuvre lorsqu'un soldat-prisonnier comme Bouras Belkacem entreprend de trouver sa place au sein de la communauté de captifs en écrivant un poème d'amour en français, sans pour autant renier sa propre culture. Cet exemple illustre bien les mécanismes des rapports entre culture littéraire française, média et fonctionnement du poème.

« À une Algérienne » attire les lecteurs et les auditeurs par la qualité du rythme, qui fait alterner des vers de différentes longueurs, impairs, à part le vers bisyllabique de la fin. Le poème avance pas à pas, modelant les découvertes du Moi et l'évolution de ses émotions. La relation homme-femme est très traditionnelle, les images le sont également, telle la comparaison des yeux avec des étoiles. Le texte reprend les éléments de la poésie arabe et s'inscrit en même temps dans le discours figé sur les rôles sexuels en vigueur au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, où la jeune femme figure comme un objet désiré menaçant l'autonomie masculine. Le ton léger démontre parallèlement la distance, signe de souveraineté du Moi, un choix stylistique qui garantit en outre la proximité avec le langage moqueur et ironique du parler des soldats, de l'écriture de la guerre et des camps de prisonniers. Avec la chute, le poète surprend le lecteur par l'indication abrupte du rude résultat d'une aventure brièvement entrevue, davantage rêvée que vécue :

*À une Algérienne*

À sa lucarne je la vis  
Aussitôt tous mes sens ravis  
S'émurent.

Eh ! Mon pauvre cœur était pris  
D'un de ces feux, je le compris :  
    Qui dure  
Je contemplais tout heureux  
Son beau visage langoureux  
    Sans voiles  
D'une peau fine et veloutée  
Ses yeux aux longs cils amoureux ressemblaient  
    À deux étoiles.  
Pour voir soupirais-je un moment  
Où ton minois charmant  
    Se cache  
Fatma. Mais elle, refermant  
Son volet, me dit brusquement :  
    « Macache ! »<sup>21</sup>

L'auteur met une césure après « Fatma », le nom présumé de la femme admirée. Le rythme de la dernière strophe se distingue nettement du reste, on suit sa déception coup sur coup, le rejet « brusque », désagréable, se marie avec la forme. En effet, la femme parle enfin au soupirant, mais de quelle façon ! Elle recourt à la forme abrégée de l'exclamation « Macache bono ! » (« il n'en est pas question », « impossible »)<sup>22</sup>, empruntée à l'arabe maghrébin et bien connue à l'époque. Avec ce brin d'hybridité typique, un effet colonialiste-postcolonial, l'auteur renverse les rôles dans l'armée et dans les camps, puisque ce mot est plus familier au locuteur natif de l'arabe maghrébin qu'aux Français. Son poème s'incline devant la culture française, mais ses propres trésors culturels brillent par ailleurs. Amicalement, il

---

<sup>21</sup> BELKACEM, *À une Algérienne, L'Exilé*, n° 6, 1<sup>er</sup> octobre 1916 (*Une seule pensée*, 95). Il semble manquer un mot à deux syllabes au vers « Où ton minois charmant ».

<sup>22</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/macache> (dernier accès : 04.01.2023) : « *Arg.* [Comme expression marquant le refus, la négation] Il n'y en a pas ; non ; rien du tout ; pas du tout ; impossible. [...] Étymol. et Hist. 1861 *makach* (Lecomte, *Chemins de l'épaulette*, p. 172 ds *Fr. mod.* t. 19, p. 301); 1866 *macache* (Villars, *Précieuses du jour*, p. 24). Empr. à l'ar. maghrébin *maikān s* [corresp. à l'ar. class. *mākāna say'*] « il n'y a pas » (*mā* ...s « ne... pas », *kān* « il y a, il existe »). »

signale l'alliance avec les prisonniers français et francophones, dans la forme comme par le choix du sujet, universel, en racontant une histoire entre Algériens dont l'action débouche sur un terme qui, tout en séparant les protagonistes du point de vue du signifié, les unit au plan du signifiant, excluant l'entourage imaginaire.

L'inscription du poème de Belkacem dans la culture franco-française confirme l'hypothèse de Tony Garfitt au sujet de la *Poetry of colour* des auteurs engagés dans les troupes coloniales : s'ils chantent fréquemment la gloire du combattant sans reproche et mettent en avant la loyauté sans faille du soldat envers la nation qui l'a appelé, ces textes appellent une deuxième approche plus fine mettant en évidence des ambivalences liées aux origines de l'auteur et à la culture à laquelle il s'identifie. Belkacem atteste son identité maghrébine avec un clin d'œil – Garfitt parle de « postcolonial irony »<sup>23</sup> – et souligne sa différence par rapport à la culture métropolitaine. L'auteur joue sur les images de la poésie arabe traditionnelle (« visage langoureux / sans voiles ») et sur la forme, souvent l'ode à une femme désirée ou la plainte du poète face à une femme qui se refuse ou à un amour impossible.<sup>24</sup> La rime fait partie et de la poésie classique française et de la poésie classique arabe.<sup>25</sup> La structuration par strophes et par combinaison de vers octosyllabiques et de vers coupés renvoie à la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle d'un Victor Hugo ou d'un Alfred de Musset. Cette tactique transculturelle renforce sa position de locuteur arabe *in-group* tout en répondant simultanément au désir d'orientalisme de la culture européenne, le tout dans un texte façonné selon le modèle « occidental ». Il n'aurait pu faire imprimer un poème en langue et en lettres arabes, certes, mais rien ne l'invitait à franchir le seuil comme il l'a fait pour démontrer par la littérature sa capacité à contribuer aux ambitions du journal, à faire vivre les normes culturelles françaises dans l'enceinte d'un camp allemand et à entretenir ainsi sur place l'esprit communautaire, tout en jouant avec son altérité. Belkacem connaît son public.

---

<sup>23</sup> GARFITT, *Poetry of colour*, 46.

<sup>24</sup> Voir BENCHEIKH, *Poétique arabe* ; Bennis, « Poésie amoureuse arabe ». Il est recommandé aussi de consulter des anthologies de la poésie arabe traduite des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, par ex. l'*Anthologie de la littérature arabe contemporaine*.

<sup>25</sup> BENCHEIKH, *Poétique arabe*, chap. VIII.

## La valeur des formes et des sujets

On ne peut juger la poésie des camps selon les critères modernes habituels prônant la création comme l'œuvre d'un individu autonome qui compose seul les vers, le plus originaux possible, et qui les présente de son propre gré, fier, sensible ou timide selon le cas, à un public inconnu, distant, lointain. Évidemment, chaque auteure et chaque auteur aspire à rencontrer auprès de son public un écho positif. Mais cette attente (et les convictions en vigueur dans la recherche actuelle) est toujours imprégnée de l'idée du génie poétique née au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les camps de détention, le rapport entre création artistique et réception n'était pas le même. Il s'agit dès lors de comprendre les processus qui encourageaient les détenus à proposer des poèmes aux équipes éditoriales ainsi que leurs choix poétologiques.

