

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 33/3

2006

DOI: 10.11588/fr.2006.3.45362

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (DGIA), zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Forschungsgeschichte, Methodendiskussion

FRANÇOISE DENOYELLE

WALTER DREIZNER, UN AMATEUR SOUS INFLUENCE¹

Des télécommunications à la photographie

Lorsque Walter Dreizner arrive à Paris, le 1^{er} octobre 1942, comme soldat de la *Wehrmacht*, les troupes allemandes ont investi la capitale depuis plus de deux ans. Walter Dreizner (1908–1996), alors âgé de trente-quatre ans, n'est qu'un soldat sans grade, mais en revanches, il bénéficie d'une qualification: celle de technicien des télécommunications. Ce secteur sensible des transmissions lui fournit de multiples opportunités, en tant que chargé de la maintenance au Service des dérangements en télécommunication², pour se déplacer en mission dans Paris occupé et accéder à des lieux qui ne sont pas ouverts à un simple homme de troupe. Il restera dans la capitale jusqu'à la Libération, en août 1944.

Le soldat Dreizner arrive d'Halle-sur-Saale, une ville d'Allemagne où il a passé toute sa jeunesse, bien qu'il soit né à Wittenberg. C'est dans cette agglomération qu'il est allé à l'école primaire avant d'entrer en apprentissage de mécanicien de précision à Halle, dans un pays secoué par une grave crise économique. Né en 1908, il n'a que dix ans lorsque s'achève la Grande Guerre. Dans une Allemagne en proie aux difficultés, il doit passer deux fois son examen de fin d'apprentissage, l'entreprise qui le forme ayant fait faillite. Son frère Kurt préfère d'ailleurs émigrer aux États-Unis pour tenter sa chance et trouver du travail. Walter Dreizner est embauché au service de télécommunications de la ville, la *Deutsche Reichpost*, et commence à s'intéresser à la photographie. En parallèle, il poursuit seul sa formation personnelle dans le domaine des sciences qui le passionne. L'astronomie, la chimie et la géométrie l'intéressent et il découvre la photographie. Vers 1926, il entreprend une activité photographique totalement autodidacte. L'Allemagne, en pointe dans ce domaine, met alors sur le marché des appareils d'une grande qualité et d'une extrême fiabilité par opposition à la firme américaine Kodak qui privilégie les petits appareils pour amateurs. En 1932, alors que l'industrie photographique s'oriente vers une clientèle de masse en baissant le prix de ses produits pour enrayer la crise que connaît l'économie occidentale, il fait l'achat onéreux³ d'un Rolleiflex. Cet appareil révolutionnaire pour l'époque est caractérisé par deux objectifs couplés de même indice ce qui facilite l'examen et le contrôle du sujet jusqu'au moment du déclenchement. Ce premier appareil reflex, mis au point par le docteur Heidecke, en 1928, est commercialisé l'année suivante. Il permet d'obtenir des négatifs de moyen format 6 x 6

1 Conférence donnée à l'Institut historique allemand le 9 mai 2004 à l'occasion de l'exposition «Paris 1942–1944. Les photographies de Walter Dreizner», préparée par Friedrich Rudolf NAGEL montrée du 31 mars au 11 mai 2004 à l'IHAP.

2 «Störungsstelle der Nachrichtenkommandantur Paris».

3 Le Rolleiflex est cependant le moins cher des appareils allemands de haut de gamme. Ce qui explique son succès commercial bien supérieur à celui du Leica, toujours présenté comme l'appareil mythique des années trente, mais utilisé par une élite.

qui en font un appareil plutôt dédié aux professionnels du reportage qu'aux amateurs. En novembre 1933, Walter Dreizner publie sa première photographie: »Jahrmart Halle« (La foire de Halle) dans la revue »Photo-Beobachter«. La photographie se présente sous forme d'un panoramique, un type d'image popularisé par des reproductions coloriées et vendues à l'unité pour décorer les intérieurs. Il s'agit en réalité d'un montage de deux photographies, de format 6 x 9, comme on pouvait en réaliser au XIX^e siècle. Dans ce cas, l'habileté de l'opérateur consiste à obtenir deux prises de vue parfaitement raccord. Rapidement, l'amateur très enthousiaste et bon technicien va devenir l'un des photographes notoires de sa région.

La passion de Walter Dreizner l'incite, à partir de 1935, à donner de multiples conférences dans sa ville et dans la région pour faire partager au plus grand nombre son enthousiasme pour l'image et ses connaissances techniques qui dans les milieux amateurs sont l'objet de toutes les attentions. Jusqu'à la fin de sa vie, il poursuivra cette activité en donnant plus de mille conférences. Il illustre son propos de photographies personnelles prises en Allemagne et à l'étranger. Les principaux thèmes qu'il aborde sont assez représentatifs d'une photographie d'amateur dont les voyages sont les fils conducteurs⁴. La pratique amateur, et l'importance qu'elle prend, dans les années trente, s'inscrivent dans le développement d'un art et d'une pratique de masse célébrée par l'avant-garde allemande de La Nouvelle Vision (*Neues Sehen*) et analysé par Olivier Lugon:

L'amateur est désormais conçu comme le représentant d'un nouvel art de masse, révolutionnaire précisément par son caractère collectif. Pour la première fois, tout un chacun aurait à sa disposition un moyen d'expression graphique lequel donnerait enfin une forme à la vision réelle de la communauté, à cette perception brut de l'homme de la rue que l'on veut croire fraîche et libre puisque affranchie de tout savoir préalable et de toute contrainte culturelle⁵.

