1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

74 | 2014
Varia

Bannières et drapeaux, sur quelques manières de les lever et de les représenter : l'exemple du Reichstag, mai 1945

*On various ways of raising and representing banners and flags: the example of
the Reichstag, May 1945*

Victor Barbat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4899>

DOI : 10.4000/1895.4899

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 70-95

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Victor Barbat, « Bannières et drapeaux, sur quelques manières de les lever et de les représenter :
l'exemple du Reichstag, mai 1945 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 74 | 2014, mis en
ligne le 01 décembre 2017, consulté le 28 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4899> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4899>

Écrivains, journalistes et photo-reporters soviétiques au pieds du Reichstag. De gauche à droite : A. Boulgakov, L. Slavine, S. Bakanov, L. Koudrevatykh, V. Ivanov, R. Karmen, V. Poltoratski, G. Samsonov. Auteur inconnu. 2 mai 1945. RGAKFD.

Bannières et drapeaux, sur quelques manières de les lever et de les représenter : l'exemple du Reichstag, mai 1945

par Victor Barbat

« Les faits ne sont pas tout faits, il faut les faire. »
Paul Veyne¹

Dernier round

Il existe un certain nombre de photographies prises sur le toit du parlement allemand, le Reichstag, en mai 1945. Il est difficile de dire combien, difficile aussi de mettre une date exacte sur chaque levée de drapeau. Ces bannières ont très certainement été photographiées dans la période allant du 1^{er} au 9 mai 1945. Néanmoins, cette incroyable source iconographique permet de poser quelques hypothèses concernant les représentations de guerre au moment décisif de la victoire finale. Que révèlent les enjeux profonds et superficiels de telles mises en scène ? À bien des égards ces photographies, pour certaines marquées d'une postérité sans précédent, offrent un champ d'investigation inédit pour l'historien.

La bataille de Berlin marque l'ultime étape de la contre-offensive menée par les forces soviétiques sur l'ennemi nazi. Le 21 avril 1945, la ville est prise en étau par les trois grandes armées : au nord celle du maréchal Rokossovski, à l'est celle du maréchal Joukov et au sud celle du maréchal Koniev. La capitale allemande est transformée en champ de ruines par les bombardements de l'artillerie soviétique et de l'aviation américaine rendant la conquête du centre ville pénible. Les dernières heures qui précédèrent la chute de la ville furent sûrement les plus difficiles pour l'Armée rouge. La bataille se termine en véritable guérilla urbaine, les escarmouches sont nombreuses et il faut se battre pour chaque coin de rue. Difficile dans ces conditions de savoir exactement quand et comment fut conquis un bâtiment comme le Reichstag. Les rapports officiels de l'état-major soviétique font état de plusieurs assauts réussis. Certains d'entre eux seront par la suite démentis². On le sait, le parlement allemand était, avec le palais de la Chancellerie et le ministère des Affaires étrangères, l'un des principaux objectifs soviétiques. Il ne s'agissait ni d'un objectif tactique (les forces stationnées y étaient peu

1. Cité par François Niney dans *le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 18.

2. Tony Le Tissier, « The Last Roud » dans *Race for the Reichstag: the 1945 Battle for Berlin*, Londres, Routledge, 1999, pp. 166-174. L'information est télégraphiée au Sovinformburo par Roman Karmen le 3 mai 1945 (cf. Roman Karmen, *No Pasaran!*, Moscou, Sovetskaia Rossiia, 1972, pp. 190-191).

nombreuses) ni d'un objectif stratégique (aucun dignitaire n'y résidait), mais plus probablement d'un objectif à la portée éminemment *symbolique*.

L'État soviétique a officiellement reconnu au lieutenant Sorokine et à son escouade d'avoir les premiers hissé le drapeau de l'URSS sur le toit du Reichstag³. Mais la levée du drapeau réalisée le soir du 30 avril 1945 ne put être photographiée en raison de l'obscurité. D'autres escouades accompagnées de photo-reporters de guerre vont se charger de rendre «immortel» cet exploit. Dans quelles conditions furent réalisés ces clichés célèbres ou anonymes ? Quel furent leur devenir immédiat et historique dans l'après-guerre ? D'un drapeau à l'autre, on se propose ici d'étudier quelques-unes de ces représentations.

La Bannière de la Victoire sur le Reichstag

On ne connaît que trop la photographie prise le 2 mai 1945 sur le toit du Reichstag : un soldat soutenu par un autre, brandit le drapeau soviétique au-dessus de Berlin en ruine. Cette photographie du photojournaliste Evguéni Khaldéï a fait plus d'une fois le tour du monde. Elle est le symbole de la victoire de l'Armée rouge sur le nazisme. Cette victoire sonnait comme une revanche vis-à-vis du régime fasciste qui, en 1933, avait humilié et stigmatisé les communistes allemands en leur imputant l'incendie du parlement allemand. Depuis la chute du mur de Berlin en 1989 et l'ouverture d'un certain nombre d'archives concernant ce que les Soviétiques appelèrent «La Grande Guerre Patriotique», des recherches ont été menées sur les documents relatifs à cette période trouble de l'histoire. On doit notamment au couple d'Américains Alexander et Alice Nakhimovsky d'avoir réalisé la première monographie concernant le photographe soviétique et au collectionneur allemand Ernst Volland d'avoir reconstitué une partie de la généalogie de cette photographie devenue mythique⁴. L'histoire officielle rapporte que deux soldats triés sur le volet, le Géorgien Meliton Kantaria et le Russe Mikhaïl Egorov ont hissé la bannière rouge sur le toit du Reichstag⁵. Une enquête de la BBC

3. Le lieutenant Sorokin fut pour son acte décoré de l'Ordre du drapeau rouge : cf. Tony Le Tissier, «The Last Round», *ibidem*, p. 169.

4. Alexander et Alice Nakhimovsky, *Witness to History: the Photographs of Yevgeny Khaldei*, New-York, Aperture, 1997. Sur l'histoire de cette photographie et en particulier sur ses nombreuses manipulations, voir les deux publications qui lui ont été consacrées : Ernst Volland et Heinz Krimmer, *Von Moskau nach Berlin – Bilder des russischen Fotografen Jewgeni Chaldej*, Berlin, Nicolai, 1994, et *Der Bedeutende Augenblick: Jewgeni Chaldej - Eine Retrospektive*, Berlin, Neuer Europa Verlag, 2008.

5. *Izvestiia*, 23 juin 1945. Kantaria y est orthographié Tantaria. Le troisième homme, le capitaine Konstantin Samsonov, n'est pas mentionné dans l'article. Son nom apparaît dans différents documents officiels. Les archives du film de Krasnogorsk révèlent la nature quelque peu confuse de cette histoire. Des *rushes* de juin 1945 présentent le retour des héros à l'aéroport de Moscou. On constate, sur les images, la présence non pas de deux, ni de trois, mais de cinq porte-drapeaux (prises de vues Alekseev et Dul'zev, 230 m, 1945, RGAKFD, n° 11088). On les retrouve lors du premier anniversaire de la victoire en mai 1946. En août une cérémonie est organisée en grande pompe au stade Magdebourg. Les porte-drapeaux sont récompensés pour leur acte de bravoure de l'Ordre de Lénine et de la médaille de l'Etoile d'or des Héros de l'Union soviétique. Bien que filmée la séquence ne sera pas montée (prises de vues Rechnikov,