Parmi ces choix, une place importante incombe au genre poétique. L'emploi d'éléments conventionnels remplit une fonction sociale essentielle dans la mesure où la forme convenue peut être considérée comme la partie d'un tout et où ce recours est lié à l'estime que la culture nationale lui reconnaît. Cette estime rejaillit sur l'œuvre et sur son auteur. La forme du sonnet, par exemple, revêt automatiquement une valeur supérieure. Elle indique généralement l'approche sérieuse du sujet, tout comme le poème épique reflète une vénération à la fois pour ce sous-genre et pour les héros qui y figurent.

Dans la presse des camps, les auteurs se servent surtout de formes poétiques et de versifications établies, pour toute la gamme des sujets. Voici un exemple extrait de *Baracke !*, le journal d'Amberg :

### *À une Fleur*

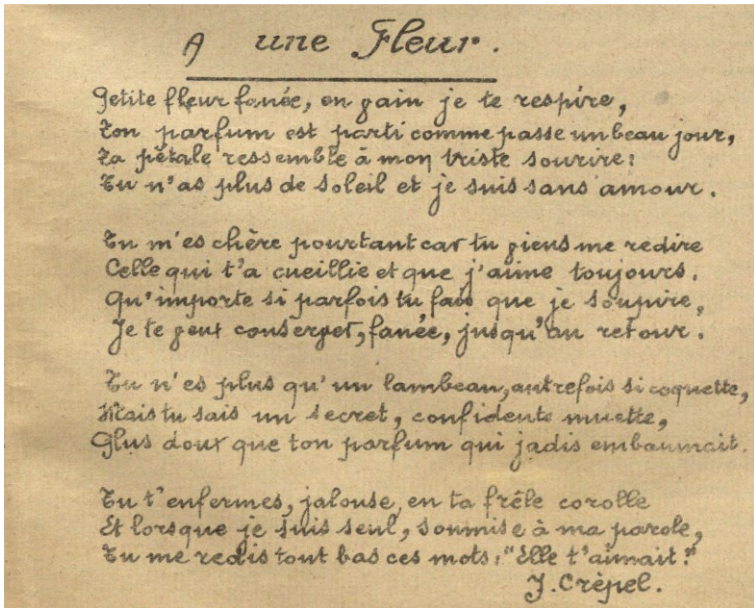
Petite fleur fanée, en vain je te respire,  
Ton parfum est parti comme passe un beau jour,  
Ta pétale ressemble à mon triste sourire :  
Tu n'as plus de soleil et je suis sans amour.

Tu m'es chère pourtant car tu viens de redire  
Celle qui t'a cueillie et que j'aime toujours,  
Qu'importe si parfois tu fais que je soupire,  
Je te veux conserver, fanée, jusqu'au retour.

Tu n'es plus qu'un lambeau, autrefois si coquette,  
Mais tu sais un secret, confidente muette,  
Plus doux que ton parfum qui jadis embaumait.

Tu t'enfermes, jalouse, en ta frêle corolle  
Et lorsque je suis seul, soumise à ma parole,  
Tu me redis tout bas ces mots, « Elle t'aimait ».

J. Crépel<sup>26</sup>



JOSEPH CRÉPEL, *À une fleur*, *Baracke !*, n° 7, 12 novembre 1916, page 3  
(fragment de la page, (c) Provinzialbibliothek Amberg)

---

<sup>26</sup> CRÉPEL, *À une fleur*, *Baracke !*, n° 7, 12 novembre 1916, 3. Comme cela est fréquent dans la langue populaire, l'auteur emploie le mot « pétale » au féminin et écrit « Ta » au lieu de « Ton ».

Le sujet est grand : l'amour. L'objet est modeste : une fleur fanée, symbole du dépérissement de toute chose du fait de la guerre, de la captivité et de ses contraintes. La situation évoquée reste simple, mais la forme du sonnet lui donne la dignité que l'auteur tient malgré tout à accorder au thème. Ce sonnet et le poème de Belkacem partagent des points communs : l'amour irréalisable, puis une chute au discours direct. Crépel maintient le goût de la poétique fin de siècle, y compris une métonymie où la nature reflète les sentiments ; la mélancolie domine. Paul Verlaine n'est pas loin. Or, la pauvreté du fantasme récuse l'idée d'un romantisme bon marché. Crépel remplace le rendez-vous avec la bien-aimée par un face-à-face avec une fleur fanée envoyée par la poste, assumant sans honte une asymétrie qui pourrait friser le ridicule si elle n'était le reflet de la réduction de l'homme à quelques pulsions en miniature, à de rares moments de liberté, au soliloque ambivalent, dissimulant discrètement la critique d'une situation à peine supportable sous des termes conventionnels et, d'un point de vue esthétique, sans faille et du coup sans surprise.

Traditionnellement, l'idée de l'amour est liée à celle de la distance, qui aiguise d'habitude les sentiments. La distance vécue durant la guerre est, elle, très concrète en termes géographiques et temporels, et les hommes devenus captifs savent en outre qu'ils perdent leur temps en vain.<sup>27</sup> C'est le temps de leur vie, et ils vivent cette vie sans pouvoir agir sur leur sort. Les poèmes d'amour publiés dans les camps attestent la prise de conscience de la différence entre les attentes de la vie et la déception de la réalité, une conscience qui décèle une vérité allant à l'encontre des promesses confusément reçues. L'impossibilité amoureuse étant due à l'immobilisation en Allemagne, le courant nostalgique fin de siècle doit se rediriger vers ce constat amer. À ce propos, voici les deux dernières strophes de *Fleur d'espérance à la muse lointaine* de Philippe Tristani, écrit au camp d'Ebertal, situé à la périphérie de Göttingen :

---

<sup>27</sup> René Verbert, un soldat belge, est par exemple très franc à ce propos dans *Le Destin (Le Camp de Göttingen, n° 79-80, 20 août 1916)*.

Moi, je t'aime d'amour ; je te dirai souvent  
Que ta vie est ma vie, et que sur cette terre  
Tout pleure, tout gémit dans un vague mystère  
Et sans ce sentiment tout est poussière et vent.

Ici, même en exil, loin du beau ciel de France,  
Loin du vieux Luxembourg, de ses jardins en fleurs,  
Rien n'est vrai que l'amour, rien n'est vrai que les pleurs  
De l'aube, rien n'est vrai si ce n'est l'Espérance.<sup>28</sup>

Les quatrains, les rimes classiques, l'alexandrin avec césure à l'hémistiche, quelques enjambements révélant des aspects importants (« Tout pleure ») : tous ces choix renvoient au caractère sérieux de la cause et ne laissent pas de doute quant à l'habileté technique de l'auteur. Or, si la plainte se veut d'abord universelle et virtuelle, elle devient réalité par le mot « exil » et le terme d'« Espérance », avec une majuscule, qui évoque les retrouvailles des amants à la fin de la guerre. En apparence innocent, le poème défend surtout la volonté de quitter les lieux de la captivité et de retrouver la pleine liberté du temps d'avant. Le désir d'amour, un prétexte ? En tout cas, la poésie d'amour des camps peut présenter un caractère politique habilement caché jusque dans l'utilisation de la forme noble du sonnet.