L'intérêt que Walter Dreizner porte à l'image va de pair avec son indifférence aux thèses du national-socialisme, ce qui ne favorise pas sa carrière professionnelle. Il explicite sa vision politique de la situation internationale à travers la correspondance qu'il entretient avec son frère Kurt. Ce dernier incarne parfaitement l'image du rêve américain qu'entretiennent les émigrés. Il est rapidement passé de la condition de plongeur au statut de propriétaire du restaurant. Le voyage à New York⁶, en 1934, conforte Walter probablement dans son refus d'adhérer à l'idéologie nazie. À son retour en Allemagne, sa neutralité discrète et la spécificité de ses aptitudes techniques dans un domaine aussi sensible pour l'armée que celui des télécommunications lui permettent néanmoins de ne pas être inquiété.

Des influences multiples

Walter Dreizner est un amateur averti, un autodidacte qui fait son miel de toutes les opportunités, de toutes les informations qui lui parviennent. »L'analphabète du futur ne sera pas l'illettré, mais l'ignorant en matière de photographie« affirme Moholy-Nagy dans plusieurs de ses articles entre 1927 et 1928. Cette déclaration qui propulse un nouveau langage visuel souvent méprisé par les gens de plume est relayée par une presse spécialisée abondante et diversifiée où la question de l'amateurisme engendre de nombreuses rubriques et suscite des interrogations récurrentes. Elle fait l'objet de l'attention particulière de Walter Dreizner.

4 Les photographies présentent New York où il se rend, en 1934 et 1961 pour voir son frère qui a émigré, l'île d'Usedom, la montagne d'Harz, les sports d'hiver, Paris, la Hongrie et sa ville.

5 Olivier LUGON, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939*, Nîmes 1997, p. 297.

6 Walter Dreizner effectue quatre voyages aux États-Unis, en 1934, 1961, 1981 et 1991, qui donnent lieu à des reportages.

Les amateurs sont fortement encadrés sociologiquement depuis le *Verband Deutscher Amateurfotografen-Vereine* (VDAV)⁷ drainant une bourgeoisie qui se pique d'esthétisme jusqu'aux ouvriers, eux aussi ouverts aux joies de la prise de vue et regroupés autour de l'«Arbeiterfotograf». Mais Dreizner est d'un caractère trop indépendant pour participer à ces différents regroupements. Il s'intéresse plus aux multiples plaquettes, ouvrages, périodiques, encarts publicitaires, concours et clubs que met sur le marché l'industrie photographique afin de stimuler son commerce. Il est conforté dans l'intérêt pédagogique, culturel et ludique que présentent ses conférences par la publication, en 1936, de l'important ouvrage du directeur de la photothèque de la Bavière, Hans Hamann. Dans «La photographie et le film dans l'enseignement et l'éducation populaire»⁸, l'auteur vante les mérites d'une éducation fondée sur la connaissance et la maîtrise de «l'illustration objective» et «les hautes valeurs esthétiques» de la photographie. L'amateur, friand d'innovations techniques, suit avec intérêt l'arrivée sur le marché de la photographie en couleur jusqu'ici réservée à l'autochrome⁹. En 1932, la prise de vue en couleur s'opère non plus sur des plaques de verre sensibilisées dont l'usage est délicat en raison du poids, de l'encombrement et de la fragilité des plaques, mais sur du film celluloïd grâce à l'Agfacolor. En 1934, l'Agfacolor-Ultra, d'une plus grande sensibilité, autorise l'instantané et deux ans plus tard le Nouvel-Agfacolor, inspiré du Kodachrome américain, popularise la couleur dans le cercle des amateurs éclairés. Si tous ces films ne permettent pas le tirage sur papier et exigent la projection, en revanche ils favorisent les contacts entre amateurs qui confrontent leurs résultats dans de multiples rencontres.

*Des milliers d'amateurs font enfin connaissance avec la beauté et les avantages de la projection chez soi ... La possibilité de montrer un plus grand nombre d'images projetées dans le cercle de famille, ou dans le cercle plus important des amis ou dans les sociétés, fait sortir le travail de l'amateur de sa solitude et lui vaut la reconnaissance*¹⁰.

L'Allemagne, à la fin des années vingt, est un des hauts lieux des avant-gardes où la photographie est à la fois un document de la vie sociale et l'expression d'une nouvelle vision concrétisée dans un mouvement artistique: la Nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*). Pôle central d'innovation, l'influence de l'Allemagne en Europe et aux États-Unis est patente. Elle se traduit par des livres manifestes, des magazines et des manifestations photographiques de grande ampleur. L'exposition «Neue Wege der Fotografie» (Les nouvelles voies de la photographie), en 1928, à Iéna, inaugure un cycle de manifestations de première importance. «Fotografie der Gegenwart» (La Photographie au présent) qui s'ouvre, en janvier 1929, au musée Folkwang d'Essen puis à Hanovre, Berlin, Dresde et Vienne est suivie par «Film und Foto»¹¹ la grande exposition d'envergure internationale qui se tient à Stuttgart, en 1929. Une exposition devenue mythique dans l'histoire de la photographie au regard de la multitude de manifestations qui présentent des photographies en Allemagne et à l'étranger. Environ deux cent vingt auteurs exposent mille photographies qui font le bilan

7 Fondé en 1908, le club reste très élitiste.

8 Hans AMMANN, *Lichtbild und Film in Unterricht und Volksbildung: Lehrbuch der Technik, Pädagogik, Methodik und Ästhetik des Lichtbildes*, Munich, 1936.

