

Félix Lazare Bertrand : dessins du camp de Neuengamme*

CHRISTIANE HEß

Tout d'abord, comme le résume l'historienne de l'art Karin Gludovatz, l'image du camp a été transmise « au public, après la guerre et jusqu'à aujourd'hui, principalement au travers des photographies prises par un vaste éventail de personnes¹. » Les questions concernant la construction des images, les perspectives des coupables et des victimes, ainsi que les différentes manières d'accueillir ces témoignages, ont principalement été analysées dans le cas de photographies et de films en rapport avec la libération des camps par les Alliés².

Si l'on visite les expositions et les archives des lieux de commémoration des camps et des musées de la résistance, on constate, à côté des photographies qui ont été prises sur ordre des SS, de nombreuses autres productions d'images, tels des dessins, des graphiques, des aquarelles, et même des peintures à l'huile³.

[*] Résumé du Mémoire de Christiane Heß intitulé *Zwischen « Kunst » und Dokument. Zeichnungen aus dem KZ Neuengamme*, Hambourg, 2007, 2 vol., 153 p. + 72 p. (non publié). L'auteur remercie très chaleureusement Andreas Ehresmann, Anat Frumkin, Judith Henning, Julia Kramer, Olaf Kruihoff, Susann Lewerenz et Regina Mühlhäuser pour leurs judicieux conseils. [NDLR : Le mémoire déposé pour concourir aux « Prix de la Fondation Auschwitz » 2007-2008 ayant été tout particulièrement apprécié par les membres du jury, ceux-ci ont accordé à l'auteur le bénéfice de l'article 4 du règlement permettant au Conseil d'Administration de la Fondation Auschwitz de lui allouer un subside pour la poursuite de ses recherches. Le présent article en constitue le résultat].

[1] Karin Gludovatz, « Widerständiges Material. Zeichnungen aus nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern », in Clemens Krümmel et Alexander Roob (dir.), *Taufahrten. Zeichnung als Reportage*, Kunstverein Hannover, Kunstverein Düsseldorf, Düsseldorf, Richter, 2004, p. 38-45, ici : p. 38.

[2] Cf. des travaux fondamentaux sur le sujet : Detlef Hoffmann, « Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager », *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, n° 54, 1994, p. 3-20 ; Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin Akad. Verlag, 1998, 266 p. ; Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, 246 p. ; Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hambourg, Hamburger Edition, 2001, 1120 p.

[3] Mary S. Costanza, *Bilder der Apokalypse: Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos*, Munich, Kindler, 1983, p. 222 ; entrée « Kunst », in Israel Gutman, Eberhard Jäckel, Peter Longerich (dir.), *Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, Berlin, Argon, 1993, vol. II, p. 835-845, Irena Szymanska, « Kunst im Konzentrationslager Auschwitz », in *Dachauer Hefte, Studien zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, n° 18, 2002, p. 73-96 ; Stefanie Endlich, « Kunst im Konzentrationslager », in Wolfgang Benz, Barbara Distel (dir.), *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, vol. I : Die Organisation des Terrors, Munich, Beck, 2005, p. 276-295.

Dans les camps de concentration nazis, il n'y avait pas d'autres possibilités – si tant est qu'il en existait – pour les prisonniers de produire des images que de les dessiner, afin de montrer, ou plutôt de décrire, les crimes des nationaux-socialistes, leur quotidien, ou encore leurs codétenus⁴.

Directement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les dessins et autres artefacts qui avaient été confectionnés dans les camps ont été recherchés, localisés, collectés, et en partie exposés. Dès les années 1960, des lieux de commémoration, tels ceux de Buchenwald, Theresienstadt et Auschwitz, ont présenté leurs collections dans des « expositions d'art⁵ ». Ce ne fut pas le cas, pour différentes raisons, pour le lieu de commémoration du camp de Neuengamme. Ce n'est qu'en 1981 qu'un centre de documentation abritant une petite exposition ainsi que des archives a été créé sur le site de l'ancien camp de Neuengamme et que l'on a commencé à y rassembler et à y répertorier de manière systématique les documents et les artefacts⁶. La plupart des images connues aujourd'hui se trouvent dans des collections et des archives de musées et de lieux de commémoration en France, au Danemark et aux Pays-Bas, ou entre les mains de survivants et de leurs familles. Quelques dessins ont aussi été perdus lors de la mise sous presse des premières publications entre 1945 et 1947. Par conséquent, même dans les archives du camp de Neuengamme, on compte très peu d'originaux : la plupart des 500 images de la collection sont des reproductions de qualité très variable⁷.

Quelle signification ont ces images pour l'étude de l'histoire des camps ? Que peuvent-elles nous apprendre ? Les dessins, leurs stratégies de récit et le vocabulaire visuel peuvent par exemple donner des renseignements sur les perspectives et les regards des anciens prisonniers sur le camp et le quotidien de celui-ci. Cependant, ils apportent une vision personnelle, historique, culturelle et symbolique et renvoient aux producteurs d'images et à leur passé⁸. Ou comme l'exprime l'historien Nicholas Stargardt, ils offrent un aperçu de chaque producteur au niveau de la « *moral and*

[4] Les photographies conservées, qui montrent les membres du sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau, constituent des exceptions. Cf. Chéroux, *Mémoire des camps*, op. cit., p. 86-91.