réalisée en 1996 révéla la véritable identité des porte-drapeaux présents sur la photographie de Khaldéi. Il s'agissait en fait du trio : Alexei Nikolaïev (ou Kovaliev), Abdulkhakim Ismailov et Leonid Goriatchov⁶. Le soldat Nikoliev aurait cédé sa place au Géorgien Kantarian en vertu des origines communes que celui-ci avait avec Staline. Rarement mentionné dans la légende, le sergent Ismailov est quant à lui au centre de la controverse qu'a suscitée le fameux cliché. Car c'est surtout sur le tirage de cette photographie que se sont concentrées les premières recherches. De retour à Moscou le 3 mai, Khaldéi présente ses épreuves à son directeur de publication Palgunov. Celui-ci lui fait remarquer la présence d'une seconde montre sur l'un des poignets du sergent. Ce détail pouvait jeter le discrédit sur la moralité de l'armée soviétique et la faire passer pour une armée de pilliers. Palgunov demande de retirer l'une des deux montres à Khaldéi qui s'exécute⁷. On a crié à la censure d'État un peu vite en reprochant la politique complaisante de l'agence TASS. Il faut tout de suite nuancer ce propos et se rendre compte de l'impact d'une telle photographie, programmée pour être tirée à des milliers d'exemplaires sur des journaux, et plus tardivement sur des posters et des timbres-poste. Aussi peut-on penser que n'importe quelle agence gouvernementale aurait choisi, soit de corriger cet impair, soit de ne pas publier la photographie et d'en choisir une autre (ce qui serait une autre forme de censure). Cette censure est donc d'ordre contextuel. Elle est plutôt à inscrire dans la logique politique de paix et de promotion de la victoire souhaitée par l'allié soviétique que dans une volonté de réécriture de l'histoire comme on a pu l'observer sur certaines photographies relevant de la période stalinienne des années 1930⁸. Si l'histoire des deux montres a fait couler beaucoup d'encre, un autre point de détail a attiré l'attention des premiers commentateurs. Un élément nouveau apparaît par contraste si l'on met bout à bout la photographie originale publiée en mai 1945 avec les tirages postérieurs effectués dans les années 1960-1970. On constate, mis à part le léger recadrage et l'accentuation des contrastes, l'ajout

296,6 m, août 1946, RGAKFD, n° 6447). Les actualités cinématographiques préférèrent se consacrer à un autre moment symbolique : la visite du parlement allemand par nos héros. Le sujet mentionne pour la première fois le nom du capitaine Neustroev aux côtés de celui du sergent Egorov (E. Svilova, *Nouvelles du Jour* n° 28, sujet n° 10, prises de vues E. Lozovskij, 297,7 m, mai 1946, RGAKFD, n° 5302). Le cinquième et dernier personnage ne sera jamais cité par la presse de l'époque. Il s'agit de l'adjudant-chef I. Sianov. Ces premiers atermoiements montrent le soin tout particulier apporté par la presse soviétique à l'événement mais fait déjà entendre quelques dissonances. Sur la question de l'identification l'étude la plus récente a été réalisée par N. P. Iamskoj, *Kto bral Rejhtag. Geroi po umolchaniju*, Moskva, Olma-Press, 2006. Voir aussi le rapport de V.N. Saprykov, *Dvazhdy pobednoe*, Moskva, SiDipress, 2008, accessible en ligne à l'adresse : <http://www.biblio.nhat-nam.ru/Pobednoe.pdf>

6. Cette enquête a été confirmée par une contre-enquête russe. Les soldats Nikolaïev et Goriatchov ainsi que le sergent Ismailov seront tour à tour reconnus par l'État russe puis honorés du titre de « héros de la Russie » en 1996. La version officielle a par ailleurs toujours été maintenue par Khaldéi qui n'a jamais remis en cause la présence du soldat géorgien et des deux Russes, cf. Marc-Henri Wajnberg, *Evgueni Khaldéi, photographe sous Staline*, documentaire, Belgique, ARTE/RTBF, 64 min, 1997.

7. Khaldéi a pris soin de travailler sur un contretype afin de ne pas endommager le négatif, ce qui nous permet aujourd'hui de pouvoir apprécier la photographie originale : cf. Mark Grosset, *Khaldéi. Un photoreporter en Union soviétique*, Paris, Chêne, 2004, p. 129.

8. Lire à ce sujet David King, *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, London, nouvelle édition augmentée Tate Publishing, 2012 [1999]. Voir aussi Alain Jaubert, *le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Paris, Bernard Barrault, 1986, pp. 15-50.

Le travail de prise de vue et de photomontage réalisé par Evguéni Khaldéi pour l'élaboration de son « icône » photographique (RGAKFD).

de deux épais nuages de fumée au niveau des immeubles situés au troisième plan⁹. Loin d'être anecdotique cet ajout volontaire est effectué sans contrainte par le photographe. Ce montage n'est pas le produit d'une manipulation frauduleuse mais un parti pris artistique revendiqué par l'auteur¹⁰. Le contexte de publication explique largement le geste de Khaldéi. Nous verrons ici même que l'impression de cette « toile de fond » révèle un travail de laboratoire à la fois typique et banal effectué par les photographes soviétiques à partir du milieu des années 1960 s'inscrivant dans le contexte de mémorialisation et de mythification du conflit mondial lancé par le gouvernement lors des commémorations de 1965. Du reste, c'est à ce second tirage que nous devons la postérité de la photographie. C'est qu'il existe par ailleurs, un certain nombre de photographies – bien moins célèbres – prises sur le toit du Reichstag; photographies qui, selon toute vraisemblance et en dépit des dates proposées par

9. Comme me l'a fait remarquer François Albéra, sur certaines versions les immeubles du fond ont tout simplement disparus. Sur la question des rééditions voir ici-même *infra* pp. 78-82.

10. Cf. *infra* pp. 80-82.

leurs agences de presse respectives, semblent en partie avoir été réalisées précédemment. Mais avant d'en venir à ces autres « clichés » dont on a aujourd'hui toutes les peines à retracer le contexte de production, revenons sur le parcours effectué par Khaldéi la journée du 2 mai 1945.

Berlin, 2 mai 1945

Mark Grosset, qui a travaillé directement sur le fonds Khaldéi, a exhumé un certain nombre de photographies dont l'intérêt s'avère pertinent pour comprendre le cadre dans lequel a été effectuée cette prise de vue¹¹. Au matin du 2 mai 1945 Khaldéi débarque à l'aéroport de Tempelhof. Il effectue une première prise de vue en plaçant ses camarades sous l'aigle géant nazi qui domine le tarmac. On retrouve ensuite le groupe de porte-drapeaux sur la porte Brandebourg. Grosset rend compte pour cette dernière photographie d'au moins deux prises effectuées. Puis une troisième série est réalisée dans l'axe de l'avenue Unter den Linden, en face de la porte de Brandebourg, à quelques mètres du Reichstag. Enfin, une quatrième photographie est prise sur le toit du parlement allemand. Elle peut être considérée comme l'ultime essai qui précède la série des 36 photographies que nous connaissons aujourd'hui sous le titre indifférencié de *la Bannière de la Victoire sur le Reichstag*. À l'évidence, cette dernière série photographique vient confirmer une préparation minutieuse de la part du photographe. Elle commence quelques jours auparavant, lors d'un retour Vienne-Moscou où son chef de service à TASS lui enjoint de partir immédiatement pour Berlin. Khaldéi se rend alors chez l'économe de l'agence et emprunte de grandes nappes rouges, celles servant habituellement aux réunions syndicales. Puis de retour chez lui, il confectionne, avec son compagnon de chambrée et ami le tailleur Israël Kischtsner, trois drapeaux ; drapeaux auxquels ils n'oublient pas d'accoler faucille et marteau, emblèmes

Quelques-unes des 36 poses de la Bannière de la Victoire sur Reichstag (RGAKFD).