9 L'autochrome est présenté au siège de «L'Illustration», en 1907, par les Frères Lumière. Ce type d'image ne trouve que peu de débouchés en raison de son prix élevé et de l'absence, jusqu'en 1930 où se met en place l'impression trichrome, de support papier.

10 Ralph WEIZSAECKER, *Farbenphotographie mit Farbfilm* (La photographie en couleurs sur film couleur), in *Deutscher Kamera Almanach* 29 (1939), p. 122.

11 L'exposition «Film und Foto», encore appelée «Fifo», est organisée au Deutscher Werkbund. Les photographies ont été sélectionnées par Edward Steichent et Edward Weston pour les États-Unis, El Lissitzky pour l'URSS, Piet Zwart pour les Pays-Bas, F. T. Gubler et Sigfried Giedion pour la Suisse.

des recherches en Allemagne et dans les sociétés occidentales. Elle présente conjointement ce que Moholy-Nagy considère comme l'expression des courants les plus innovants et les multiples usages du médium. Parmi les Allemands, on compte Helmar Lerski, John Heartfield, László Moholy-Nagy, Sacha Stone et Umbo. À l'issue de l'exposition Werner Gräff publie un recueil programmatique »Es kommt der neue Fotograf«¹². Les photographes résidant en France¹³ ont joint à leur envoi des clichés d'Eugène Atget, un photographe découvert par Man Ray et les surréalistes et que Walter Benjamin désigne sous le titre de Busoni de la photographie et dont Berenice Abbott, l'assistante de Man Ray, a joint des clichés à son propre envoi. Les images d'Atget de la capitale française représentent des rues désertes, des boutiques, des enseignes et le peuple des petits métiers parisiens et des laissés pour compte de la société. Dans ces photographies le réalisme du document s'allie à la poésie d'une ville imprégnée de son passé. Elles ne sont pas sans évoquer celles de l'Allemand Heinrich Zille, le photographe des milieux populaires de Berlin à la fin du XIX^e siècle. Berlin, comme Paris dans les années vingt, fait l'objet de nombreux reportages. Ils donnent lieu à des livres de photographies qui ne sont pas de simples albums de vues touristiques, mais témoignent de la sensibilité berlinoise avant que le national-socialisme n'écarte les élites artistiques. »Berlin 1928. Das Gesicht der Stadt«¹⁴, de Mario Bucovich, présente des images d'architecture, mais aussi des »Chômeurs tuant le temps dans le parc de Humboldthain« et les petits métiers berlinois: le vendeur de saucisses, les bouquinistes, le marchand de ballons et le marchand de pigeons. La même année Mario Bucovich publie »Paris«¹⁵ où, selon la même ligne éditoriale, il présente aux cotés du Louvre, la marchande de fleurs, les quais avec leurs pêcheurs, les matelassiers et les marchandes de quatre saisons. Les photographes comme Friedrich Seidenstücker, Umbo s'attachent de leur côté à souligner la beauté, le luxe, la déchéance, la gaieté et la tristesse et tous les aspects insolites et familiers de la vie berlinoise.

Une presse illustrée et florissante informe de l'actualité qui tend à s'internationaliser. La »Berliner Illustrierte Zeitung« (BIZ) est vendue à deux millions d'exemplaires en 1930, son rédacteur en chef Kurt Korff¹⁶ dont le rôle est déterminant, propose des illustrations nombreuses et variées dont beaucoup ont été achetées à l'agence de photographie Dephot¹⁷ à laquelle collaborent les reporters les plus chevronnés¹⁸. D'autres magazines comme la »Münchener Illustrierte Presse« créée en 1923, sous la direction de Stefan Lorent, donnent

12 Werner GRAFF, *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin 1929.

13 Les photographes de la sélection française qui participent à l'exposition sont presque tous d'origine étrangère: Eugène Atget (mort en 1927), Florence Henri (née à New York, elle réside à Berlin de 1914 à 1923 et s'installe ensuite en France), George Honingen-Huene (né à Saint Pétersbourg), André Kertesz (né à Budapest), Germaine Krull (née à Wilda en Pologne), Ergy Landau (née à Budapest), Eli Lotar (né à Paris, mais a passé toute sa jeunesse à Bucarest), Man Ray (né à Philadelphie), Maurice Tabard, Maximilien Vox, René Zuber.

14 Mario BUCOVICH, *Berlin 1928. Das Gesicht der Stadt* (Portrait d'une ville), prologue d'Alfred DÖBLIN, Berlin 1928.

15 Mario BUCOVICH, *Paris*, Geleitwort von Paul MORAND, Berlin 1928.

16 Kurt Korff, après avoir émigré aux États-Unis, devient le responsable des photographies de reportage pour le magazine »Life«.

17 L'agence photographique Dephot est fondée par l'écrivain expressionniste Simon Guttmann avec le photographe Otto Umbehrr, plus connu sous le nom d'Umbo. Sorte de coopérative, elle prend une part active au développement de la presse illustrée de grande qualité en Allemagne.