[5] Sybil Milton, « Kunst als historisches Quellenmaterial in Gedenkstätten und Museen », in Wulf E. Brebeck et al. [dir.], *Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus*, Marburg, Jonas, 1992, p. 44-63 ; Michaela Haibl, « Konzentrationslager oder „Künstlerkolonie“ ? Zur Problematik der Rezeption und Präsentation von Artefakten aus Konzentrationslagern », in Helge Gerndt et al. [dir.], *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*, Münster, Waxmann, 2005, p. 275-295, ici : p. 279.

[6] Detlef Garbe, *Die Arbeit der KZ-Gedenkstätte Neuengamme 1981-2001. Rückblicke-Ausblick. Eine Dokumentation der Aktivitäten 20 Jahre nach der Eröffnung des Dokumentenhauses in Hamburg-Neuengamme*, Hamburg, 2001, p. 18-20, 43-45.

[7] Maïke Bruhns, « Die Zeichnung überlebt... », *Bildzeugnisse von Häftlingen des KZ Neuengamme*, Brême, Édition Temmen, 2007, 373 p., ici particulièrement : p. 15.

[8] Rosamunde Neugebauer, *Zeichnen im Exil – Zeichen des Exils ? Handzeichnung und Druckgraphik deutschsprachiger Emigranten ab 1933*, Weimar, VDG, 2003, 511 p.

*emotional map*⁹. » Cela signifie que les œuvres ne représentent pas uniquement les expériences et les pratiques des prisonniers dans les camps, mais évoquent aussi les conflits entre les possibilités d'intégration et de séparation des deux mondes, celui du camp et le monde extérieur dans lequel vivaient les détenus avant le camp de concentration. Ces « *Relikte aus dem Kraftfeld der Kunst*¹⁰ » [Vestiges de la force de l'art] doivent être globalement mis en contexte dans leur manière de raconter et de s'exprimer. Et à la suite de cela apparaissent des questions au sujet de l'utilisation des représentations après 1945 et des pratiques de reproduction, de publication, de collection et d'exposition de l'intérêt du thème. Les dessins ne transmettent pas seulement des traces du passé. Leur chemin, leurs réutilisations et leurs traditions y sont également inscrits et doivent ainsi être inclus dans une analyse¹¹.

Ce texte se concentre sur la raison d'être de ces représentations, qui ont germé – en cachette – entre 1944 et 1945 dans le camp de Neuengamme. De 1938 à 1940, ce camp situé près de Hambourg a été un camp extérieur du camp de Sachsenhausen, pour devenir à partir de 1940 le plus grand camp de concentration de tout le nord de l'Allemagne. Plus de 90 000 hommes et femmes de toute l'Europe ont été déportés à Neuengamme et dans ses 85 camps extérieurs¹².

Architecte français et homme politique local, Félix Lazare Bertrand a été emprisonné à partir de l'été 1944 en tant que « prisonnier spécial » dans le camp de Neuengamme, et y a produit plus de 100 dessins et croquis. Après son retour en mai 1945, Félix Lazare Bertrand arrange ses réalisations, les classe et les commente. Avant sa mort en 1959, ses créations sont déjà exposées en France et ont été depuis reproduites à plusieurs reprises. À l'heure actuelle, les travaux de Félix Lazare Bertrand sont conservés dans les archives du « Musée de la Résistance et de la Déportation » (MRD) de Besançon et du « Musée de l'Ordre de la Libération » (MOL) de Paris¹³. Nous exposerons ci-dessous certains aspects de la production d'images dans le camp de Neuengamme. Par des exemples choisis, nous présenterons également les conditions dans lesquelles sont apparus les dessins dans le camp, ainsi que leurs fonctions sociales

[9] Nicholas Stargardt, « Children's Art of the Holocaust », in *Past & Present*, n° 161, novembre 1998, p. 234 [au niveau moral et émotionnel].

[10] Dettlef Hoffmann, « Relikte aus dem Kraftfeld der Kunst. Bilder, gefertigt in deutschen Konzentrationslagern », in Anne Bernou-Fieseler, Fabien Théofilakis (dir.), *Das Konzentrationslager Dachau : Erlebnis, Erinnerung, Geschichte. Deutsch-Französisches Kolloquium zum 60. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Dachau*, Munich, Meidenbauer, 2006, p. 271-293 [Dachau. Mémoires et histoire de la déportation. Regards franco-allemands, Paris, Éditions Tirésias, 2006].

[11] Marianne Hirsch et Leo Spitzer, « Testimonial Objects. Memory, Gender and Transmission », in *Thamyris/Intersecting*, no 13, 2006, p. 137-164.

[12] Hermann Kaienburg, « Vernichtung durch Arbeit ». *Der Fall Neuengamme. Die Wirtschaftsbestrebungen der SS und ihre Auswirkungen auf die Existenzbedingungen der KZ-Gefangenen*, Bonn, Dietz, 1990, p. 503 ; Marc Buggeln, *Arbeit & Gewalt : das Außenlagersystem des KZ Neuengamme*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2009, 750 p.