### Les ballades des prisonniers et l'espace discursif collectif

Outre le sonnet et les quatrains associés à cette forme, c'est la chanson et la ballade que les auteurs remettent volontiers à l'honneur. Constituée par un jeu sur l'entrelacs des codes poétiques et populaires, la poésie des prisonniers tend à s'inscrire dans la lignée de textes canonisés d'écrivains comme Musset ou Hugo, auxquels s'ajoute François Villon. L'intention principale des éditeurs des journaux était probablement que la poésie distraie le public dès la lecture, juste après la vente, et cette idée de lecture immédiate faisait partie de sa raison d'être. Rien n'empêche pourtant de supposer que sa valeur allait plus

---

<sup>28</sup> TRISTANI, *Fleur d'espérance à la muse lointaine*, *Göttingen-Revue*, n° 77-78, 6 août 1916 (*Une seule pensée*, 229-230).

loin aux yeux des équipes éditoriales comme des auteurs, car la valeur symbolique était, selon le cas, plus ou moins soulignée par le statut que la classification poétique traditionnelle attribue à chaque forme, et l'emploi parodique préserve ce bénéfice indirect dont profitent le poème concret et l'héritage littéraire. Au contraire, la subversion peut très bien marquer une affirmation. Cette ambiguïté formelle peut se joindre à l'ambiguïté identitaire du prisonnier. Henri Chanot, par exemple, réclame le respect d'autrui sans pouvoir se référer au statut du citoyen civil ou du soldat actif ; il critique discrètement la guerre, réprouve la violence, accepte la situation pitoyable de la captivité, mais illustre aussi comment les prisonniers arrivent à transcender leur sort :

*Ballade du prisonnier*

Hola ! Poilus de la Bourgogne  
De la Provence et du Poitou,  
D'ici, d'ailleurs et de partout  
Là-bas au pays des cigognes  
Nous voici dans le même trou.  
La cage n'est pas très jolie  
Et l'eau qui source à tout hasard  
Remplace pour nous le pinard.  
Mais où sont les yeux de ma Mie !

Pour chasser le noir et la rogne  
Sur l'os, le bois ou le métal  
Chacun sans outil spécial  
On creuse, on taille, on coupe, on rogne,  
S'occuper est le principal  
La lecture et la causerie  
Sur la Politique et les Arts  
Éloignent aussi le cafard  
Mais où sont les yeux de ma Mie !

Le dimanche après la besogne  
Sur le sable ou sur les gazons  
Dans le jeu nous nous délassons  
Et si la brune nous renfrogne  
C'est la musique et les chansons,  
À l'art de la Gastronomie



Nous donnons aussi bonne part  
Car la soupe manque de lard  
Mais où sont les yeux de ma Mie !

*Envoi*

Mon Dieu ! Que ta grâce infinie  
Agisse ici-bas sans retard  
Pour activer notre départ  
Pour revoir les yeux de ma Mie !<sup>29</sup>

Chanot reprend le cadre de la *Ballade des pendus* de Villon, jouissant d'une célébrité indéniable dans la presse des prisonniers,<sup>30</sup> de *Pour un prisonnier* attribué au même auteur,<sup>31</sup> et cite les célèbres *Cadets de Gascogne* d'Edmond Rostand, extrait de *Cyrano de Bergerac* (1897), pour livrer une mise en scène de la vie quotidienne des prisonniers. L'adaptation va jusqu'à la reprise des rimes. « Ce sont les cadets de Gascogne / De Carbon de Castel-Jaloux » ou « Moustache de chat, dents de loup »<sup>32</sup> se retrouvent dans la sentence « Nous voici dans le même trou ». Chanot soumet la tradition poétique à un regard mi-badin, mi-sévère, examine la valeur de la pièce de théâtre dans la situation contemporaine et contribue à établir un espace identitaire de la captivité de guerre, compris comme un renversement de la vie bourgeoise et de ses valeurs telles que le succès, l'autonomie, la prévoyance et la foi dans le progrès. Le pessimisme romantique se mue en moquerie. La bravoure consiste à ne pas se laisser faire, à résister au danger de l'immobilité. Ce danger, devenu le signe distinctif d'une étape biographique au dénouement ouvert, se coule ici dans un moule de légèreté au rythme sautillant, bravant un destin inattendu.

La tirade des *Cadets de Gascogne* représente dans la ballade la veine du romantisme tardif du XIX<sup>e</sup> siècle, mais Chanot vise au-delà la poésie

---

<sup>29</sup> CHANOT, *Ballade du prisonnier, Le Flambeau*, n° 16, 15 octobre 1916 (*Une seule pensée*, 109).

<sup>30</sup> Cf. MOLE, « Ensevelir », 124, 129 ; VILLON, *Œuvres*, 165.

<sup>31</sup> Cf. l'analyse de MOLE, « Ensevelir », 129.

<sup>32</sup> ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, acte II, scène VII, 1897. La tirade a inspiré plus d'un poète, voir par exemple FOURTIER, *Ballade* (à la manière de Cyrano), BEAL, *Poètes*, 24, publiée dans l'anthologie *Les Auteurs de la Tranchée*, 1917.

romantique antérieure. L'exclamation « Mais où sont les yeux de ma Mie ! » projette le lecteur dans le domaine de l'amour galant, marquant ainsi une rupture nette avec les vers consacrés au microcosme du camp, au jeu, à la nourriture, aux dimanches. Signalant l'éveil de celui qui essaie d'oublier son destin pénible, ce vers invite à rêver. L'auteur cite *Madame la Marquise* de Musset et Théodore de Banville : « Vous connaissez que j'ai pour mie / Une Andalouse à l'œil lutin, / Et sur mon cœur, tout endormie, / Je la berce jusqu'au matin. »<sup>33</sup> La *Ballade du prisonnier* réactive l'idée centrale du poème que Banville reprenait sur un ton antiquisant dans *La Chanson de ma Mie*.<sup>34</sup> Pour répondre à ce prédécesseur, Chanot introduit le son [i:], s'écartant ainsi des *Cadets de Gascogne*. Il n'hésite pas à faire rimer « causerie » (sur la politique) et « Gastronomie » avec « ma Mie ». Sans suivre la tendance misogynne de Rostand, il conserve un ton railleur et humoristique, affirmant ainsi l'*habitus* du soldat et du prisonnier.<sup>35</sup> L'humour permet de garder du recul face à une situation difficilement supportable. Malgré la discipline requise vis-à-vis de soi-même, malgré la maîtrise de soi permettant ce recul et cette moquerie à l'égard de son propre sort, l'équilibre psychique est de temps à autre brisé par la pensée de « [s]a Mie », l'allégorie du désir de tendresse, d'amitié et d'amabilité, bref la métaphore d'une illusion indéradicable.