18 Entre 1928 et 1933, les reporters les plus notoires sont Felix H. Man, Kurt Hübschmann (plus connu sous le nom de Kurt Hutton), Harald Lechenperg, Walter Bosshard. À partir de 1931, le jeune Endre Friedmann, futur Robert Capa, y fait ses premières classes en matière de reportage avant d'être chassé d'Allemagne et de rejoindre la France. En 1933, l'agence est fermée par les nazis.

eux aussi une place prépondérante au reportage. Toutes ces images¹⁹, d'une manière ou d'une autre, ont constitué l'univers culturel dans lequel le goût et la culture artistique de Walter Dreizner se sont formés.

Si Berlin a été un lieu de création et Paris un espace de circulation des idées en ce qui concerne la photographie, l'accession de Hitler au pouvoir sonne le glas de l'hégémonie allemande au profit de Paris. Nombre de photographes allemands ou hongrois qui vont marquer l'histoire de la photographie de leur empreinte quittent l'Allemagne pour la France avant de rejoindre les États-Unis. Il en est ainsi de Gisèle Freund²⁰, Hans Namuth²¹, Gerda Taro²² mais aussi de Brassai et Robert Capa. L'occupation de la France et d'une grande partie de l'Europe par l'armée allemande bouleverse une nouvelle fois le paysage photographique. Les photographes les plus notoires, pour la majorité d'entre eux d'origine étrangère, ont fui Paris. Man Ray et Hans Namuth ont rejoint les États-Unis, Gisèle Freund le Brésil et Robert Capa est devenu correspondant de guerre. Henri Cartier-Bresson, après avoir été fait prisonnier, s'évade et doit se cacher. Parmi les photographes français les plus notoires, Emmanuel Sougez demeure à Paris et continue d'exercer sa profession. En 1936, il avait rassemblé les photographes, dans une association, «Le Rectangle» dont les membres se recrutaient sur des critères d'appartenance nationale. Il fallait être Français pour rejoindre le groupe. Pratiquement toutes les recrues du Rectangle travaillent pendant l'occupation. Emmanuel Sougez, quant à lui, dirige, depuis 1926, le service photographique de «L'Illustration» l'un des magazines les plus anciens consacrés à l'actualité qui continue à être publié dans les deux zones et s'adresse à la bourgeoisie. Sougez dispose de plus d'un étage et d'un studio sur la terrasse dédiés à la prise de vue et au traitement de l'image dans les locaux de l'immeuble qu'occupe le magazine.

Pendant l'occupation, si des photographes peuvent travailler, la profession est strictement réglementée de multiples manières suivant que les prises de vue sont réalisées en zone occupée ou en zone libre. Dans le premier cas, ils doivent se déclarer auprès des autorités allemandes et obtenir une accréditation de la *Propaganda-Staffel* qui doit être constamment renouvelée. Les photographies et surtout leurs légendes sont soumises aux services de censure. Aucune image ne peut être mise en circulation sans visa. Mais ce dernier n'est valable qu'en zone occupée par les Allemands. Si elle doit franchir la ligne de démarcation pour être publiée en zone non occupée, elle doit être soumise à la censure du régime de Vichy et inversement si elle provient de la zone non occupée pour être publiée à Paris. Les amateurs, ne peuvent plus sortir un appareil en plein air. L'ordonnance du 16 septembre 1940 interdit la photographie sur tout le territoire français excepté pour les professionnels accrédités et les militaires allemands²³. Une autre

19 D'autres publications ont joué un rôle de premier plan mais, plus ciblés comme l'«Arbeiter Illustrierte Zeitung» ou plus élitistes comme «Uhu» ou «Der Querschnitt», il n'est pas certain que Walter Dreizner les ait connues.

20 Gisèle Freund arrive à Paris en 1933 et réalise les portraits en couleurs de nombreux écrivains. En 1940, elle émigre en Argentine. De retour en France, elle participe à l'agence Magnum de 1948 à 1954. En 1981, François Mitterrand lui demande de réaliser son portrait officiel de président de la République.

21 D'origine allemande, Hans Namuth arrive à Paris en 1933 et devient photographe en 1935. Il couvre les premiers jours de la guerre d'Espagne et émigre aux États-Unis en 1941, après avoir été incarcéré dans un camp par les Français. Sa rencontre avec Jackson Pollock marque un tournant dans sa carrière de portraitiste.

22 Allemande d'origine polonaise, Gerda Pohorylle, plus connue sous le nom de Gerda Taro, devient la compagne de Robert Capa, elle couvre avec lui la guerre d'Espagne comme reporter de guerre et trouve la mort le 25 juin 1937 alors qu'elle suit les violents combats de Brunete, à l'ouest de Madrid pour le journal d'Aragon «Ce Soir».