[13] Un grand merci à Marie-Claire Ruet (MRD) et Vladimir Trouplin (MOL) pour leur soutien dans la recherche.

et communicationnelles. Pour conclure, nous aborderons un moment l'utilisation et l'accueil fait à ses représentations. Félix Lazare Bertrand a commenté ses créations lui-même après son retour. Un codétenu les a reproduites après la mort de l'artiste et a ainsi contribué à leur diffusion.

PRODUCTION ARTISTIQUE D'IMAGES DANS LE CAMP DE NEUENGAMME

Comme dans presque tous les camps et les ghettos nationaux-socialistes, on trouvait également des productions artistiques d'images dans le camp de Neuengamme et ses camps extérieurs. Dans la littérature parue jusqu'à présent sur cette production issue des camps, les réalisations sont grossièrement divisées en œuvres « illégales », c'est-à-dire celles produites clandestinement, et en « travaux de commande », à savoir ceux produits officiellement pour les SS¹⁴.

Jusqu'à présent, pour le camp de Neuengamme, on a pu relever les noms de plus de 40 personnes ayant créé des croquis, des dessins, des graphiques et des peintures entre 1938 et 1945, en tant que prisonniers du camp mais aussi après leur libération¹⁵. Toutefois, si les travaux présentent une large gamme de styles, les biographies supposées et les expériences de la persécution et de la détention dans le camp varient aussi sensiblement¹⁶. La plupart des travaux « secrets » de Neuengamme connus aujourd'hui sont apparus durant les dernières années de la guerre, entre 1944 et 1945. Par contre, il y a très peu de renseignements sur les productions d'images avant cette époque, et il s'agit la plupart du temps de travaux exécutés sur commande des SS. À côté des photographies prises par ces derniers, qui montrent par exemple des images murales à l'intérieur et à l'extérieur des baraques, seuls quelques témoignages de survivants fournissent des informations sur les travaux artistiques qui ont été produits sur leur ordre¹⁷. En outre, ces derniers, mais aussi fréquemment les prisonniers chargés de fonctions, ne doivent pas être au courant de certaines activités artistiques. La plupart de celles-ci n'étaient connues que par quelques détenus dans leur propre baraque¹⁸. De plus, bien qu'on puisse partiellement recourir à du matériel de fabrication artisanale et de bureau, il fallait souvent improviser pour l'acquisition de matériel. Les prisonniers peignaient sur des boîtes d'allumettes, le dos des timbres, les papiers d'emballage et les certificats du bureau des SS ou encore sur des morceaux d'étoffes. Parmi les ustensiles

[14] Michaela Haibl, « «Überlebensmittel» und Dokumentationsobjekt. Zeichnungen aus dem Konzentrationslager Dachau », *Dachauer Hefte. Studien zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, n° 18, 2002, p. 42-64, ici : p. 47.

[15] Maike Bruhns, « *Die Zeichnung überlebt...* », *op. cit.* ; Christiane Heß, *Zwischen « Kunst » und Dokument*, *op. cit.*

[16] Maike Bruhns, « *Die Zeichnung überlebt...* », *op. cit.*, p. 14.

[17] Christine Heß, *Zwischen « Kunst » und Dokument*, *op. cit.*, p. 32-36.

[18] Thomas Rahe, *Häftlingszeichnungen aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen*, Loheide, Gedenkstätte Bergen-Belsen, 1993, 53 p., ici : p. 8.

pour dessiner, ils se servaient surtout de crayons noirs, mais aussi de couleurs, d'encre de Chine, et d'encre qu'ils fabriquaient eux-mêmes¹⁹.

Les œuvres étaient en partie signées et datées. En effet, l'artiste et résistant français, René Baumer, a dessiné des portraits de ses codétenus dans le camp extérieur de Hannover-Stöcken et les a signés sous le nom d'emprunt de René Ramage, qu'il a effacé de certaines de ses œuvres après son retour, et qu'il a remplacé par le nom Baumer²⁰.

Les créations étaient cachées dans les baraques, dans les paillasses, ou aussi portées à même le corps dans de petits sacs, comme le raconte le Norvégien Odd Magnussen²¹.

Les thèmes des dessins qui ont été produits en cachette par les prisonniers représentaient surtout des situations du quotidien du camp de concentration : l'appel, l'attente devant la baraque ou par exemple la distribution de la soupe et les petits groupes de détenus qui se tenaient ensemble. En cela, les productions d'images du camp de Neuengamme ne se différencient pas de celles des autres camps de concentration²². La plupart du temps, on trouve d'abord, dans les productions d'images apparues après « Das Öffnen der Lager²³ » [L'ouverture du camp], des représentations de violence, de coups portés par les SS, ou des morts.