L'exemple de Chanot montre comment la poésie des prisonniers de la presse des camps élabore des structures spécifiques de transferts culturels et d'intertextualité. Dans de nombreux cas, les poèmes font écho à la tradition établie au XIX<sup>e</sup> siècle, présente dans cette même presse. On lui doit le respect, mais elle n'est pas sacro-sainte. Le retour à l'héritage conduit à une discussion sous-jacente non seulement de l'idée d'amour et des soupirs d'une nostalgie souvent abstraite, mais aussi de

---

<sup>33</sup> MUSSET, *Madame la Marquise* [1829], *Premières poésies*, 72-74 ; voir au sujet de la métrique musicale et du *fredon* BUFFARD-MORET, *Chanson*, chap. VI, au sujet de Banville voir *ibid*, chap. IV.

<sup>34</sup> On ne citera ici que le début de *La Chanson de ma Mie* (1845), placée sous le signe d'une devise (*Or, voyez qui je suis, ma mie. - Alfred de Musset.*): « L'eau, dans les grands lacs bleus / Endormie, / Est le miroir des cieus : / Mais j'aime mieux les yeux / De ma mie » (*Cariatides*, 214-215).

<sup>35</sup> ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, 136, vers 27 (« Ô femme, adorable carogne »).

l'idée d'une masculinité figée et irréaliste. Certains poèmes s'inscrivent en contrepoint des articles et appels édifiants et plaident pour le droit d'avouer les dommages causés par la guerre et la captivité ainsi que pour le droit à l'imperfection.

Il n'est guère étonnant que les auteurs joignent volontiers leur voix à celle de poètes comme Théophile de Viau ou François Villon. Léon Dechet publie en juin 1916 au camp de Rennbahn (Münster) *La Ballade du prisonnier*, semée de questions et de doutes :

*Ballade du Prisonnier*

I

Fière devise du guerrier,  
– Vaincre ou mourir pour la Patrie –  
J'avais tendu, pour t'observer,  
Cœur incertain, mon énergie.  
Je sors vivant de la tuerie...  
Ai-je rien à me reprocher ?  
Je suis vivant, vive la vie !  
C'est la chanson du Prisonnier.

II

Loin du canon, loin du danger,  
À lents flocons, Mélancolie,  
En nos âmes pourquoi neiger ?  
Toute espérance en est flétrie !  
Miroirs de l'heure, ô Westphalie,  
Nos cœurs ne peuvent refléter  
Que l'angoisse d'un ciel de suie !  
C'est la peine du Prisonnier.

III

Il était permis d'espérer  
Qu'une criminelle folie  
Plus jamais n'aurait su pousser  
Les hommes à la boucherie...  
Morte, l'antique barbarie ?  
La terre est un vaste charnier !  
Les grands mènent l'affreuse orgie...  
Ainsi rêve le Prisonnier.

*Envoi*

Paix, du royaume de l'Utopie,  
Hélas ! Quand voudras-tu rentrer ?  
Jamais, vraiment, quoiqu'on en die !  
C'est la crainte du Prisonnier.<sup>36</sup>

Les deux ballades témoignent de la manière dont la poésie crée un espace linguistique collectif où les lecteurs-prisonniers peuvent retrouver leurs sentiments mitigés de soulagement (d'avoir échappé aux combats), de rancune et d'abattement. Cet espace discursif permet d'associer les questions, les angoisses et les ressentiments, l'acceptation de l'état actuel et le refus des projections extérieures, comme celle de l'être vaillant et invulnérable, celle du traître, celle de l'oisif indifférent à la patrie et à son engagement, celle de l'être passif, victime, abandonnant toute activité autodéterminée. On défie fièrement « les grands », les responsables, on dénonce ouvertement « la boucherie » d'une guerre néfaste, on décrie l'échec politique. La poésie défend l'esprit communautaire de ceux qui sont livrés aux Allemands, souffrant des conditions de détention, privés de leur statut social d'avant et des moyens d'agir dont ils disposaient, mais exploitant les possibilités d'autodéfense. Le détournement des normes et des valeurs, la subversion du discours officiel et le jeu avec la censure font partie des codes assurant le fonctionnement de l'espace discursif des prisonniers de guerre.<sup>37</sup> Cette autodérision arrive, de plus, à marier l'oralité, qui joue un rôle constitutif en captivité, avec l'écrit et la tradition du mot posé et grave.

---

<sup>36</sup> DECHET, *Ballade du prisonnier, Écho du camp de Rennbahn*, n° 1, 10 juin 1916, 2 (*Une seule pensée*, 125). Dans le recueil, la graphie « dise » est fautive. À l'avant-dernier vers, l'auteur a employé exprès la forme archaïsante « die ».

<sup>37</sup> La critique de l'Allemagne est souvent à peine perceptible, mais c'est justement la poésie qui sert à dissimuler les positions anti-allemandes. Une lecture rigoureuse pourra en démontrer l'étendue. Voir par exemple la *Ballade* de CRÉPEL : [...] *Envoi / Prince, fais taire le canon / Et rends-moi ma vie de naguère, / Mon pays, mon toit, ma Ninon. / Je signe un prisonnier de Guerre. (Baracke !, n° 8, 19 novembre 1916, 2).*

## Éducation et patriotisme

Comme le dit Bianchi, des « milliers de scribes de lettres, carnets, poèmes et parfois de romans ou réflexions »<sup>38</sup> ont été formés à l'école grâce aux récentes lois Ferry. Il parle d'une « incroyable coïncidence historique », celle « qui vit arriver sur le théâtre d'une guerre mondiale [...] les premières générations populaires formées par l'école ». « En France », écrit-il, « les lois Ferry rendent en 1881 l'école gratuite, entérinant un phénomène bien enclenché depuis la fin du Second Empire, avant que celles de 1882 n'en fassent un lieu laïc et une obligation pour les enfants de 6 à 11 ans (certificat d'études) » et elles « permirent la présence au front de milliers de scribes de lettres, de carnets, poèmes et parfois de romans ou réflexions, n'appartenant pas aux élites intellectuelles. »<sup>39</sup> Ce phénomène imprègne la culture des camps de prisonniers où la presse encourageait les détenus à prendre la plume. De plus, les concours littéraires dans les camps d'internement correspondaient à une pratique en essor depuis l'introduction du *prix Goncourt* (1904), du *prix Femina* (1903) et du grand *prix de l'Académie française du roman* en 1914. Au front, on organisait des concours, dont témoignent les anthologies, et dans les camps, on constituait souvent des bibliothèques ; des livres privés circulaient de main en main. La presse fournissait des réservoirs de textes littéraires, et donc de modèles poétiques. On y imprimait volontiers les auteurs canonisés ou connus à l'époque grâce à l'enseignement scolaire,<sup>40</sup> et on y associait des œuvres de soldats-poètes comme Louis Gendreau ou des poèmes tels que « Le Dormeur du val » d'Arthur Rimbaud. La poésie reflète les répercussions de l'alphabétisation, de l'éducation de la nation, de

---

<sup>38</sup> BIANCHI, « Introduction », 18.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 17-18.