11. Mark Grosset, *Khaldéi. Un photoreporter en Union soviétique*, op. cit., p. 128. Le parcours du photographe est reconstitué par l'auteur photographies à l'appui. Par ailleurs, Khaldéi a lui-même mentionné ce parcours lors d'interviews, voir notamment Alexander et Alice Nakhimovsky, *Witness to History: the Photographs of Yevgeny Khaldéi*, op. cit., p. 59.

du Parti et de l'Union soviétique (détail qui a son importance vis-à-vis des autres drapeaux comme on le verra). Chaque drapeau va donc servir une fois à chaque étape de son parcours. Ces éléments biographiques mis bout à bout sont aujourd'hui autant d'indices et de signes qui nous montrent une préparation méticuleuse et élaborée. Ils prouvent en outre que cette photographie est d'abord le résultat d'une commande. Pourquoi fait-on appel à Khaldéi alors à des milliers de kilomètres du théâtre des opérations pour réaliser une telle photographie ? C'est que le photographe n'en est pas à son premier drapeau. Bien plus, il s'est fait de la « photographie de bannière » une spécialité. De Novorossiisk à Kerch en passant par Sébastopol, de Belgrade à Vienne en passant par Budapest, Khaldéi a sanctionné les défaites allemandes par ce type de représentation. Il fut sans doute considéré par TASS et Palgunov comme étant le plus qualifié pour effectuer cette mission. Par ailleurs, Grosset indique que Khaldéi se plaît à « imaginer à l'avance certaines de ses photographies »¹². En effet, aucun des entretiens qu'il a pu accorder ici et là ne le dément. Le photographe n'a jamais caché son ambition concernant la création d'un « motif photographique ». En outre, il a lui-même reconnu s'être inspiré d'une photographie réalisée deux mois plus tôt par le photographe américain Joe Rosenthal, le célèbre *Old Glory Goes Up on Mt. Suribachi*¹³.

Détour par Iwo Jima

Pour bien comprendre ce qui inspire Khaldéi quand il réalise sa célèbre photographie du Reichstag, il convient de s'intéresser au moins un instant au fameux cliché réalisé sur l'île d'Iwo Jima le 23 février 1945. Cette photographie a elle aussi eu droit à son lot de suspicions et de critiques¹⁴. Mais il s'agit clairement d'un malentendu. On le doit à une heureuse/malheureuse photographie de l'opérateur Bill Genaust présentant Rosenthal en train de photographier le groupe de soldats après la pose du drapeau américain. Effectivement Rosenthal a bien pris cette scène de liesse et l'a même intitulée *Go-Go!*. Mais cette photographie, associée à celle de Genaust, va susciter un doute sur la manière dont il a réalisé la précédente. Rosenthal, accusé de « mise en scène », devra justifier toute sa vie l'authenticité de sa photographie. De plus, une autre photographie réalisée quelques minutes auparavant par le sergent Louis S. Lowery va littéralement lui porter le coup de grâce, démontant le « mythe de l'instantané » et prouvant que cette première fois était en réalité une seconde fois. Pourtant, la photographie de Rosenthal est bel et bien authentique et unique. Genaust a lui-même filmé en couleur cette levée de drapeau historique. Que se passe-t-il alors entre la première photographie réalisée par Lowery et la seconde soi-disant « mise en scène » par Rosenthal ? Photographies qui ont, il est important de le rappeler, été réalisées à seulement quelques minutes d'intervalle. La réponse se trouve justement au centre des deux clichés : de l'un à l'autre, on vient de changer de drapeau. Cela pourrait sembler

12. Mark Grosset, *Khaldei. Un photoreporter en Union soviétique*, op. cit., p. 129.

13. Marc-Henri Wajnberg, *Evgueni Khaldéi, un photographe sous Staline*, op. cit.

14. Les éléments bibliographiques repris ici proviennent de Hal Buell, *Uncommon Valor, Common Virtue : Iwo Jima and the Photograph that Captured America*. New York, Berkeley Publisher Group, 2006.

Photographies réalisées le 23 février 1943 sur l'île d'Iwo Jima.

Levée du premier drapeau, Louis R. Lowery.
Source : NARA.

Old Glory Goes Up on Mt. Suribachi, Joe Rosenthal.
Source : NARA.

Gun-Ho!, Joe Rosenthal. Source : NARA.

Sans titre : Rosenthal photographiant *Gun-Ho!*, Bill Genaust.
Source : NARA.

Photogrammes de la prise de vues réalisée par l'opérateur Bill Genaust le 23 février 1943 (9 secondes, NARA).

anodin, voir ambigu (et cela l'a été) ; pourtant il s'agit de la preuve matérielle de l'authenticité de la photographie prise par Rosenthal. On aurait tort de penser que l'on lève des drapeaux seulement pour l'image, pour la « pose ». On a d'ailleurs bien plus l'impression de pose et de statisme dans la photographie de Lowery (le soldat du premier plan) que dans celle de Rosenthal où c'est véritablement une impression de mouvement qui domine. Les raisons pour lesquelles un drapeau est hissé lors d'une bataille sont d'abord pragmatiques, militaires : il s'agit de faire signe ; très exactement de signaler sa prise de position aux siens mais aussi à son ennemi. Aussi, l'endroit n'est-il pas choisi par hasard : une hauteur du mont Suribachi qui domine l'île. Le drapeau photographié par Lowery était trop court, invisible depuis la baie où le contingent de soldats américains s'apprêtait à débarquer. Il fallut donc en changer¹⁵. On le voit, les photographies de Khaldéi et de Rosenthal n'ont que peu de choses en commun. C'est la postérité qui va se charger de les réunir. Par ailleurs, les chemins parcourus par ces deux icônes de la photographie sont singulièrement différents et il est souhaitable pour cette enquête de savoir les distinguer.

Devenir historique

Avant que photographes et photographies ne soient réunis « physiquement » lors du festival international de la photographie de Perpignan en 1995 pour une ultime consécration et se retrouvent désormais dans nos livres d'histoire, il est remarquable de constater deux trajectoires historiques différentes. Si à peine deux mois séparent les deux photographies, le contexte qui les a vues naître va considérablement influencer leur devenir historique dans la guerre et l'immédiat après-guerre.

La carrière internationale de *Old Glory Goes Up on Mt. Suribachi* débute à peine dix-sept heures après son enregistrement. La photographie, très vite médiatisée par la presse américaine et internationale, va recevoir la même année 1945 le prix Pulitzer, ce qui, il faut le souligner, est un cas unique dans l'histoire de la photographie. Pourquoi cette photographie, au-delà de ses qualités intrinsèques évidentes, va-t-elle faire l'objet d'un tel engouement ? Rappelons que l'île d'Iwo Jima constitue pour les Américains le point d'appui nécessaire pour la phase principale de leur campagne terrestre : l'invasion de l'île d'Okinawa et de son archipel. Pour les Japonais, il s'agit donc du dernier poste avancé donnant