LES DESSINS DE LAZARE BERTRAND

En juillet 1944, Félix Lazare Bertrand, comme plus de 300 Français, avait été déporté du camp d'internement de Compiègne vers le camp de Neuengamme en tant que « prisonnier spécial », une forme de statut d'otage. À partir du 20 octobre 1944, le groupe des prisonniers spéciaux était logé dans le camp spécial [Sonderlager], c'est-à-dire dans un domaine séparé des autres détenus. Ces détenus français ne devaient pas participer à l'appel, et ne pouvaient pas être affectés au travail forcé. Dans le camp, Lazare Bertrand a rencontré par hasard un collègue de travail, l'architecte et résistant Ernest Gaillard, qui lui fournira aussi bien des informations que du papier et des crayons et des denrées alimentaires. Dès le début du mois d'août 1944, Lazare Bertrand a produit des dessins et, en outre, tenu un journal intime dans lequel il a raconté la vie dans le camp de Neuengamme ainsi que son évacuation par Theresienstadt, Prague et Würzburg, jusqu'à son arrivée en France le 19 mai 1945²⁴.

[19] Mary S. Costanza, *Bilder der Apokalypse*, op. cit., p. 153-162 ; Karin Gludovatz, *Bilder der Apokalypse*, op. cit., p. 41.

[20] Rainer Fröbe, « Exkurs : René Baumer - Ein Zeichner im KZ. Kunst, Widerstand und Identität im Konzentrationslager » in Rainer Fröbe et al. (dir.), *Konzentrationslager in Hannover. KZ-Arbeit und Rüstungsindustrie in der Spätphase des Zweiten Weltkriegs*, Hildesheim, Lax, 1985, p. 109-130.

[21] Lars To, *Vi Ventet : wir warteten, Nachrichtenbunker « Fuchsbau »*, Fürstenwalde, Bock & Kübler, 1996, 160 p., ici : p. 5.

[22] Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, Pergamon Press, 1993, 567 p.

[23] Georges Didi-Huberman, « Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen », in Ludger Schwarte (dir.), *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, Bielefeld, transcript, 2007, p. 11-45.

[24] Joël Drogland, *Les Carnets de Lazare Bertrand. Maire de Sens, otage déporté à Neuengamme*, Auxerre,

Alors que les représentations portent surtout un regard vers l'extérieur, sur les autres codétenus et sur les situations dans le camp, dans ses notes, Lazare Bertrand reflète les conditions de détention du groupe des prisonniers spéciaux et ses conséquences psychiques et physiques.

Il a utilisé plusieurs sortes de papiers et a pu se servir de crayon noir et – plus rarement – de crayons de couleur²⁵. Sur un des premiers travaux, il a indiqué au crayon noir les couleurs du bâtiment reproduit²⁶. Par la suite, il semble le plus souvent disposer d'assez de papier, ce que la taille moyenne de ses réalisations, qui est de 20 cm x 25 cm, nous laisse supposer. Dans quelques cas seulement, les croquis au verso de feuilles indiquent un manque de papier ou une utilisation parcimonieuse du matériel²⁷.

Dans ses premiers croquis, Lazare Bertrand illustre les différentes activités et les situations, qui lui étaient perceptibles. Ainsi, il a décrit ce qui se passait sur la place d'appel et devant les baraques, ou les kommandos de travail lorsqu'ils étaient à l'œuvre dans son entourage immédiat, devaient terminer leurs missions, par exemple porter des tonneaux de soupe, passer la place d'appel au rouleau, ou encore transporter de lourdes charges. Néanmoins, ses centres d'intérêt changent sans cesse, allant des dessins architecturaux aux scènes de genre, en passant par les portraits, ou encore les représentations de différents types de détenus. Il représente aussi des kapos ou d'autres prisonniers chargés de fonctions. Les SS sont par contre rarement dépeints²⁸. Le choix des sujets s'explique d'autant plus que ses créations et les thèmes choisis dépendaient du périmètre dans lequel il pouvait et devait se déplacer.

LES LATRINES : UN THÈME POUR LES IMAGES

Comme le souligne l'historienne de l'art Rosamunde Neugebauer²⁹, les baraques surpeuplées et l'attente debout lors de la distribution de la soupe constituent des thèmes récurrents que l'on trouve aussi dans les représentations faites dans les camps d'internement. Les latrines constituent également un sujet fréquent, aussi bien en tant que lieu de travail qu'en tant qu'exemple clair des conditions de vie indignes dans le camp, des conséquences corporelles de la sous-alimentation, de la faim et des maladies ainsi que du manque d'intimité et d'hygiène.

ANACR [Association Nationale des Anciens Combattants de la Résistance], 1999, 127 p.

[25] Lazare Bertrand a utilisé du papier rouge fin et légèrement ligné, du papier grossier jaune pâle, du papier rude et foncé et du papier fondu en orange brunâtre, des reçus de l'usine d'équipement allemande [Deutsche Ausrüstungswerke], du papier vélin (papier de parchemin fin) ainsi que du papier avec du filigrane. Cf. MOL, *Dossiers de Restauration, École de Condé*, Paris, s. éd.

[26] MOL, Dossier n° 3890.

[27] Ute Haug, « Die Rückseite als historische Quelle », in Uwe M. Schneede (dir.), *Parcours. Die Rücken der Bilder*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2004, p. 27-34 ; Mary S. Costanza, *op. cit.*, p. 162.