<sup>40</sup> *L'Exilé* de Hammelburg mentionne un « recueil de poésie » (n° 4, 17 septembre 1916, 1-2) et à Nuremberg, c'est la *Poésie française* d'Émile Faguet qui circulait, voir *Le Canard*, 2<sup>e</sup> année, n° 13, 4 février 1917, 2 ; voir également BURCKHARDT, André, « Les conférences », *Le Pour et le Contre*, n° 36, 18 mars 1916,

[<https://www.bavarikon.de/object/SBR-OBJ-00000BSB00079486?lang=de> (dernier accès : 06.03.2021)].

l'impression de textes littéraires et d'un patriotisme tout à fait compréhensible de la part de prisonniers retenus en Allemagne.

Cette poésie des camps réforme-t-elle la tradition à des fins patriotiques ? C'est le cas de la poésie patriotique de l'arrière, dont Émile Villard a esquissé un portrait peu flatteur dans l'ensemble. Celle des camps ne peut être très explicite, ni se permettre un patriotisme déclaré, et ses ambitions sont plus modestes. Villard démontre comment la plupart du temps, cette poésie « a fait la guerre de différentes façons », car les poètes de l'arrière « croyaient que leurs vers contribuaient à maintenir la nation dans l'état d'esprit propre à la lutte ». <sup>41</sup> Dans cette perspective, la poésie des camps, même la plus simple, s'avère moins anodine qu'il n'y paraît. Sa manière d'adopter les idées patriotiques est rarement univoque, dépendant apparemment de la position du journal, parfois anti-belliqueuse ou critique vis-à-vis de la politique française. <sup>42</sup> Il appartiendra à des travaux futurs d'analyser dans quelle mesure la poésie a assimilé le sentiment patriotique malgré les circonstances et surtout la censure, et quelles en étaient les nuances. À l'heure actuelle, on peut retenir que le patriotisme est lié pour les prisonniers de guerre à la question de l'honneur, celui-ci étant remis en question par l'internement. La poésie défend le statut social des prisonniers, détournant par exemple l'image du soldat pour forger celle du prisonnier courageux et résistant, un poilu en exil. Afin d'entretenir le moral, puisque personne d'autre ne le fera, les poèmes réclament qu'il soit rendu hommage à l'engagement des combattants détenus par

---

<sup>41</sup> VILLARD, *Poésie*, 10 et 262. Cf. *ibid.*, 263 : « [...] on ne saurait soutenir [...] que la poésie patriotique [de l'arrière, I. v. T.] ait eu une telle utilité auprès des combattants. Son influence, si influence il y a eu, se limite strictement au secteur civil. C'est là, tout au plus, qu'elle peut avoir joué un rôle dans le maintien du moral de la population, dans la création d'une idée de la guerre propre à renforcer la volonté de lutte à outrance. Et encore ne faudrait-il pas s'exagérer l'importance de ce rôle. La poésie patriotique était plutôt apte à exprimer cette volonté quand elle était forte, et non à redonner du mordant aux résolutions chancelantes. »

<sup>42</sup> Au sujet de la poésie n'entrant pas dans le cadre monodimensionnel du patriotisme, voir VILLARD, *Poésie*, et WINTER, *Sites*, 207-208.

l'ennemi. Un exemple en est la lamentation sur la mort précoce de camarades de captivité :

*À mes camarades, morts en captivité*

France, ceux de tes fils qu'une terre étrangère  
A reçus, loin du sol où flottait ton drapeau,  
N'ont trouvé dans la Mort l'oubli ni le repos :  
Leur âme de soldat est toujours prisonnière.

De n'avoir pas connu, quand leurs yeux se sont clos  
L'ivresse de tomber, vainqueurs, à ta frontière,  
Plus lourdement, sur eux, pèse la froide pierre :  
Ces morts mal consolés souffrent dans leurs tombeaux !

De leurs frères, demain, honorant la mémoire,  
Tu livreras les noms à la Postérité.  
Mais eux, les pauvres Morts, ignorés et sans gloire,

Ils n'auront dans la nuit de leur éternité  
Qu'un adieu de captifs, et la simple prière  
Qu'on accorde en passant, les jours d'anniversaire.<sup>43</sup>

Écrit pour le Jour des Morts en 1915 à Ohrdruf, ce sonnet fait écho à « Ceux qui sont pieusement morts pour la patrie » de *l'Hymne* de Victor Hugo.<sup>44</sup> En reprenant l'héritage culturel – pratique courante, on l'a vu –, l'auteur défend donc la position du prisonnier par rapport à celle du poilu, auquel revient tout l'honneur de la patrie. La création poétique conteste de multiples façons, y compris indirectement, l'image du prisonnier-fainéant ou, pire, du déserteur. Certes, on trouve parfois des allusions à la négation de la guerre, à la volonté de la voir finir. Toutefois, une telle position est ambiguë, car pour être fidèle à l'idée du

---

<sup>43</sup> G. A., *À mes camarades, morts en captivité*, *Le journal du camp d'Ohrdruf*, n° 13, 7 novembre 1915, 2 (*Une seule pensée*, 64). Mole y voit de plus, à juste titre, l'expression de la culpabilité (erronée, bien évidemment) de ceux qui ont survécu aux combats (« Ensevelir », 129).

<sup>44</sup> Hugo, *Chants*, 42-43 (1831).

prisonnier patriotique, il serait pernicieux de critiquer les actions militaires indispensables. Combattre la guerre n'équivaut pas à en nier la nécessité. Pour l'homme loyal et le soldat emprisonné, il est inconvenant, et même potentiellement contradictoire, de mettre en doute les valeurs qui sous-tendent la guerre, les raisons de la faire et l'obligation de combattre l'Allemagne et ses alliés. Il n'en reste pas moins que la poésie qui « réforme » les chants chevaleresques du passé pointe la violence subie et en appelle à l'avenir de l'éducation et à la mémoire culturelle en proposant d'y intégrer le souvenir des morts en captivité.

### Écrire pour faire face aux angoisses

Porte-parole des prisonniers qui se sentent à moitié oubliés, trop loin du pays natal, esseulés, la poésie prend également en charge un présent dur à supporter. *Rafale* fait défiler les coups du destin comme suit :

#### *Rafale*

Il pleut, il vente  
Et la tourmente  
Comme un carcan  
Étreint le camp.

On dirait presque  
Le gigantesque  
Mugissement  
D'un flot dément.