15. Selon James Bradley, fils de l'infirmier John Bradley, l'un des six soldats ayant participé à la levée du second drapeau, le changement de bannière fut effectué sur l'ordre de James Forrestal. Le secrétaire d'État à la Marine en visite sur l'île aurait souhaité s'accaparer le trophée (cf. James Bradley, *Flags of Our Fathers*, New-York, Bantam Books, 2006, p. 207). Cette thèse est reprise par Clint Eastwood dans son film *Flags of Our Fathers* (États-Unis, Warner Bros. Picture, 132 min, 2006). Réalisée à partir du livre-enquête de Bradley, cette fiction revient sur l'incroyable battage médiatique et la campagne de presse infernale subis par les porte-drapeaux assurant la promotion du *7th War Bomb* (voir *infra*). Si cette anecdote est avérée, elle sert surtout le propos du réalisateur qui oppose dans son film des héros simples et humbles à des pouvoirs publics cyniques et manipulateurs. L'opposition classique État/individu est une problématique qui traverse l'œuvre d'Eastwood. *Flags of Our Fathers* constitue avec *Lettre d'Iwo Jima* (États-Unis, Warner Bros. Picture, 141 min, 2007) un diptyque autour de la célèbre bataille : le premier est raconté du point de vue américain, le second du point de vue japonais.

accès à leur territoire. L'endroit est, de part et d'autre, stratégique. Bien que le mont Suribachi fut conquis dès le 23 février 1945, soit seulement quatre jours après le début de l'offensive, il fallut encore plus d'un mois aux Américains pour se rendre maîtres des 21 km² de l'île. Cette bataille est considérée comme l'une des plus sanglantes et des plus meurtrières de la guerre du Pacifique. Dans l'intervalle, sous l'impulsion de l'administration américaine et du président Roosevelt en personne, la photographie est massivement utilisée pour la campagne du 7th War Bond. Les soldats survivants ayant participé à la levée du drapeau sont rapatriés pour participer activement à cette campagne de collecte de fonds¹⁶. Le retour des héros est l'occasion de nouvelles publications de la photographie. Elles s'accompagnent de conférences de presse, de cérémonies officielles et de spectacles au cours desquels les marines deviennent les acteurs de leur propre rôle. D'immenses *shows* sont organisés dans des stades où la levée du drapeau est rejouée sur un mont Suribachi en carton-pâte. La campagne d'emprunt national pour l'effort de guerre eut un tel succès qu'elle récolta 26,3 milliards de dollars, soit le double de la somme escomptée par l'État américain¹⁷. La photographie de Rosenthal devenait ainsi en un temps record le symbole de l'abnégation américaine en route vers une victoire prochaine. D'icône de guerre elle devint rapidement un emblème national dans l'après-guerre. En 1949, la levée de drapeau est adaptée au cinéma¹⁸. Puis en 1951, le motif des porte-drapeaux est choisi pour la création de l'United States Marines Corps War Memorial dédié à tous les militaires du corps des Marines américains morts pour leur nation depuis 1775. La statue monumentale, située au célèbre cimetière d'Arlington en Pennsylvanie, fut conçue comme un symbole national, fédérateur de toute une armée et à travers elle de tout un peuple rangé sous la même « bannière »¹⁹. La photographie de Rosenthal achevait une transformation autant physique que symbolique. Érigée en lieu de mémoire, elle reste encore une référence culturelle de base pour le citoyen américain²⁰. En 2001, lors de l'attentat contre les tours du

16. Seul trois des six porte-drapeaux rentrèrent au pays. À l'aide d'un agrandissement de la photographie on pria le première classe René Gagnon d'identifier ses camarades tombés au champ d'honneur. Gagnon se méprit et confondit le soldat Harlon Block avec le sergent Hank Hansen. Ce dernier était présent sur la photographie de Lowy et non sur celle de Rosenthal. Block fut identifié et réhabilité après enquête en 1947. Cet épisode, non sans rapport avec la photographie de Khaldéi, est remarquable. Il pose le problème de l'identification à partir d'une image. Sur cette question, voir l'enquête de Parker Bishop Albee, Jr. et Keller Cushing Freeman, *Shadow of Suribachi: Raising the Flags on Iwo Jima*. Westport, Praeger Publishers, 1995. Elle conclut à l'impossibilité formelle d'identifier le sixième porte-drapeau présent sur la photographie de Rosenthal. De façon générale et théorique voir aussi l'article de Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » (*Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010, le passage sur Bertillon pp. 283-285).

17. James Bradley, *Flags of Our Fathers*, op. cit., p. 294.

18. Allan Dwan, *Sands of Iwo Jima*, États-Unis, Republic Pictures, 100min, 1949. Le réalisateur ne propose aucune interprétation particulière sur la manière dont fut levé le drapeau. L'apparition de la bannière étoilée en fin de film est purement métonymique. Elle intervient à la mort du sergent-instructeur Striker interprété par John Wayne révélant le message patriotico-paternaliste dont ce dernier était porteur pendant tout le film.

19. Le *UMSC War Memorial* est l'œuvre du sculpteur américain Felix W. de Weldon. La statue eut un tel succès qu'elle servit à son tour de modèle pour d'autres lieux de mémoire comme par exemple pour l'élaboration du *National Iwo Jima Memorial* de Newington (Connecticut).

20. En témoignent par exemple les très nombreuses représentations officielles et populaires compilées par l'U.S. Naval Institute sur son site internet, cf. « Raising the Flag on Iwo Jima: The Most Reproduced and Parodied Photo in History? », article consultable à l'adresse : <http://www.usni.org/iwo-jima-parody-photos>.

World Trade Center, la photographie et le nom de Rosenthal ont subitement ressurgi. On a demandé au photographe retraité de commenter, pour différents magazines, une photographie aujourd'hui connue sous le nom de *Ground Zero Spirit*. Cette photographie, devenue célèbre dans le monde entier et dont le motif rappelle effectivement celui de Rosenthal, a surtout en commun avec *Old Glory Goes Up on Mt. Suribachi* une même communauté de destin²¹. Toutes deux suivent, selon des configurations différentes et des modalités propres, un même processus historique. En tant que documents elles font événement (médiatisation), puis sont transformées en monuments (mémorialisation). On retrouve ici la structure classique utilisée à l'Ouest d'un paradigme mémoriel à trois branches : « document-événement-monument ».

De son côté la photographie de Khaldéi s'est donc imposée tardivement. La principale raison de cette rétention est d'abord contextuelle. D'autres photographes sont passés avant lui et leurs clichés font les couvertures des grands quotidiens soviétiques²². La photographie de Khaldéi apparaît pour la première fois dans la revue *Ogoniok* du 13 mai 1945 et seulement en page intérieure ; elle passe donc pour ainsi dire inaperçue. Elle ressort au moment des grandes cérémonies de 1965 célébrant le vingtième anniversaire de la victoire²³. C'est lors du jubilé que l'on distingue les trois faux portedrapeaux de la médaille de « l'étoile d'or » et que ceux-ci acquièrent le titre très officiel de « héros de l'Union soviétique ». Comme il se doit, la cérémonie est couverte par la presse soviétique et ce n'est autre que Khaldéi qui va immortaliser la scène²⁴. Le thème de la Grande Guerre Patriotique est exploité publiquement au travers de multiples commémorations et la photographie prise sur le toit du Reichstag devient le symbole de la victoire soviétique sur les armées nazies. Apparaissent dans le lot des magazines et des journaux ayant couvert l'événement plusieurs versions de la photographie de Khaldéi : des versions partiellement colorisées ou des versions grossièrement retouchées. L'une d'entre-elles est significative, elle présente le tissu du drapeau complètement retourné lui donnant une forme bouffante (ill.18). Les traces de montage autour du drapeau sont ici nettement visibles. Bien que grossières, elles n'ont pourtant rien de surprenant. A partir des années 1960 un certain nombre de photographes soviétiques dont Khaldéi fait partie, vont s'adonner à de curieuses manipulations. Le photographe soviétique propose, lors d'expositions dédiées aux souvenirs de guerre, ce qu'il appelle

21. Cette photographie de Thomas E. Franklin fait d'abord la couverture du magazine *The Record* du 12 septembre 2001 avant d'être reprise par les journaux à grand tirage américains et la presse internationale. Puis, comme la photographie de Rosenthal, celle-ci va très vite se transformer en icône avec l'élévation d'une statue reprenant son motif ou la création de timbres postaux surtaxés. Enfin, elle va être largement utilisée par l'administration américaine dans sa campagne de promotion pour la « lutte contre le terrorisme ».