23 Voir Françoise DENOYELLE, *La photographie d'actualité et de propagande*, Paris 2003, note 17, p. 52.

source de difficulté est le manque de pellicules, de papiers sensibilisés et de produits de laboratoire. Les gélatines et surtout le nitrate d'argent sont contrôlés. En 1941, une augmentation de 23% des prix est accordée pour faire face au renchérissement des coûts des matières premières. Néanmoins, les photographes qui acceptent de collaborer sont ravitaillés par des offices²⁴ mis en place à cet effet. Des photographes français opèrent et collaborent même à des publications de propagande nazie. Roger Schall, qui dans les années trente travaillait pour de nombreux magazines²⁵ de mode comme «Marie-Claire», «Le Figaro illustré», «Vogue» ... et des magazines d'actualité comme «Vu» (1928) et «Paris Match» (1938), est toujours actif. Il possède un studio où l'assistent plusieurs collaborateurs. Auteur, en 1937, de «Paris de Jour»²⁶ qui était comme un écho au célèbre «Paris de nuit»²⁷ publié par Brassai en 1933, il est l'un des principaux photographes de la capitale pendant l'occupation²⁸. Il réalise de nombreux clichés sur la vie quotidienne des Parisiens et celle des troupes allemandes jouissant des avantages d'une ville où la seule menace est celle des résistants que la Gestapo traque sans relâche, torture, expédie dans des camps, quant elle ne les a pas fusillés ou laissés pour morts.

Dès septembre 1944, Roger Schall et Jean Eparvier, publieront, avec les photographies de quelques autres confrères «À Paris sous la botte des nazis»²⁹. Un autre photographe qui exerce ses talents pendant l'occupation est Egidio Scaioni un opérateur de mode très actif dans les années trente. Pendant l'occupation, il participe à «L'Officiel de la couture et de la mode»³⁰ car la défaite n'interrompt pas l'activité des grands couturiers ni celle des magazines de mode. Walter Dreizner entre en contact et noue des relations avec ces deux photographes professionnels, comme nous le prouvent ses archives personnelles.

Paris, une capitale photogénique

Walter Dreizner est enrôlé dans la *Wehrmacht* en 1942. En octobre, lorsqu'il arrive à Paris c'est un homme marié de trente-six ans dans la force de l'âge. Il découvre Paris, une ville qu'il ne connaît que par la photographie. Il en apprécie la beauté et s'empresse de la traduire dans ses propres images. Une première série est entièrement dédiée aux quartiers touristiques du centre de la capitale. La tour Eiffel, le Panthéon, la place de la Concorde, Notre-Dame et l'Arc de triomphe apparaissent comme des sites incontournables et s'inscrivent dans une découverte classique de touriste. Les photographies sont bien composées et témoignent d'une habileté technique certaine, mais elles participent d'un regard documentaire conventionnel. Plusieurs photographies sont réalisées en couleur et offrent une vision d'un Paris immuable sanglé dans son passé prestigieux. Ces édifices et bâtiments photographiés au 6 x 6 ne sont pas davantage explorés. Walter Dreizner les délaisse rapidement au profit d'une approche plus ancrée dans le quotidien.

24 Ils dépendent du Comité d'organisation des industries chimiques et des commerces qui s'y rattachent.

25 Voir la liste des magazines de mode dans: Françoise DENOYELLE, *Le Marché et les usages de la photographie à Paris pendant l'entre-deux-guerres*, thèse pour le doctorat, université de La Sorbonne Nouvelle, Paris, 1991, p. 879.

26 Roger SCHALL, *Paris de jour. 66 photographies de Roger Schall*, préface de Jean COCTEAU, Paris 1937.

27 BRASSAI, *Paris de nuit*, Paris 1933.

28 Voir la liste des publications auxquelles il participe pendant l'occupation in DENOYELLE (voir n. 22), p. 402.

29 Jean EPARVIER, Roger SCHALL, *À Paris sous la botte des nazis*, Paris 1944.

30 Voir la liste des publications auxquelles il participe pendant l'occupation dans: DENOYELLE (voir n. 22), p. 402.

Il y a une foule de petites choses qui font que l'on s'attache à Paris. Si dans les premiers mois j'ai admiré la ville pour ses curiosités, ceux qui ont suivi m'ont appris que mon amour pour cette ville devait prendre racine ailleurs³¹.

En juin 1943, il dispose d'un Leica qui modifie son rendu de la ville. Plus dynamique, le reportage se substitue à la photographie d'architecture. Paradoxalement, le soldat Dreizner se construit alors une ville irréaliste où coexistent d'une part une population française soumise aux restrictions et rationnements d'une économie de guerre et, d'autre part, une ville où la soldatesque allemande et ses infrastructures d'occupation sont totalement gommées par ses choix d'angles de prise de vue ou grâce à des artifices de prises de vue. Les photographies de Dreizner s'organisent autour de plusieurs thèmes qui se fondent sur deux visions très opposées, voire manichéenne: beauté, insouciance, sérénité et même gaieté d'une ville sous le charme du printemps d'une part et misère, tristesse, rigueur de l'hiver et de l'occupation, abandon et solitude d'autre part.

La beauté est celle d'une ville éternelle que le photographe saisit dans des cadrages classiques ou qui s'apparentent aux recherches des années 1920-1930 par les prises de vues en plongée, la fragmentation du décor, les variations sur le noir et blanc et la couleur. Des morceaux de chaînes en gros plan, la courbure d'un escalier en bordure de Seine hors de son contexte architectural, une grille qui semble surgie du ciel, un reflet de la tour Eiffel dans les fontaines du Trocadéro témoignent de la culture photographique de l'amateur, de sa connaissance des photographies de la Nouvelle objectivité et du Bauhaus. Ces compositions élaborées ou le traitement de l'espace répond à des codes graphiques sont peu nombreuses. Walter Dreizner préfère se concentrer sur des sujets plus intimes empreints de sérénité et porteurs de ce qui est pour lui l'essence de la beauté.