Oui, j'en ai crainte,  
L'énorme plainte  
De nos soldats  
Tombés là-bas

Qui vient troublante  
Et désolante  
Jeter l'horreur  
Au fond du cœur.



Et je frissonne  
Pendant que tonne  
Éperdument  
Le glas du vent.<sup>45</sup>

Par son statut public, le poème invite le lecteur à apporter son assentiment à l’aveu de la crainte et du désespoir. Le « Moi » décrit la situation accablante au camp et exprime les troubles psychiques par des vers déchirés, tranchés, finissant sur la mort annoncée par les cloches d’église. Il défend la position subjective, la détresse personnelle. Le genre littéraire rend les sentiments plus autorisés, recevables aussi pour les compagnons prisonniers qui s’y reconnaissent peut-être.

La poésie des journaux de prisonniers sert de temps à autre à transmettre directement l’horreur, aidant ainsi à « gérer » un vécu traumatisant. Cette poésie se situe au croisement de la psychologie individuelle et de la psychologie sociale, comme le font par exemple les « ballades des prisonniers », mais procède surtout en abordant des zones psychiques très sensibles. Marcel Lévy, prisonnier comme Stène à Hammelburg, se réfère au combat, à la guerre des tranchées et à la situation bouleversante après la fin d’une bataille :

*La tranchée*

Un boyau tortueux et des recoins sans nombre !  
On passe en trébuchant et l’on croise des ombres  
Des fantômes harassés et portant sur le dos  
Des poutres et des sacs. C’est l’inferral chaos  
De fers entremêlés, de gabions, de ferraille,  
De talus écroulés par l’affreuse mitraille.  
[...]  
Tout le monde aux créneaux ! Et la lutte commence ;  
Grenades et pétards éclatent brusquement  
On se bat et l’on tire avec acharnement ;  
L’ennemi repoussé regagne sa tranchée  
Et le feu cesse enfin. Dans la terre éboulée  
On reprend le travail pour retirer les corps

---

<sup>45</sup> G. STENE, *Rafale, L’Exilé*, n° 23, 28 janvier 1917 (*Une seule pensée*, 220).

Mais combien de blessés, hélas ! Combien de morts !  
Des restes écœurants traînent dans la poussière !  
De leurs sanglants débris, ils rougissent la terre  
On emporte des corps hideux, déchiquetés  
Dans le sombre boyau défilent les blessés.  
Le soleil s'est levé, l'on travaille sans trêve  
Aux talus écroulés enfin que l'on relève.  
Mais voici le café qu'apporte un cuisinier  
Et l'on boit un bon coup, pendant que l'officier  
Félicite les gars, offrant la cigarette  
Les courageux poilus approuvent de la tête.  
Les soldats éreintés se reposent enfin  
Et nul ne peut savoir ce que sera demain.<sup>46</sup>

L'auteur affirme son individualité à travers la création même. Il démontre par l'acte d'écriture qu'il n'est pas seulement une victime de la guerre, mais un sujet qui sait agir, car il sait écrire. Pour ceux qui ont été gravement déstabilisés après des expériences traumatisantes au cours des combats, la poésie offre l'occasion de dépasser la peur de remuer des souvenirs angoissants puisqu'elle permet de les coucher dans des formes narratives ou poétiques convenues. La reprise d'une forme rigoureuse donne stabilité et donc assurance au moment d'exprimer des sentiments et pensées difficiles.

Pour une personne traumatisée, il importe de pouvoir délier les souvenirs de l'attache au passé pour être en état de les relier au présent et de les juger. Écrire un poème narratif dédié au lectorat présent et futur est un acte qui encourage ce processus de présentification. De plus, le choix effectué par Lévy d'un poème-récit aide à ancrer les souvenirs dans une narration linéaire.<sup>47</sup> Il y a évidemment une différence entre la narration autobiographique, qui suit un événement du début jusqu'à la fin, et un poème. Mais l'expression narrative et la

---

<sup>46</sup> LÉVY, *La Tranchée, L'Exilé*, n° 24, 4 février 1917 (*Une seule pensée*, 176-177). Dans « Tranchée littéraire », France Marie FREMEAUX s'explique sans ambages sur la tranchée comme lieu de carnage et son écho dans la littérature.

<sup>47</sup> VAN DER HART, NIJNHUIS et STEELE évoquent dans *Le Soi hanté* l'apport de la narration autobiographique à la guérison des séquelles d'un traumatisme (chap. 16).

poésie permettent toutes deux de verbaliser le vécu, de mettre en ordre pensées et émotions et de rapprocher l'auteur-émetteur (ou l'auteure-émettrice) et l'instance réceptive, que ce soit à l'oral ou à l'écrit. Lévy combine la densité de la poésie avec ses possibilités de narration. Il choisit le genre du poème narratif, adapte la poésie épique et remplace ainsi l'épopée du héros par une écriture « d'en bas ». Son sujet est la misère humaine dans la guerre, son approche, celle d'un individu qui s'assimile au groupe des camarades, « on » et « nous ».

En raccourcissant le récit et en faisant place au quotidien affreux de la guerre des tranchées, la fonction sociale d'un tel poème greffé sur la forme du poème épique est d'offrir à autrui un terrain commun de connaissances et d'émotions. Dans la mesure où la poésie permet de revivre les événements en les narrant, elle contribue, par ce qu'on appelle en psychotraumatologie la « completion tendency »,<sup>48</sup> à transformer une action du passé ouverte, non terminée, en une action achevée. Expliciter l'expérience bouleversante d'un combat de tranchée peut aider à prendre acte de la fin définitive du danger.<sup>49</sup> Le poème est utile à toute la communauté du camp, où chacun a été exposé à la violence et à sa propre brutalisation,<sup>50</sup> sans exiger une lecture particulièrement longue ou une étude approfondie sur les conséquences mentales de la guerre. Parler indirectement – par le biais d'une production littéraire – des expériences vécues peut aider à les transmettre sans heurter de front le lecteur ni lui faire revivre un flash-back. Grâce aux moyens culturels partagés par la communauté française du camp, l'auteur peut espérer des réactions positives. La reconnaissance d'autrui s'avérait certainement essentielle dans la situation de captivité, où les possibilités de retrouver une stabilité psychique étaient limitées. La relation étroite entre auteur et lectorat donne alors à cette poésie une fonction supplémentaire, également née de la situation de détention collective : elle permet le partage indirect,

---

<sup>48</sup> Voir HOROWITZ, *Stress Response Syndromes*, 91-108.

<sup>49</sup> Voir VAN DER HART / NIJNHUIS / STEELE, *Le Soi hanté*, chap. 16, bien que l'exemple se rapporte en premier lieu au traumatisme dû à un membre de la famille ou un proche.

<sup>50</sup> Voir à ce sujet MOLE, « L'Horreur de la guerre ».

mais immédiat, de l'affliction et de sentiments ambigus, voire contradictoires.