22. Par exemple la photographie de Mark Redkin publiée dans la *Pravda* du 3 mai 1945 (cf. *infra* ill. 47). Cette photographie fut aussi publiée dans la *Krasnaja zvezda* du 4 mai et attribuée à Roman Karmen. Nous n'avons trouvé aucune trace relative à cette prise de vue dans les fonds de l'opérateur au RGALI.

23. *Ogonèk*, 19 mai 1965. Il s'agit de la version au drapeau bouffant, cf. *infra* ill. 18.

24. On trouve une reproduction de cette photographie dans le catalogue d'exposition *Der Bedeuten Augenblick* (Ernst Volland, Heinz Krimmer, Berlin, Neuer Europa Verlag, 2008). C'est par ailleurs à cette date que sort sur les écrans soviétiques le récit fleuve de Roman Karmen *la Grande Guerre Patriotique* (URSS, Studio Central de films documentaires de Moscou, 140 min, 1965).

Couverture du magazine *Ogoniok*, 19 mars 1970.

Version au drapeau « bouffant ». Source : Ernst Volland.

« ses visions ». *Vision de Sébastopol* présente une escouade aérienne en pleine opération dans le ciel nuageux de Crimée, *Vision de Mourmansk* expose un renne au centre d'un champ de bataille sous des bombardements ennemis...²⁵ Ce sont des photomontages complètement assumés (les traces y sont explicitement visibles) dont l'objectif est de raviver le souvenir terrible de la guerre. Il s'agit de transformer en symbole des photographies oubliées ou éculées. Le Reichstag ne fera pas exception. Les ajouts « photomontés » qui reviennent le plus régulièrement dans ces photographies sont : 1. L'apparition d'un épais ciel nuageux ; 2. Le bâtiment en flammes ; 3. La combinatoire improbable d'une formation aérienne traversant un ciel nuageux au-dessus du parlement allemand. Notons qu'il est parfois difficile de distinguer un montage de 1945 d'un montage de 1965 au stade actuel de cette enquête. Un examen technique supplémentaire sur la base des sources primaires (négatifs, contre-types ou positifs présentant les différentes générations d'images) serait ici nécessaire... Mais on peut d'ores et déjà noter que la mémoire et le sens sont ici directement réinjectés dans le document. La pratique du photomontage et de la « mise en scène » chez les Soviétiques est complexe. Elle suit, selon les époques et les tendances esthétiques, des chemins à ne pas confondre. Un montage de 1945, de 1965 ou de 1932, répond à une logique qu'il lui est propre. La logique du photo-

25. Khaldéi raconte que ce renne était la mascotte de la garnison qu'il suivait. On trouve une reproduction de cette « vision » dans Mark Grosset, *Khaldéi. Un photoreporter en Union soviétique*, op. cit., p. 98.

journaliste de 1965 qui revient sur ses épreuves photographiques des années de guerre relève de l'entreprise mémorielle : c'est la photographie en tant qu'elle est re-prise et visitée par un nouveau regard. La réalité n'est pas nécessairement travestie, elle est transformée et pérennisée par la réinterprétation.

Cette manière de réinvestir le souvenir en le transformant est typique de la pratique photographique soviétique des années 1960. C'est aussi une nouvelle façon d'envisager son histoire dans la politique de déstalinisation de l'URSS. Une politique qui aura parfois des effets pervers (répressions) et qui surtout prendra une tournure officielle dès 1956. À l'évidence cette construction mémorielle n'est pas si éloignée de la logique des « lieux de mémoire » qui apparaissent alors à l'Ouest. Toutes deux poursuivent une politique mémorielle et patrimoniale, mais selon des problématiques qui leur sont propres. C'est pourquoi elles sont structurellement différentes. À la logique occidentale conservatrice qui érige en lieu de culte un passé qu'elle voudrait immuable répond une logique soviétique discursive où le passé relève d'une réinterprétation documentaire dans le temps présent de la déstalinisation. Ces deux modèles, loin d'être exclusifs, relèvent, en ce qui concerne l'usage de la photographie, de pratiques différentes.

Pour l'Histoire

On connaît moins la série de prises de vues effectuée par les opérateurs de l'armée soviétique au cours du mois de mai de la même année. Cette séquence aura pourtant une postérité non négligeable puisqu'on la retrouve assez régulièrement dans les documentaires concernant la Seconde Guerre mondiale. Les différentes versions que nous connaissons proviennent du documentaire d'actualités soviétique *Berlin* dirigé et monté par Iouli Raïzman et Elisaveta Svilova. Cette production du Studio Central des Films Documentaires (CSDF) est une compilation d'actualités qui retrace les grandes batailles de la contre-offensive menée par l'Armée rouge depuis la fin de la bataille de Stalingrad jusqu'à la conquête de Berlin. La séquence concernant le Reichstag apparaît comme l'un des éléments centraux du film. Emblématique, elle résume l'objectif soviétique et symbolise la victoire finale sur le Reich. On s'est très peu interrogé sur cette prise de vues pourtant singulière. Quelle est son origine ? Quelles furent ses conditions de réalisation ? Et qui en furent les auteurs ? Cette dernière question est longtemps restée flottante. De nombreux opérateurs se sont retrouvés à proximité du parlement allemand et ont eu l'occasion de filmer l'édifice²⁶. Les documentaristes Patric Barbéris et Dominique Chapuis risquent un nom : Roman Karmen²⁷. Il faut dire que ce nom est bien tentant pour au moins deux raisons. La première, évidente, est la présence de l'opérateur sur les lieux entre le 2 et le 9 mai 1945 au moins

26. Parmi les opérateurs potentiels : G. Senotov, les frères Alekseev, B. Dement'ev, N. Kiselev, V. Tomberg, K. Bogdan, V. Frolenko, V. Simhovich. Leurs listes de montage indiquent la réalisation de prises de vues à proximité du Reichstag. Ces documents sont réunis dans V. P. Mihajlov, V. I. Fomin, *Cena kadra. Sovetskaja frontovaja kinohronika 1941-1945gg. Dokumenty i svidetel'stva*, Moskva, Kanon, 2010, pp. 952-970.