[28] Au sujet de la représentation nuancée de SS et de kapos cf. Karsten Uhl, « The Auschwitz Sketchbook », in David Mickenberg *et. al.* (dir.), *The last expression: art and Auschwitz*, Evanston Ill., Northwestern University Press, p. 95-101, ici p. 97 sq.

[29] Rosamunde Neugebauer, *Zeichnen im Exil – Zeichen des Exils ?*, *op. cit.*, p. 64.



III. 1 / Félix Lazare Bertrand, *La vidange des chiottes*, 1-8-44, Dessins du camp de Neuengamme

L'illustration « La Vidange des Chiottes³⁰ » (Ill. 1) est datée du 1^{er} août 1944. Lazare Bertrand y représente le « kommando des latrines ». Quatre prisonniers vident les latrines d'une baraque avec des seaux et en rejettent ensuite le contenu dans une voiture à purin. Sur ce véhicule, on peut lire le numéro « 4711 » et, à travers la fenêtre d'une baraque, on voit un autre prisonnier qui fait le geste de se boucher le nez. Pourtant, les détenus sont représentés sans expression sur le visage et ont tous les mêmes vêtements et la même taille. Dans ses ébauches par contre, l'auteur illustre les différentes tâches et étapes de travail de manière détaillée. Il dépeint l'aménagement des latrines et les détails des baraques avec l'œil expérimenté d'un architecte et de plus explicite la pesanteur de la corvée grâce au geste du prisonnier à la fenêtre.

Le kommando des latrines appartenait aux kommandos intérieurs du camp de concentration. Selon les déclarations de plusieurs survivants, dans le camp de Neuengamme, ce kommando était appelé « quarante-sept onze 4711 », référence cynique à l'eau de Cologne. Il était en grande partie composé de prisonniers qui jouissaient d'un statut inférieur dans la hiérarchie des détenus. Ils étaient d'une certaine façon, durant le temps de travail, protégés de la violence directe des SS puisque ceux-ci ne s'approchaient habituellement pas des latrines puantes³¹.

[30] Félix Lazare Bertrand, « La Vidange des Chiottes, 1^{er} août 1944 », crayon noir sur papier, 10,6 x 15 cm, MOL Dossier n° 3891.

[31] Heinrich Christian Meier, *Im Frühwind der Freiheit*, Hambourg, Progress, 1954, 468 p., ici : p. 166 ; Kaienburg, « Vernichtung durch Arbeit », *op. cit.*, p. 197.

Le thème du kommando des latrines se retrouve également sur d'autres images. Par exemple, dans le « camp scandinave » de Neuengamme, le Norvégien Ragnar Sørensen a dessiné – probablement après le 15 mars 1945 – dans un petit cahier³². Dans sa représentation du kommando des latrines, les personnages sont représentés en peu de traits. En revanche, le nombre 4711 est clairement visible. Au premier plan, un prisonnier est assis sur un seau, ce qui nous montre nettement la situation humiliante des toilettes publiques. En 1948, le douanier danois Hans Peter Sørensen a publié un dossier avec 20 lithographies³³ dont une révélait le travail difficile du kommando des latrines. Hans Peter Sørensen a commenté son travail dans une légende : « voici le groupe qui est parti du camp pour vider les latrines. Quand on sait que chaque semaine des centaines de détenus meurent de diarrhée, il est clair que cette activité comportait des risques pour la santé³⁴. » À la suite de l'internement de force par les nationaux-socialistes et de la situation catastrophique dans le camp, la motivation était grande de commenter et de décrire les conditions de vie – ce qui comprend le lieu des latrines. Malgré le manque d'intimité, la puanteur, les maladies, elles constituaient une partie du camp, l'équivalent d'une cachette, un lieu « d'organisation ». Elles revêtaient de multiples significations dans la perception des prisonniers³⁵.

LA FONCTION SOCIALE ET COMMUNICATIVE DES DESSINS DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION

Dans les camps, le fait de dessiner pouvait remplir plusieurs fonctions. Tout d'abord, confectionner des créations « secrètes » constitue un acte individuel, qui peut être compris comme une « stratégie de survie » car, dans un sens, le dessin en tant que pratique culturelle pouvait également contribuer au rétablissement de la dignité humaine³⁶. La plupart du temps, seuls des codétenus des baraques ou des lieux de travail où l'on se procurait le matériel étaient au courant. On peut aussi par conséquent appréhender ces œuvres en tant que « moyen social³⁷ ». La communication autour des questions matérielles ou l'organisation commune nécessaire pour cacher les images peut être présentée comme une fonction sociale centrale. En outre, les codétenus soutenaient les producteurs d'images en échangeant des illustrations contre des denrées alimentaires tels du pain ou des cigarettes. Ainsi, en d'autres termes,

[32] Pour les biographies de Ragnar Sørensen et Hans Peter Sørensen, cf. Maïke Bruhns, « *Die Zeichnung überlebt...* », *op. cit.*, p. 77-79, p. 305.