La conjugaison de tous ces facteurs fait de la poésie un dispositif d'accueil autant pour les auteurs que pour les lecteurs. Car si « la folie traumatique »<sup>51</sup> isole le soldat, l'organe de publication, le journal du camp, lève l'isolement. Il atteste en quelque sorte les répercussions du vécu et aide à surmonter l'ambiguïté de l'état d'une personne risquant d'être accusée de lâcheté et de faiblesse. Outre la valeur d'un poème en tant que tel, la presse des prisonniers, reconnue par la communauté, conforte la crédibilité du sujet et de sa mise en mots.

## Conclusion

La déclaration de guerre en 1914 a été un évènement terrible ayant entraîné d'immenses dégâts, douleurs et pertes ainsi qu'une détresse incommensurable. La création littéraire a peut-être fourni des moments de relâchement, mais elle témoigne aussi des suites de la violence déchaînée, subie par des milliers d'êtres humains. Longtemps, l'éparpillement de la poésie des camps a freiné sa connaissance, mais l'essor des recherches consacrées à la presse des prisonniers met davantage en évidence cette pratique littéraire, pan de l'histoire des camps jusqu'alors plutôt délaissé.

Elle partage ce sort avec l'artisanat des tranchées, trop souvent considéré comme une simple curiosité pittoresque. Bertrand Tillier a fait observer combien cet artisanat essayait de s'inscrire dans le cadre des valeurs de la République et d'intégrer le patriotisme à l'actualité vécue tout en ressortissant à une *techné* des soldats leur permettant d'acquérir un certain pouvoir depuis leur situation de subordonné, et donc d'exercer un acte de subversion et de résistance.<sup>52</sup> Dans une certaine mesure, ce constat peut également s'appliquer à la poésie des camps. Elle représente un acte de révolte de la part de l'auteur, du poète, contre la situation qu'on lui impose. Or, de ce point de vue, l'impact de la presse des prisonniers est majeur : ses appels à

---

<sup>51</sup> FASSIN / RECHTMAN, *Empire*, 71.

<sup>52</sup> TILLIER, *Déjouer la guerre ?*, Épilogue.

contribution sont à la source d'une poésie foncièrement trans-subjective, recelant bien des nuances (consolatrice, humoristique, agressive, sérieuse, anti-allemande, contre la guerre...), agissant contre un ordre où tout tend à se figer, où la liberté d'action et de pensée est restreinte. La presse contribue donc par son existence aux manifestations de dissidence contre les circonstances, contre l'ennemi allemand, contre la répression subie lors de l'internement. Elle incite les captifs à s'exprimer en formant l'arène des auteurs. À la différence de la presse habituelle, la presse des prisonniers de guerre des camps allemands crée par son allure presque familière un espace discursif ouvert aux membres de la communauté française permettant entre autres, par le truchement de la poésie, l'échange entre un locuteur individuel et ceux qui lisent et écoutent cette poésie. En même temps, puisque la littérature se présente sous la forme d'une expression relativement abstraite, le genre poétique imprimé protège celui qui l'a produit. Il réfrène une surcharge d'intimité. Cette fonction de protection s'accompagne de la valorisation liée au genre littéraire et à son histoire, cadre idéal pour cacher d'autres intentions, comme la critique des Allemands ou de la politique militaire allemande, qui n'a été mentionnée ici qu'en passant. Ainsi s'expliquent, entre autres, la reprise de formes héritées et leur remaniement.

Le patrimoine culturel sert souvent de base, qu'il représente une source d'inspiration dessinant une lignée dans laquelle s'inscrit la poésie du camp, ou bien une boîte à outils à la disposition de l'auteur. Les écrivains d'autrefois deviennent ainsi des partenaires, parfois des antagonistes. L'intertextualité s'impose dès lors comme une caractéristique de la poésie des prisonniers. Les rapports esquissés résultent également de l'impression dans les mêmes journaux de la poésie des siècles passés et des anthologies à portée de main dans les bibliothèques des camps. Un examen plus approfondi pourrait rendre compte du réseau littéraire existant dans une situation où le patrimoine et les formes héritées sont d'une importance primordiale pour la création poétique. Pour cette étude, il a fallu se contenter d'éclairer quelques aspects de ce vaste sujet.

## Bibliographie

### Œuvres

- Baracke! Journal des Prisonniers français* (Amberg) [Provinzialbibliothek Amberg, Lit. ex. 14a]
- Le Camp de Göttingen* [Bibliothèque nationale de France, 4-LC6-156, NUMP-4901]
- Le Canard. Journal des Prisonniers de Guerre* (Nürnberg) [Bibliothèque nationale de France, FOL-LC6-139, NUMP-4906]
- L'Écho de Dyrotz. Journal des prisonniers du camp de Dyrotz* [Staatsbibliothek zu Berlin, 4" Krieg 1914/25066-4/15.1916/17]
- L'Écho du Camp de Rennbahn* (Münster) [Staatsbibliothek zu Berlin, 2" Krieg 1914/14736-1/41.1916/17]
- L'Exilé. Organe des Prisonniers du camp d'Hammelburg* [Bibliothèque nationale de France, 4-LC6-137]
- Le Flambeau. Organe des Prisonniers de guerre de Landsberg* (Landsberg am Lech) [Bayerische Staatsbibliothek München, 4 H. un.app. 27 n]
- Göttingen-Revue* [Bibliothèque nationale de France, 4-LC6-156]
- Intermède. Littéraire, sportif et musical Journal des Prisonniers Français du Camp de Würzburg*. Würzburg-Galgenberg : [s.n.] 1916–1918. [Bibliothèque nationale de France, 8-LC6-138].
- Journal du camp d'Ohrdruf. Organe de Comité de Secours* [Forschungsbibliothek Gotha, Hist 2° 01504o/01 (1915/16)]
- Le Pour et le Contre. Journal hebdomadaire des Prisonniers de Regensburg* [Staatliche Bibliothek Regensburg, IM/4 Rat.civ.369]
- Le Tas de Blagues* (Schneidemühl) [Staatsbibliothek zu Berlin, 4" Krieg 1914/25186]
- Anthologie de la littérature arabe contemporaine. La poésie*. Choix, présentation, traduction et introduction par Luc Norin et Édouard Tarabay. Préface de Georges Hein. Paris : Éditions du Seuil 1967.
- Les Auteurs de la Tranchée. Pages choisies des lauréats du concours du Front*, Paris : La Renaissance du Livre 1917.
- BANVILLE, THÉODORE DE : *Les Cariatides*, Paris : J. Tardieu 1864.
- BEAL, JACQUES (éd.) : *Les Poètes de la Grande Guerre*, Paris : Le Cherche-Midi 2014.