27. Patric Barbéris, Dominique Chapuis, *Roman Karmen, une légende rouge*, Paris, Seuil, 2002, pp. 124-127.

comme l'atteste ses rapports envoyés au Sovinformburo²⁸. On l'aperçoit sur plusieurs photographies : face à la porte de Brandebourg en compagnie de Khaldéi et du poète Dolmatovski ou devant le Reichstag avec d'autres opérateurs et photoreporters correspondants de guerre²⁹. La seconde raison pourrait s'avérer encore plus probante, bien qu'elle soit aussi sujette à caution. Elle concerne le style et les méthodes peu orthodoxes par lesquelles Karmen s'est rendu célèbre. De tous les opérateurs soviétiques, Karmen est sûrement celui qui se démarque le plus par une esthétique de « pré-montage » des plans. Comme il est possible de le constater dans la séquence de la prise du Reichstag, les plans qui la composent s'enchaînent à merveille (ill. 19-24). A première vue, la scène semble avoir été réalisée bien après la prise du bâtiment (accoutrement des combattants) et donc jouée pour l'occasion. Mais cette mise en scène n'est pas l'œuvre du réalisateur. Karmen lui-même en attribue la paternité à l'opérateur Moiseï Shneiderov³⁰. C'est le nom qui revient le plus souvent dans la littérature soviétique. C'est aussi le seul nom dont nous avons retrouvé la trace dans les archives³¹. Shneiderov est souvent associé aux opérateurs Vladimir Dementiev et Ivan Panov³². La séquence serait en fait l'œuvre d'au moins une dizaine d'opérateurs selon Raïzman, alors directeur des tournages³³. Les conditions de réalisation de la célèbre séquence sont mieux connues. Dans ses mémoires Panov explique avoir participé à l'assaut du 30 avril. Mais surpris par la nuit il ne put faire usage de sa caméra pour filmer l'exploit. Il le fit donc au petit matin du 1^{er} mai ce qui confirme la thèse d'un tournage effectué en décalage avec l'événement proprement dit. Il existe aux archives du film de Krasnogorsk une version antérieure à celle montée dans le film de Raïzman. On la trouve dans une édition spéciale des actualités consacrée à Berlin. Intitulée *la Bannière de la Victoire hissée sur Berlin*, l'actualité se concentre sur les deux moments forts de la bataille de Berlin : la prise du Reichstag et la capitulation. Cette fois l'assaut n'est pas montré de face mais de côté. La caméra de l'opérateur est placée sous les colonnades, à quelques mètres de l'entrée

28. Karmen entre dans Berlin le 21 avril avec les armées du maréchal Joukov et y restera au moins jusqu'au 9 mai 1945 (cf. Roman Karmen, *No Pasaran!*, op. cit., p. 178 et p. 197).

29. Ces photographies sont imprécisément datées de mai 1945 par l'agence de presse ITAR-TASS. Il est néanmoins possible de confirmer la date du 2 mai pour la première photographie en s'appuyant sur les recherches de Mark Grosset et sur le télégramme envoyé par Karmen au Sovinformburo le 3 mai 1945 (cf. *Ibidem*, pp. 187-194).

30. Il semble que les deux documentaristes français se soient fait abuser par les actualités de *Sovetskoe kino* n° 62 de 1980 (RGKFD, n° 28747). Le journal présente Karmen comme l'auteur des prises de vues du Reichstag au travers d'un montage fallacieux. De son côté l'opérateur propose le nom de Schneiderov dans ses mémoires de 1972 (cf. Roman Karmen, *No Pasaran!*, op. cit., p. 218). Tout comme l'opérateur Mikhail Posselski dans les siennes (*Svidetel'stvo ochevidsta*, Moscou, Elf IPR, 2005, pp. 96-97).

31. Certificat non daté, Muzej kino, f. 56, op. 1, d. 26, non paginé, enveloppe n° 26/90. Schneiderov fit successivement partie des groupes d'opérateurs dirigés par Vladimir Eshurin et Aleksandr Medvekin avant de rejoindre l'équipe Iulij Rajzman en avril 1945. Expérimenté et très apprécié du Studio, « il possède les qualités du bon opérateur : initiative, mobilité, savoir-faire technique », cf. Fiche d'évaluation de 1942, RGALI, f. 2451, op. 1, d. 66, l. 79. Sur les relations particulières entre Schneiderov et Medvedkin voir le journal de guerre de ce dernier dans *Muzéj kino*, f. 1, op. 1, non paginé, enveloppe n° 162/2. Je remercie Valérie Pozner de m'avoir indiqué cette source. Schneiderov reçut l'Ordre du drapeau rouge pour la réalisation de ses prises de vues du Reichstag.

32. I. Gelejn, *Riadom s soldatom*, CSDF, 1757m, 1975, RGAKFD, n° 27324.

33. Iulij Rajzman, « Berlin » dans A. A. Lebedev et D. G. Rymarev (dir.), *Ih oruzhie kinokamera. Rasskazy frontovyh kinooperatorov*, Moscou, Iskuststvo, 1984, p. 270.

principale. Les soldats s'engouffrent dans le bâtiment en passant devant l'objectif. Le point de vue mais aussi le mode opératoire de l'assaut sont donc différents. Plus surprenant, une prise de vues nous montre l'intérieur du bâtiment. D'autres plans encore diffèrent de la version canonique : l'un d'eux présente une vue rapprochée du premier étage en ruines. Il assure la transition entre l'entrée des soldats au rez-de-chaussée et la levée du drapeau effectuée sur le toit. Un panoramique vertical clôturé la séquence sur les tankistes célébrant la victoire au pied de l'édifice. Deux plans supplémentaires présentent des vues extérieures du bâtiment. Cette fois le drapeau est visible sur la tour sud-ouest depuis la Platz der Republik. Un point de vue rare que nous retrouvons dans l'une des photographies de Viktor Tiomine (cf. *infra*). Cette version est surprenante à plus d'un titre. Seules les prises de vues réalisées sur le toit du bâtiment restent inchangées quoique écourtées. On peut légitimement se demander pourquoi Raïzman ne reprend pas cette version, assurément plus complète, dans le long métrage *Berlin* produit cette même année à seulement quelques mois d'intervalle. Deux hypothèses méritent d'être évoquées. Certaines prises de vues révèlent en creux une mise en scène difficilement avouable. C'est notamment le cas du plan découvrant l'intérieur du bâtiment. Ce point de vue d'une caméra posée inopinément dans l'un des coins du rez-de-chaussée cache difficilement l'élaboration d'une saynète jouée pour l'occasion. Il est frappant de constater à quel point cette salle et en particulier le sol sont propres, signes éventuels du passage d'une équipe de nettoyage permettant la réalisation du tournage. Rappelons que la scène est sensée se dérouler le 30 avril en pleine bataille alors que le bâtiment est sous le feu soviétique. Les photographies prises au même moment ou dans un intervalle de temps proche, à l'intérieur du bâtiment tranchent aussi avec cette représentation propre. On y observe l'étendue des dégâts et le sol est recouvert de débris. Plus généralement la séquence prise dans son ensemble semble le fruit d'un montage composite. Plusieurs éléments ont été sans doute réalisés par différentes équipes en des temps différents. Konstantin Bogdan rapporte ainsi avoir participé à un tournage sachant pertinemment qu'une autre équipe avait déjà filmé une première levée de drapeau³⁴. Qu'ils soient joués ou même reconstitués, certains passages ont pu être considérés inopportuns lors du montage du long métrage. Une séquence plus lisse et plus homogène fut sans doute préférable. Mais cette simplification s'explique peut-être aussi par une distribution différente des deux films. *Berlin* est une superproduction documentaire essentiellement conçue pour la propagande extérieure et fut largement diffusée à l'étranger³⁵. Les actualités sont quant à elles généralement distribuées sur le territoire national. Il n'est donc pas improbable, pour les raisons déjà évoquées, de voir une telle séquence remaniée afin d'éviter tous discrédits potentiels. Toutefois certaines actualités et en particulier les *spetsial'nye frontovye vypuski* [Éditions spéciales du front] furent, on le sait, exportées. Nous n'avons malheureusement pas trouvé le compte-rendu de distribution qui pourrait confirmer cette seconde hypothèse. Du reste la prise du Reichstag prend une signification supplémentaire dans le long métrage. Si, dans l'actualité, elle symbolisait essentiellement la prise de la ville – elle se poursuit d'ailleurs par une traditionnelle cérémonie des drapeaux effectuée dans l'avenue Unter den Linden –, dans le long métrage, elle signifie la victoire totale et définitive sur le Reich.