Sérénité des bords de Seine où il se promène et croise les Parisiens, où il va à la piscine Deligny avec des camarades et quelques jolies jeunes femmes dans une joyeuse insouciance, où il découvre une barque tranquille avec ses pêcheurs. Sa quête de la beauté se disperse en de multiples thèmes déclinés en noir et blanc, mais aussi en couleur ce qui demeure assez rare pour l'époque. Il travaille les contre-jours, soigne le traitement de la lumière. «Le beau Paris» participe d'une approche de la poésie urbaine chantée par Charles Baudelaire au XIX^e siècle et reprise par Guillaume Apollinaire au siècle suivant.

Beauté de la jeune et pimpante française Raymonde dont visiblement il s'est épris et qui lui sert de mannequin dans les rues de Paris. Il pointe un chapeau extravagant, une bicyclette pour promener un caniche, des jambes à l'air dans une décontraction estivale au bord d'un bassin des Buttes-Chaumont. Dehors, mais aussi dedans, il s'arrête sur la beauté des nus dans les ateliers de peinture de Montmartre, dans le célèbre studio de prise de vue d'Harcourt où la vie et l'atmosphère générale ne semblent pas perturbées par la guerre. L'intelligentsia et les artistes venaient se faire tirer le portrait avant la guerre, ils sont remplacés par l'état-major allemand et ses officiers. Les mises en scènes sont orchestrées avec une habileté digne d'un professionnel. Elles laissent transparaître l'évident plaisir que le soldat Dreizner prend à oublier sa condition d'occupant et surtout de photographe amateur.

Un thème qui lui est cher est celui des parcs et jardins et de guignol qui renforce l'étrange impression de sérénité et même de bonheur proche des photographies que réalisera Édouard Boubat dans les années 1950. Une capitale idyllique, sans aucun rapport avec la réalité quotidienne que connaissent presque tous les Parisiens, prend forme. Cette réalité beaucoup plus âpre apparaît pourtant dans d'autres thématiques développées par Walter Dreizner.

31 Extrait d'une lettre de Walter Dreizner à Wilhelm Schöppe, janvier 1944, archives de Walter Dreizner.

Le ravitaillement est l'objet des préoccupations premières des Parisiens. Les Halles qui occupent le centre de la capitale sous les bâtiments de Baltard et le petit peuple des marchands sont abondamment photographiés. Les images traduisent une grande pauvreté, on est bien loin de l'opulence des marchandises et de la joie de vivre que photographiera Robert Doisneau dans les années cinquante. La photographie humaniste de l'après guerre, c'est pourtant cette référence qui vient à l'esprit en ce qui concerne la photographie des laissés pour compte: clochards, vieillards, aveugles au coin des rues. Une photographie humaniste dont les origines remontent aux années trente et qu'ont développé Germaine Krull dans ses reportages sur la Zone et Brassai pour son «Paris de Nuit». Un univers de marginaux qu'avaient déjà photographié Eugène Atget au tournant du XX^e siècle. Mais les images traduisent la misère qu'engendre la guerre. Si les soldats sont absents du décor, les conséquences de l'Occupation ne sont pas occultées. La queue devant une soupe populaire, la file d'attente devant un marchand de légumes sont d'implacables documents sur le Paris qui a froid et faim.

D'autres références photographiques nourrissent le travail de Dreizner. Bien avant lui, Gaspard-Felix Tournachon, le célèbre Nadard, avait déjà photographié les catacombes pour expérimenter la photographie en lumière artificielle à une époque où les plaques n'avaient qu'une très faible sensibilité. Il reprend ce sujet avec l'aide de flash (Vaculitz) et de son Rolleiflex pour saisir l'accumulation des ossements. Ce côté expérimental nous le retrouvons chez Walter Dreizner lorsque, en tenue de soldat allemand, il s'essaie, par un ingénieux système³² à photographier la foule dans le métro et les petits métiers qu'on y exerce.

Des velléités de carrière sans lendemain

La vision de Walter Dreizner est celle d'un amateur averti qui profite de sa situation d'occupant et des facilités matérielles qu'elle lui procure. Le fait qu'il gomme les marques de l'Occupation n'est pas totalement étranger à la démarche privilégiée par les autorités militaires. Elles optent toujours, dans leurs documents de propagande, pour une vision de la capitale empreinte d'ordre, de soumission et de tranquillité sans rapport avec la réalité. On peut s'interroger sur l'impact des photographies que Dreizner envoie en Allemagne, alors que beaucoup de jeunes Allemands périssent sur le front de l'Est. Il justifie son travail dans plusieurs lettres.

Ce n'est pas tel ou tel détail qui rend une femme attirante, mais bien l'ensemble qui lui donne ce fluide ... Il en va de même pour Paris, quand ce n'est pas seulement le détail qu'on considère et qu'on aime, quand ce n'est plus la Seine en tant que telle qu'on voit et qu'on aime, quand ce n'est pas Notre-Dame ou le Trocadéro, mais lorsque l'on ressent à quel point toute cette ville est un mélange de valeurs. Et l'on ne sait bientôt plus ce qui de l'histoire ou de l'art, domine dans ce mélange, les belles femmes ou les petits bourgeois, la passion presque enfantine qui pousse à collectionner et à bricoler ou le désir de modernité, le clinquant du style de vie des riches et la patience des pauvres ...³³.