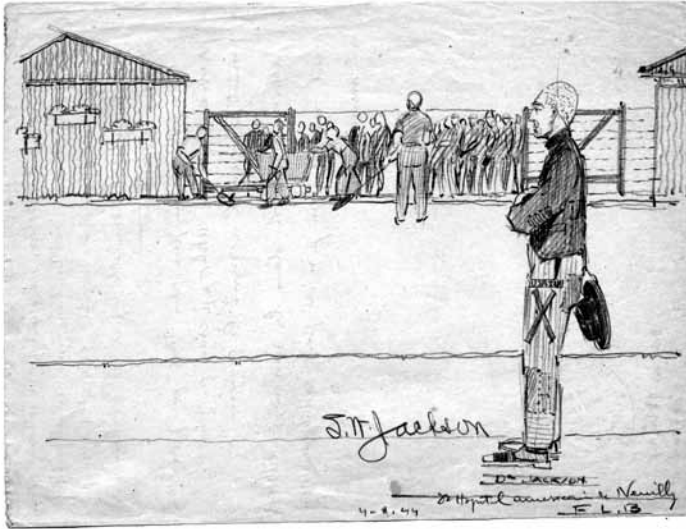
[33] Les esquisses originales ont disparu. *Ibid.*, p. 77.

[34] Citation originale : « Her er Holdet, som kørte rundt i Lejren og tømte W. C.erne. Naar man ved, at der døde flere Hundrede i hver Uge af Dysenteri, er man klar over, at Hvervet var sundhedsfarligt. » selon : *Ibid.*, p. 94.

[35] Rosamunde Neugebauer, *Zeichnen im Exil – Zeichen des Exils ?*, *op. cit.*, p. 68-75.

[36] Diane Afoumado, « La «Preuve pour après» ou la résistance spirituelle de deux déportées à Ravensbrück », in *Bulletin du Centre d'histoire de la France contemporaine* [Université de Paris X-Nanterre], n° 13, 1992, p. 75-86.

[37] Huber, « «Draw a distinction.» Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung », in Deutscher Künstlerbund e.V. (dir.) : *Zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996. 44. Jahresausstellung* Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Berlin, Deutscher Künstlerbund, 1997, p. 8-21.



III. 2 / Félix Lazare Bertrand, *Dr. Jackson, Hôpital américain de Neuilly, 4-8-44*, Dessins du camp de Neuengamme

les réalisations peuvent être considérées comme « une partie de la vie sociale des baraques³⁸ ».

Chez Lazare Bertrand, la fonction sociale et communicative des dessins a aussi joué un grand rôle. Les images que l'auteur a produites, à savoir des projets architecturaux pour ses codétenus mais aussi des portraits de ceux-ci qu'il leur céda par la suite, représentaient des parties de la vie sociale dans les baraques. Les portraits en eux-mêmes remplissaient plusieurs fonctions pour les artistes et les personnes représentées. Dans le camp, ils étaient offerts en signe de remerciement, d'affection ou de sympathie, échangés contre d'autres objets, sortis en contrebande, considérés comme une preuve de vie à l'instar d'une photographie, ou encore cachés ou conservés.

La représentation du médecin américain, le Dr Sumner Waldron Jackson, est une des rares images que Lazare Bertrand a désignées par un nom, et qui ont ainsi répertorié une personne concrète. Un prisonnier en vêtements civils se trouve seul devant une baraque (Ill. 2)³⁹. Il est représenté de profil et il porte un pantalon avec une croix rouge et un numéro, « USA 3 [...] », rapiécé plusieurs fois, ainsi qu'une veste foncée, également marquée d'un trait rouge. Un chapeau est fixé à l'arrière du pantalon, ses cheveux sont courts, son regard se tourne vers les baraques de logement en arrière-plan. Là, plusieurs groupes de prisonniers sont esquissés derrière une clôture, d'autres travaillent devant celle-ci. Dans cette illustration, Lazare Bertrand

(38) Thomas Rahe, *Häftlingszeichnungen aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen*, op. cit., p. 8.

(39) Félix Lazare Bertrand, 4 août 1944, crayon et crayon rouge sur du papier, 16,5 cm x 22 cm, MOL Dossier n° 4184.

montre le détenu individuel, qui n'est pas proche d'un groupe défini de prisonniers du camp de concentration. Au verso de la feuille, Lazare Bertrand note *a posteriori* : « La [...] illisible] de Jackson m'avait paru tellement curieuse au point de vue vestimentaire que j'avais fait ce croquis qui, dans mon esprit, faisait un rapprochement entre l'admirable figure de cet homme et son accoutrement. Ce n'est qu'un peu plus tard que j'ai connu Jackson [...] et qu'il a signé le croquis. Jackson est mort dans les noyades de Lübeck. Seul son fils, que je n'ai pas connu au camp, est revenu. » Ainsi, cette signature pleine de verve se classe parfaitement aux côtés du portrait⁴⁰. Après avoir été présentés, Jackson a signé le travail, et Lazare Bertrand en a complété le titre. L'interaction sociale entre les deux personnes s'inscrit ainsi dans le dessin.