34. Muzej kino, f. 26, document reproduit dans V. P. Mihajlov, V. I. Fomin, *Cena kadra*, op. cit., p. 969.

35. V. P. Mihajlov, V. I. Fomin, *Cena kadra*, *ibidem*, pp. 1036-1040.

Photogrammes de la prise du Reichstag tirés du documentaire *Berlin*, parfois nommé *la Bataille de Berlin* (Y. Raïzman, Studio Central des films documentaires, 70 min, 1945).

Photogrammes de la prise du Reichstag tirés de l'actualité *la Bannière de la Victoire hissée sur Berlin* (Y. Raïzman, Studio Central de films documentaires, 346,7 m, 1945).

Histoires parallèles

Un certain nombre de photographies aujourd'hui oubliées font état de l'incroyable engouement que les Soviétiques eurent à l'égard du Reichstag³⁶. Il reste difficile dans l'état actuel des choses de pouvoir précisément dater tous ces drapeaux. Bien que les dates indiquées soient celles proposées par l'ex-agence gouvernementale TASS ou par les archives nationales, elles sont à prendre avec précaution. Plusieurs raisons peuvent être évoquées. D'une part, l'agence de presse continue de mentionner la date du 1^{er} mai 1945 pour la célèbre photographie de Khaldéi alors que, de Grosset aux Nakhimovsky en passant par Volland et Khaldéi lui-même, tous proposent la date du 2 mai. D'autre part, si on se penche sur la collection générale proposée par les deux institutions, un certain nombre d'incohérences se font jour³⁷. Ici même, au sein du corpus d'images proposé, certaines photographies peuvent se voir attribuer plusieurs dates selon qu'elles proviennent de l'une ou de l'autre des deux archives citées... D'autres photographies encore présentent des écarts de dates importants alors qu'elles semblent concomitantes (prises à quelques secondes d'intervalle et selon un axe proche). C'est le cas des photographies de Mark Redkine et d'Oleg Riumkine. Il en va de même pour la photographie de *l'Assaut du Reichstag* (l'ajout de l'épais ciel nuageux, postérieur à la prise de vue, est typique des années 1960). Si on se base sur un rapport indiciaire, ces photographies sont confondantes. Elles ne mettent pas seulement en évidence les incohérences de datations, au contraire, elles peuvent en partie aider à les résoudre. Pour le moment, elles nous permettent de constater le mode opératoire des photo-reporters sur le toit du Reichstag : ils agissent selon une logique de groupe. Ainsi peut-on regrouper ces photographies par couple (Redkine/Knorrning, Chaguine/Riumkine ou encore Grebnev/Khaldéi). Sur la base de ce même rapport indiciaire, on peut opposer deux grandes catégories de photographies. Il s'agit principalement de pouvoir distinguer deux blocs d'images : celles réalisées entre le 1^{er} et le 2 mai (date de l'arrêt des combats), et celles réalisées entre le 2 et le 8-9 mai (date de la capitulation). C'est que les photographies sont soumises à des régimes de représentation différents selon qu'elles sont prises avant ou après le 2 mai (avant ou après l'arrêt des combats). On peut par exemple supposer que les photographies de Redkine et Knorrning ont précédé cette date et qu'elles sont antérieures à celles de Morozov ou de Chaguine. On peut le supposer pour au moins deux raisons. 1. Leurs points de vue sont radicalement différents. Les premières représentent leurs sujets de dos quand les autres nous les montrent de face ou de trois-quarts. 2. L'accoutrement des soldats est aussi très différent. Sur les photographies de Redkine et de Knorrning, les soldats sont vêtus de longues parkas et portent des casques : ils sont en tenue de combat. Sur les photographies de Morozov ou de Chaguine/Riumkine les soldats sont vêtus d'uniformes plus légers et portent le béret : ils sont en tenue d'apparat. On peut

36. Plus généralement cet engouement médiatique résulte d'une compétition acharnée entre photographes. L'émulation et la concurrence sont directement stimulées par les directeurs de presse tel le charismatique David Otenberg. Sur l'aspect compétitif du travail de photo-reporter pendant la Seconde Guerre mondiale lire l'exemple proposé par David Shneer, « Stalingrad and Emmanuel Evzerikhin's Wartime Photojournalism », dans *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War, and the Holocaust*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2011, pp. 111-121.

37. Une partie des archives du RGAKFD et de l'ex-agence gouvernementale ITAR-TASS est consultable en ligne aux adresses : <http://www.tassphoto.com/> et <http://russianarchives.com/archives/rgakfd/coll.html>.

véritablement se rendre compte de ce changement vestimentaire précisément sur les marches du Reichstag où les escouades de chaque compagnie viennent se faire immortaliser devant le bâtiment en ruines³⁸. On retrouve aussi une séquence consacrée à cette *cérémonie de la victoire* dans le documentaire d'actualités *Berlin*. C'est d'ailleurs par cette séquence qui suit la prise du parlement allemand que se conclut le film. Qu'il y ait reconstitution ou seulement mise en scène, on a donc ici bien affaire à deux régimes visuels différents. Les photographies de Redkine/Knorrning sont réalisées dans le cadre de la bataille de Berlin, alors que les autres sont réalisées dans le contexte général de la victoire sur le Reich. On peut pencher, en ce qui concerne ces dernières, pour la date du 8 ou du 9 mai. La première date est proposée par TASS pour l'une d'entre elles. La seconde correspond au jour officiel de la capitulation pour les Soviétiques. Il n'est pas non plus impossible que certaines photographies aient été réalisées dans l'intervalle entre le 2 et le 9 mai. Nous possédons très peu d'éléments concernant la plupart de ces photographies, il est donc difficile ici d'être plus précis. Mais on ne peut douter devant tant de *coïncidences* des rapports qu'entretiennent certaines photographies entre elles. La masse d'informations et de photographies concernant ce second *régime visuel* est encore à venir. En effet, quel photographe n'est pas monté sur le toit du Reichstag pour proposer sa propre mise en scène de l'événement et fêter à sa manière le *Jour de la Victoire*? Il n'est pas impossible que l'on voie ressortir dans les années qui viennent un certain nombre de ces « clichés » aujourd'hui encore conservés dans les placards de l'agence TASS ou dans les archives personnelles des photographes.

Morphologie et histoire

Nous l'avons brièvement évoqué, les photographies de Khaldéi et de Rosenthal ont peu de choses en commun. Si leurs contextes de prise de vue sont notablement différents, leurs usages ainsi que leurs devenir historiques le sont tout autant. L'utilisation immédiate à des fins politico-militaires de la photographie de Rosenthal contraste largement avec l'usage historiographique tardif du cliché du photographe soviétique. Ces deux histoires au long cours révèlent une communauté de destin acquise sur le tard et en des temps différents. Aussi, leur consécration mutuelle au festival de Perpignan les propulsant au statut d'icônes internationales de la photographie s'est-elle réalisée au prix d'un incroyable nivellement temporel. Un brouillage permissif qui a rendu possible tous les amalgames. En ce sens David Shneer a raison quand il compare la photographie de Rosenthal à la célèbre *Traversée de l'Oder* de Dmitri Baltermants relevant le caractère éminemment héroïsant des deux photographies³⁹.

38. Peter et Sam Radetsky, *Un siècle d'images soviétiques : archives de l'agence Itar-Tass*, Paris, Acropole, 2007.

39. L'auteur évoque ensuite brièvement le parcours de Khaldéi à son arrivée à Berlin. Il fait un parallèle rapide avec la photographie de Rosenthal indiquant qu'elles eurent la même fonction et la même communauté de destin. Du reste la photographie la plus emblématique à ses yeux est celle où Khaldéi présente le poète Dolmatovski déclamant devant une foule de soldats au pied de la porte de Brandebourg. En fin de chapitre D. Shneer propose une analyse pertinente de l'essai-photo qui suit la fameuse icône publiée dans *Ogonëk* le 13 mai 1945. L'auteur relève les omissions qui s'y font jour : pas de corps de soldats allemands ni de scènes de liesse... Berlin n'a pas été « libéré » mais « conquis » conclut-il ! cf. David Shneer, *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, War, and the Holocaust*, op. cit., pp. 133-139.