Mais son souci premier est de publier ses images en France. Des projets sont esquissés qui n'aboutiront pas.

Dans les mois qui suivent son arrivée à Paris, en 1943, Walter Dreizner publie son premier livre, «Mein Fotoalbum», chez l'éditeur Wilhelm Knapp à Halle-sur-Saale. À la même époque, il noue des contacts avec Philippe Tiranty³⁴ un industriel qui entretient depuis

32 Il a modifié un appareil qu'il dissimule dans une valise.

33 Traduction d'un extrait d'une lettre de Dreizner à Wilhelm Schöppe, janvier 1944, archives de Walter Dreizner.

34 Créateur de «Photo commerce» en 1919, Philippe Tiranty possède deux usines, l'une consacrée aux appareils liés à l'optique de précision et à ses applications, l'autre dédiée aux produits chimiques

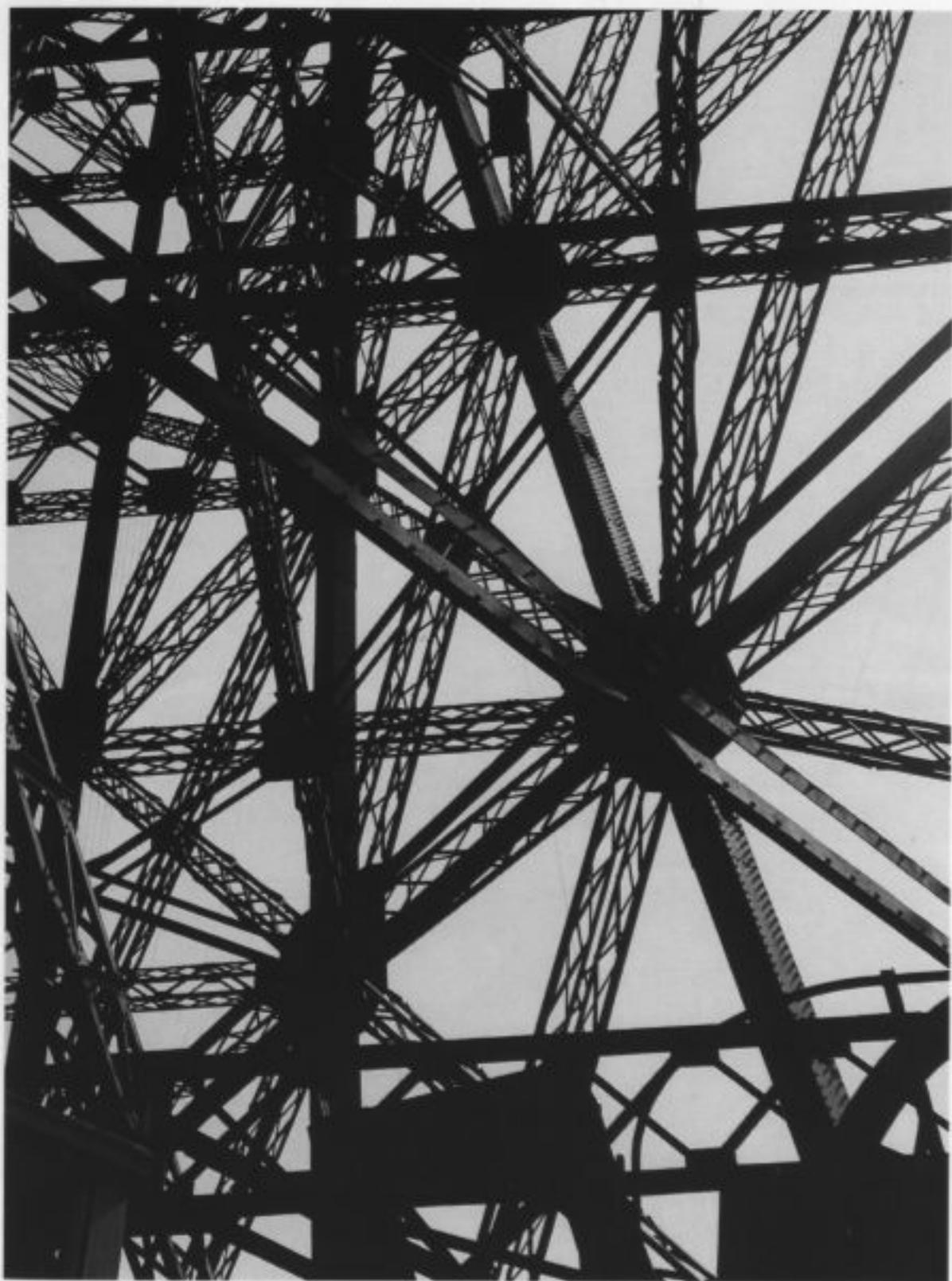


Figure 1: La tour Eiffel; Foto: Walter Dreizner, © FOTOwerkstatt Nagel, Torgau, PA 031