La déclaration de Lazare Bertrand au sujet de « l'accoutrement » de Jackson est comparable aux récits d'autres survivants qui ont perçu cet habillement, surtout avec des habits civils marqués, comme une « transformation en un prisonnier de camp de concentration ». À partir de 1943, des habits civils ont été distribués, caractérisés par le fait qu'ils étaient cousus avec les restes, et aussi par l'utilisation des lignes, plus précisément de croix jaune et rouge, comme les habits des prisonniers⁴¹. De plus, des comparaisons à des « mascarade, clown et arlequin » apparaissent dans les descriptions des survivants⁴². Avec le commentaire joint, on comprend ici clairement de quelle manière Lazare Bertrand travaillait : il dessinait ce qui le frappait au cours d'une journée et ce qu'il pouvait observer, surtout les différents types de prisonniers et leurs vêtements. Grâce à ses connaissances personnelles, Lazare Bertrand pouvait classer ses dessins concrètement, de telle sorte qu'ils font maintenant figures de portraits de personnes déterminées de son entourage⁴³.

Au travers des commentaires de Lazare Bertrand, il est également clair qu'il a effectué pour une partie de ses travaux une localisation des scènes *a posteriori* et qu'il voulait en outre expliquer le contexte historique. Il a écrit son journal intime après son retour et a commenté diverses déclarations⁴⁴. Il a également annoté ses œuvres d'expressions telles que « exact⁴⁵ » ou encore « Sur le vif et absolument exact pour les acteurs⁴⁶. » Les dessins en tant que représentations subjectives du vécu semblaient être

[40] Dr Sumner Waldron Jackson, né le 7 octobre 1885 à Spruce Head, États-Unis. Jackson était avec son épouse française Toquette membre de la résistance. Il s'est noyé le 3 mai 1945 lors du bombardement de « Cap Arcona » dans la baie de Neustadt. Pour la biographie de Jackson cf. Hal Vaughn, *Doctor to the Resistance. The Heroic true story of an american surgeon and his family in occupied Paris*, Dulles, Virginie, Brassey's Inc., 2004, 205 p.

[41] Hermann Kaienburg, *Häftlingszeichnungen aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen*, op. cit., p. 357-361.

[42] Bärbel Schmidt, *Geschichte und Symbolik der gestreiften KZ-Häftlingskleidung*, Oldenburg, Diss., 2000. www.bis.uni-oldenburg.de/dissertation/2000/schges00/schges00.html, téléchargé le 30 décembre 2005, p. 132-136.

[43] Cf. l'inscription du 10 août 1944 dans le journal intime de Lazare Bertrand, in Joël Drogland, *Les carnets de Lazare Bertrand*, op. cit., p. 44.

[44] MRD, Journal Lazare Bertrand.

[45] MOL Dossier n° 4197.

[46] MOL Dossier n° 4200.

attaquables pour Lazare Bertrand⁴⁷. Le commentaire de la première image d'exemple témoigne non seulement de l'authenticité de celle-ci mais dégage également un autre aspect : Lazare Bertrand renvoie au fait que les vêtements ne sont pas en harmonie avec l'attitude de Jackson. La disposition sociale de Lazare Bertrand et son identité culturelle se reflètent ici encore⁴⁸.

« L'ACCUEIL MODIFIE LE FAIT⁴⁹ » – UTILISATION DES DESSINS

Il n'y a pas que Lazare Bertrand qui ait modifié ses dessins, d'autres les ont utilisés par la suite. Lors de l'inauguration du monument de commémoration du camp de Neuengamme près de Hambourg, le 7 novembre 1965, la « Vereinigte Arbeitsgemeinschaft der Verfolgtenverbände (VAN Hamburg) » [Union des associations de persécutés] publie une série de cartes postales avec des illustrations en noir et blanc. Parmi les thèmes, une aquarelle représente entre autres le crématoire du camp de Neuengamme. Le dos mentionne qu'il s'agit d'une « représentation produite illégalement par un artiste français emprisonné dans le camp⁵⁰. » Une aquarelle qu'Ernest Gaillard (dont on a déjà parlé) avait peinte en 1964 à partir d'une reproduction photographique d'une réalisation de Lazare Bertrand y était représentée. Le dessin, qui est à l'origine de la photo a été produit clandestinement par Félix Lazare Bertrand en décembre 1944 dans le camp de Neuengamme. Il dépeint la maison de prostitution des prisonniers, un mirador, la clôture du camp ainsi que le crématoire. Dans le camp, tant la maison de prostitution que le crématoire étaient des lieux « interdits », dès lors une représentation visuelle comportait un gros risque. Lazare Bertrand a intitulé son œuvre « Mirador, Crématoire et ... "Maison"... 19.12.44⁵¹ ».