- GUEUGNIER, CHARLES : *Les Carnets de captivité 1914–1918*, éd. NICOLE DABERNAT-POITEVIN, Toulouse : Accord 1998.
- HUGO, VICTOR : *Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les Ombres*, Paris : Gallimard 1985.
- MUSSET, ALFRED DE : *Premières poésies, 1829–1835*, Paris : Larousse 1907.
- REYNAUD, MICHEL (éd.) : *Une seule pensée Liberté. Anthologie de poèmes de prisonniers de guerre de la guerre 14–18*, Paris : Éditions Tirésias 2004.
- RIOU, GASTON : *Journal d'un simple soldat. Guerre – Captivité. 1914–1915*, Paris : Hachette 1916.
- ROSTAND, EDMOND, *Cyrano de Bergerac*, Paris : Gallimard 1983.
- VILLON, FRANÇOIS : *Œuvres poétiques*, Paris : Garnier-Flammarion 1965.

#### Littérature de recherche

- ABBAL, ODON : « L'Intermède 1916–1918. Journal des prisonniers du camp de Würzburg », *Verdun* 22 (1995), 111-118.
- *Soldats oubliés. Les Prisonniers de guerre français*, Bez-et-Esparon : E & C 2001.
- « Vivre au contact de l'ennemi. Les prisonniers de guerre français en Allemagne en 1914–1918 », SYLVIE CAUCANAS / REMY CAZALS / PASCAL PAYEN (éd.) : *Les Prisonniers de guerre dans l'histoire. Contacts entre peuples et cultures*, Toulouse : Privat 2003, 197-210.
- BEAUPRE, NICOLAS : *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914–1920*, Paris : CNRS Éd. 2006.
- BECKER, ANNETTE : *Oubliés de la Grande Guerre. Humanitaire et culture de guerre, 1914–1918 : populations occupées, déportés civils, prisonniers de guerre*, Paris : Noësis 2012.
- BENCHEIKH, JAMAL EDDINE : *Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création*, Paris : Éditions Anthropos 1975.
- BENNIS, MOHAMMED, « La poésie arabe amoureuse et la passion pour l'Autre », *Poésie* 2, 160-161 (2017), 137–153.
- BIANCHI, NICOLAS : « Introduction : deux champs littéraires dans la tourmente de 14–18 », NICOLAS BIANCHI / TOBY GARFITT (éd.) : *Writing the Great War. Francophone and Anglophone Poetics. Comment écrire la Grande Guerre ? Poétiques francophones et anglophones*, Oxford : Peter Lang 2017, 1–30.

- BOHMANN, DOMINIK : *Französisches Leben im Lager Regensburg im Licht der Gefangenenzzeitung* Le Pour et le Contre (1916/1917), Regensburg : Pustet 2021.
- BUFFARD-MORET, BRIGITTE : *La Chanson poétique du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes 2006.
- CAMPA, LAURENCE : *Poètes de la Grande Guerre. Expérience combattante et activité poétique*, Paris : Garnier 2010.
- FASSIN, DIDIER / RICHARD RECHTMAN : *L'Empire du traumatisme. Enquête de la condition de victime*, Paris : Flammarion 2007.
- FREMEAUX, FRANCE MARIE : « La tranchée littéraire : quelques réflexions sur la littérature française de la Grande Guerre », JACQUES FREMEAUX / MARTIN MOTTE / ANTOINE SCHÜLE (éd.) : *Guerre et littérature*. 2 vol., vol. 2 : *De 1914 à nos jours*, Paris : Éditions de l'École de Guerre 2019, 63-113.
- GARFITT, TOBY : « Poetry of colour », NICOLAS BIANCHI / TOBY GARFITT (éd.) : *Writing the Great War. Francophone and Anglophone Poetics. Comment écrire la Grande Guerre? Poétiques francophones et anglophones*, Oxford : Peter Lang 2017.
- GOFFMAN, ERVING : *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris : Éditions de Minuit 1968, 33-48.
- HINZ, UTA : « « Die deutschen ‚Barbaren‘ sind doch die besseren Menschen. » Kriegsgefangenschaft und gefangene ‚Feinde‘ in der Darstellung der deutschen Publizistik 1914–1918 », RÜDIGER OVERMANS (éd.) : *In der Hand des Feindes. Kriegsgefangenschaft von der Antike bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln : Böhlau 1999, 339-361.
- *Gefangen im Großen Krieg. Not kennt kein Gebot? Kriegsgefangenschaft in Deutschland. 1914–1921*, Essen : Klartext 2006.
- HOROWITZ, MARDI JON : *Stress Response Syndromes*, New York : J. Aronson 1976.
- MANZ, STEFAN / PANIKOS PANAYI / MATTHEW STIBBE : « Internment during the First World War. A Mass Global Phenomenon », MANZ, STEFAN / PANIKOS PANAYI / MATTHEW STIBBE (éd.) : *Internment during the First World War. A Mass Global Phenomenon*, Abingdon : Routledge 2020.



- MOLE, GARY D. : « «Ensevelir l'exil au tombeau de l'oubli» : la poésie des prisonniers de guerre français, 1914–1918 », *Dalhousie French Studies* 88 (2009), 119–133.
- « L'Horreur de la guerre, l'extase de la guerre : La Poésie française des soldats-poètes, 1914–18 », *Nouvelles Études Francophones* 24.2 (2009), 37-54.
- PÖPPINGHEGE, RAINER : « *Im Lager unbesiegt* ». *Deutsche, englische und französische Kriegsgefangenen-Zeitungen im Ersten Weltkrieg*, Essen : Klartext 2006.
- SAUNDERS, NICHOLAS J. : *Trench Art. Materialities and Memories of War*, Oxford : Berg 2003.
- SERTL, BRIGITTE : *Carceri e invenzioni. Italianische Schriftsteller in Gefangenschaft*, Bonn : Romanistischer Verlag 1995.
- TILLIER, BERTRAND : *Déjouer la guerre ? Une histoire de l'art des tranchées (1914–1918)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg 2019.
- VAN DER HART, ONNO / ELLERT R.S. NIJNHUIS / KATHY STEELE : *Le Soi hanté. Dissociation structurelle et traitement de la traumatisation chronique*, Louvain-la-Neuve : De Boeck supérieur 2017.
- VILLARD, ÉMILE : *La Poésie patriotique de l'arrière en France et la guerre de 1914–1918*, La Chaux-de-Fonds : Coopératives réunies 1949.
- VON TRESKOW, ISABELLA : « *Le Pour et le Contre* stand nicht allein. Französische Kriegsgefangenenzeitungen des Ersten Weltkriegs in Bayern », BERNHARD LÜBBERS / ISABELLA VON TRESKOW (éd.) : *Kriegsgefangenschaft 1914–1919. Kollektive Erfahrung, kulturelles Leben, Regensburger Realität*, Regensburg : Pustet 2019, 46-88.
- « La presse des prisonniers de guerre français pendant la Première Guerre mondiale : expérience de l'international, interculturalité et idées d'Europe », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 283, 29-48.
- WINTER, JAY : *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge : University Press 1995.