Figure 2: La piscine Deligny; *ibid.*, PA 082



Figure 3: Raymonde et son caniche; *ibid.*, PA 153



Figure 4: Dans le studio d'Harcourt; *ibid.*, PA 330



Figure 5: Théâtre de guignol; *ibid.*, PA 414-16



Figure 6: Un clochard parisien; *ibid.*, CPA01-02



Figure 7: À la recherche de nourriture; *ibid.*, PA 409



Figure 8: Les fils d'attente; *ibid.*, PA 410-1



Figure 9: Au quartier des Halles; *ibid.*, PA 410-23



Figure 10: Au quartier des Halles;
ibid., PA 410-7



Figure 11: Au quartier des Halles; ibid., PA 410-13



Figure 12: Le métro parisien; *ibid.*, PA 241



Figure 13: Un vélo-taxi; *ibid.*, CPA10-22

longtemps des relations commerciales avec ses confrères allemands. Pour favoriser les ventes du Leica, il a créé, en 1931, le 24 x 30 Club de Paris³⁵. L'industriel lui propose de publier la version française de son livre. La traduction est menée à bien mais la publication ne se fera pas. Un autre projet d'un livre ambitieux sur Paris est amorcé. Pour compléter les images qu'il a présentées à Tiranty celui-ci lui confie un Leica. Discret, parfaitement silencieux, muni d'optique de haut de gamme, ce type d'appareil est parfait pour le reportage, il équipe d'ailleurs les soldats allemands des PK³⁶ et des photographes comme André Kertész et Henri Cartier-Bresson l'ont adopté dès sa commercialisation en France. Walter Dreizner consacre sa dernière année parisienne à produire des images pour répondre au projet du livre suivant un plan élaboré par l'éditeur dont témoigne la signature d'un contrat. Il rencontre Roger Schall à plusieurs reprises et fréquente probablement le studio Dorvyne et celui de son confrère Scaïoni tous les deux spécialisés dans la mode et dont on retrouve l'influence dans les images des Parisiennes. L'ouvrage, «Notre album photo», devait comprendre 80 photographies. Les photographies en page de droite devaient avoir en vis-à-vis des textes classiques. Paul Valéry devait se charger de la préface de l'ouvrage dont il était prévu une édition de mille cinq cents exemplaires en français et un tirage identique en allemand. Au printemps 1944, un bombardement allié détruit l'imprimerie Tiranty et met un terme au projet³⁷.

En août 1944, Walter Dreizner est fait prisonnier et part en captivité aux États-Unis. En 1946, il est libéré et rentre dans son pays devenu la République démocratique allemande. Le fonds parisien envoyé de France en Allemagne avant la Libération est considérablement endommagé par les troupes russes³⁸ et 50 à 60% des négatifs sont détruits et beaucoup d'autres grandement endommagés. Ayant été peu concerné par le national socialisme, Dreizner obtient le poste de directeur des télécommunications de Halle, mais comme il est également peu sensible au nouveau régime de la RDA, il est licencié pour raisons politiques en 1958. Il entreprend une nouvelle carrière de publicitaire et poursuit ses travaux personnels de photographe. De 1958 à 1973, il devient journaliste indépendant. Il rédige des ouvrages techniques, organise des expositions de photographies et donne des conférences. Il tente sans succès de publier son livre sur Paris³⁹ qu'il retrouve en 1956. De 1990 à 1996 sa production photographique se concentre sur la région qu'il habite. En 1991, à quatre-vingt-un ans, il fait un dernier voyage touristique à Paris et meurt en 1996. Sa famille charge Friedrich Rudolf Nagel de valoriser son fonds et plusieurs expositions sont alors organisées en Allemagne et à Paris. Le fonds Walter Dreizner constitue une exceptionnelle documenta-

nécessaires à la photographie. Un magasin couronne l'ensemble. Les éditions Tiranty, 25 rue de la Pépinière à Paris dans le 8^e arrondissement, sont inscrits au registre du commerce de la Seine sous le n° 16514. En 1922, alors que les professionnels examinent avec réticence le Leica qui exige un agrandisseur et de nouveaux produits pour traiter le film, il s'enthousiasme pour cet appareil révolutionnaire dont il devient le représentant pour la France.

35 Il a engagé un jeune comptable, Julien Letellier, pour gérer les nombreuses marques allemandes et américaines qu'il représente. Ce dernier lui sert d'homme de paille dans l'opération 24 x 30 Club de Paris, le président étant Charles Ripault président des spécialités Tiranty. Philippe Tiranty commande la promotion sans jamais apparaître.

36 PK, compagnies de propagande créées en 1938 sous le contrôle de la *Wehrmacht* et du ministère de la Propagande. Voir à ce sujet *Le Soldat à la caméra*, «Signal», N° 1 janvier 1941.

37 Si un contrat avec Tiranty témoigne de l'avancement du projet, F. R. Nagel en charge du fonds Dreizner n'a pu reconstituer le livre d'après les archives. Les photographies retenues par celui-ci ont pour la plupart été détruites et aucune indication concernant leur sélection n'a été conservée. Seules trois pages de l'épreuve de «Notre photo-album» ont été retrouvées.

38 Sur la période parisienne il subsiste 400 négatifs 6 x 6, 270 négatifs 24 x 36 et 300 diapositives Agfa-Color auxquels il faut ajouter 100 tirages réalisés par Dreizner et dont les négatifs ont été détruits.

39 Il retourne à Paris en 1956 pour tenter en vain de renouer des contacts.

tion sur le Paris de l'Occupation tel que seul un soldat allemand pouvait à la fois le percevoir et le photographier. L'intérêt documentaire est accentué par les textes et les informations produits par le photographe et qui accompagnent les images et éclairent les conditions de prise de vue, les motivations et l'environnement culturel et photographique qui ont présidé à leur réalisation.