Ernest Gaillard a utilisé une reproduction photographique de celle-ci et l'a reproduite (Ill. 3). À gauche, on voit la baraque de la maison de prostitution du camp. À droite, derrière la clôture, on distingue les baraques de l'*Industriehof* [secteur industriel]. Le coloris est ici dominé par le rouge et le vert, l'artiste met en évidence la fumée qui s'échappe de la cheminée du crématoire. Le 3 septembre 1964, Ernest Gaillard a envoyé l'image à l'association allemande des prisonniers du camp – le groupe de travail de Neuengamme : « Pour mes camarades de Neuengamme. Fraternellement, Gaillard. K.L.N. 23279. Le Crématoire et le Pouff...⁵². » Voici un extrait de la lettre de

[47] Cf. Ziva Amishai-Maisels, « The complexities of Witnessing », in *Holocaust and Genocide Studies*, n° 2, 1987, p. 123-147, ici p. 142.

[48] Cf. Maja Suderland, *Territorien des Selbst. Kulturelle Identität als Ressource für das tägliche Überleben im Konzentrationslager*, Frankfurt, Campus, 2004, 161 p., ici p. 15-43.

[49] Ruth Klüger, « Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch », in Ruth Klüger, *Von hoher und niedriger Literatur*, Göttingen, Wallstein, 1995, p. 29-44, ici p. 41.

[50] Vereinigte Arbeitsgemeinschaft der Verfolgtenverbände (dir.), *Postkarten-Serie zur Einweihung der Gedenkstätte Neuengamme am 7. November 1965*, Hambourg, 1965.

[51] Félix Lazare Bertrand, 19 décembre 1944, crayon sur du papier, 19,6 cm x 21,9 cm, MOL Dossier n° 3885.

[52] Ernest Gaillard, 1964, peinture à l'huile sur du papier photo, 19,1 cm x 25 cm, ANg, HSN, non signé.



III. 3 / Pour mes camarades de Neuengamme, fraternellement, [???], kln 23279, Le crématoire et le [???].

réponse : « Avec ton autorisation, nous avons fait une reproduction de cette image que tu as transmise au Comité international, qui montre le crématoire de Neuengamme et qui nous rappelle la mort de dizaines de milliers de camarades⁵³. » Le crématoire est perçu comme un sujet central. Tout le reste, par exemple la maison de prostitution du camp, est en fond. Même la réalisation, l'œuvre de Lazare Bertrand en elle-même, n'a joué aucun rôle dans ce cas. Cela signifie en outre que les créations ne sont pas absolument liées à leurs producteurs mais qu'elles peuvent conserver leur signification, même indépendamment de ceux-ci.

Le lieu du crématoire était central pour la culture de la mémoire de Neuengamme, le « point de départ de chaque lutte pour la mémoire⁵⁴ » comme le résume l'historien d'architecture Andreas Ehresmann. En effet, les photographies et les dessins du crématoire jouent un grand rôle dans le souvenir visuel du camp de Neuengamme. Depuis 1965, l'aquarelle d'Ernest Gaillard a été de nombreuses fois reproduite et montrée, mais pas de la même manière que les travaux de Lazare Bertrand, donnés à voir, tant en couleur qu'en noir et blanc, en format oblong ou vertical, comme dans une des premières expositions et dans plusieurs publications et brochures relatives au camp de Neuengamme, parfois légendés, selon le lieu de publication.

[53] ANg, HSN 13-8-7 Korrespondenz GA-Gr, Lettre du groupe de travail de Neuengamme à Ernest Gaillard du 8 septembre 1964.

[54] Andreas Ehresmann, « Die Krematorien des KZ Neuengamme: Genese, Rezeption und Memorialkultur », in Janine Doerry et al. (dir.), *NS-Zwangslager in Westdeutschland, Frankreich und den Niederlanden. Geschichte und Erinnerung*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2008, p. 193-207, ici : p. 205.

CONCLUSION

Beaucoup de dessins de Félix Lazare Bertrand sont des éléments de souvenirs visuels du camp de Neuengamme, et leur étude demande une approche des différentes perspectives. En effet, le contexte, les conditions d'apparition, les biographies supposées sont variés et doivent donc être pris en considération, même si les sujets sont semblables. Dans une analyse, il ne s'agit pas de reconstruire la « réalité du camp » mais de mettre en évidence les différentes optiques des détenus au sujet d'eux-mêmes, des autres, et de leurs observations du quotidien du camp.

Au plus tard à partir de l'automne 1944, pour Lazare Bertrand lui-même, en tant que prisonnier avec un statut d'otage, le dessin constitue également une stratégie lui permettant de surmonter la faim et l'isolement. Déjà avant son arrestation, ses créations représentaient son identité culturelle, sa manière de transformer et de dépeindre les expériences et les pratiques. En tant qu'architecte de formation, il pouvait de plus saisir précisément la structure architecturale du camp⁵⁵. Les commentaires et les titres constituent l'assise de ses travaux. Depuis la fin des années 1960, ses productions ont été reproduites et présentées dans différents contextes. Il est intéressant de noter que la personne même de Lazare Bertrand est rarement prise comme sujet d'exposition. Les réalisations ne portent pas toujours seulement sur leurs producteurs, mais aussi sur le contexte culturel de la mémoire.

Traduit de l'allemand par Marie Delit

[55] Cf. déclaration de M. Domèce du 21 septembre 1995, in Drogland, *Les Carnets de Lazare Bertrand. Maire de Sens, otage déporté à Neuengamme*, op. cit., p.12.