Quelques photographies prises sur le Reichstag entre le 30 février et le 8 mai 1945.

Drapeau soviétique sur le Reichstag, 1^{er} mai 1945, Mark Redkine. Source : ITAR-TASS.

La Grande Guerre Patriotique, 2 mai 1945, Oleg Knorring. Source : ITAR-TASS.

Bataille pour le Reichstag, 2 mai 1945, Y. Riumkine. Source : RGAKFD.

Jour de la Victoire, 8 mai 1945, Ivan Chaguine. Source : ITAR-TASS.

Quelques photographies prises sur le Reichstag entre le 30 février et le 8 mai 1945. (Suite)

Soldats à l'assaut du Reichstag ou Reichstag en flammes, 1^{er} janvier 1945, Ivan Chaguine. Source : ITAR-TASS.

Sans titre, non datée, attribuée à Anatoli Morozov. Source : RGAKFD.

Levée de drapeau sur le Reichstag, 2 mai 1945, Anatoli Morozov. Source : ITAR-TASS.

Drapeau de la Victoire sur le Reichstag, Victor Grebnev. Source : RGAKFD.

L'héroïsme n'est pas le sujet de la photographie de Khaldéi qui met en scène une victoire, et plus exactement une célébration de victoire. Il nous faut néanmoins constater le caractère ambigu et intermédiaire de cette célébration au regard des autres photographies réalisées entre le 1^{er} et le 9 mai 1945. Sur la base de quelques indices – le point de vue, le vêtement des personnages et la datation confuse – nous avons distingué deux régimes de représentation : celui effectué dans le cadre de la prise de Berlin et celui qui célèbre la victoire sur le Reich. Or si la photographie de Khaldéi se situe indéniablement dans le premier régime de représentation, elle ne correspond en rien aux photographies prises le 1^{er} mai par Redkine/Knorrning. Pour comprendre de quoi il retourne, il convient de retracer la morphogenèse de cette photographie.

Si un régime de représentation dépend en partie du contexte qui l'a vu naître, il est aussi l'expression d'une codification qui s'inscrit dans une tradition plus ou moins ancienne. Comme tout type de représentation, la photographie de levée de drapeau soviétique ne fait pas exception à la règle. Pour peu qu'on en retrace brièvement l'histoire, on la trouve déjà présente dès 1919 pour figurer la prise du Palais Smolny. Largement sollicitée par la suite, la photographie de drapeau sert diversement les enjeux politico-militaires et idéologiques du nouveau régime. Nous avons indiqué que Khaldéi était lui-même un éminent représentant de ce type de représentations, sans préciser toutefois de quel type de levée de drapeau il fut le témoin. En élargissant nos recherches, un bref retour sur la production de photographies de drapeaux levés aux moments des reconquêtes soviétiques de 1941-1945 permet d'envisager les us en vigueur dans cette tradition et en savoir un peu plus sur la signification originelle d'une telle prise de vue. On compte une vingtaine de photographies de drapeaux dans les *Izvestia* pour la période donnée. Si ces photographies sont largement tributaires du contexte de guerre, on peut néanmoins les classer en trois catégories ou sous-genres : les photographies de libération, les photographies de défilé et les photographies de serment. Ces catégories ne sont pas exclusives et il n'est pas rare d'observer certains chevauchements thématiques. Ainsi les photographies de défilé se confondent-elles souvent avec les photographies de libération dont elles constituent une variante à part entière en temps de guerre⁴⁰. Les photographies de libération sont de loin les plus nombreuses. Elles sont presque systématiquement réalisées depuis une hauteur et prises de telle manière que l'on puisse distinguer un panorama découvrant l'ampleur du territoire conquis. Le motif le plus régulièrement observé est un panorama urbain. Pour ce faire, les photographes prennent position sur un édifice officiel surplombant la ville (une mairie, un ministère, une gare, un théâtre...). Une photographie de Samari Gourari prise à Odessa en avril 1944 correspond presque en tous points à la photographie de Khaldéi. Un soldat sur le perron de l'opéra tend une bannière rouge. Le porte-drapeau est photographié de trois-quarts en plongée. Mais le panorama fait ici apparaître un élément singulièrement absent de la photographie de Khaldéi. En contrebas on découvre un parterre de soldats en rang d'oignons. Sur une seconde photographie accolée à la première, un plan rapproché montre distinctement que ces soldats ont un genou à terre. La troublante composition de ce diptyque révèle le caractère cérémoniel et protocolaire

40. Voir par exemple le diptyque de Duhovchin réalisé par N. Maksimov et L. Dorezhmog publié dans les *Izvestia* du 21 septembre 1943.

de la levée de drapeau. Plusieurs photographies prises en rase campagne montrent une scène analogue. Loin d'être marginales, les photographies de serment constituent sans doute le sous-genre le plus rigoureux sur le plan scénographique. Chacune d'elles présente, pris de profil en légère plongée, un bataillon de soldats s'inclinant, genoux à terre, devant le drapeau de leur régiment. La photographie de serment publiée dans les *Izvestia* du 30 avril 1943 semble tout droit tirée d'un photogramme du court-métrage *28 héros*⁴¹. Ce film-chanson (*fil'm-pesnia*), réalisé à partir de prises de vues de l'opérateur Karmen, se présente comme un hommage rendu aux héros morts lors de la défense de Moscou pendant l'hiver 1941. Il nous renseigne sur la nature symbolique de la cérémonie militaire. Dans un petit cimetière proche de la capitale une famille pleure ses enfants disparus. D'abord seule, elle est rejointe par la communauté militaire qui se rassemble autour du tombeau. La cérémonie funèbre est accompagnée par les cœurs de l'Armée rouge. Cet acte de commémoration se poursuit par un acte de foi des soldats se présentant *littéralement* sous les drapeaux. Cette seconde cérémonie s'effectue sans mots dire dans la plus grande solennité avant leur départ pour le front. En choisissant d'inscrire le rituel militaire dans cette continuité, le réalisateur fait d'une pierre deux coups. La cérémonie des drapeaux apparaît au centre de cet événement dont elle est à la fois le moment privilégié (le recueillement) et la saisissante métonymie visuelle (l'acte cérémoniel par excellence). Ce croisement thématique est, précisons-le, conjoncturel. De telles associations sont fréquentes au moment des premières libérations (ill. 43). Si l'on sort maintenant de ce cadre contextuel, on remarque aisément que chaque levée de drapeau s'effectue selon un protocole immuable, qu'il s'agisse d'un deuil ou d'une célébration. La photographie de Gourari est de ce point de vue exemplaire. Elle répond précisément à la geste culturelle de la photographie de serment dans le contexte de la libération d'Odessa. Nous postulons que Khaldéi agit de même sur le toit du parlement allemand.

Le caractère inflexible de la cérémonie des drapeaux implique une scénographie laissant peu de liberté au photographe. On comprend dans ces circonstances la nécessité du trois-quart et l'usage de la plongée permettant de faire entrer dans le cadre l'horizon et les soldats, sans donner à voir le dos du porte-drapeau. Champ et contrechamp sont ainsi saisis ensemble. Il arrive que le photographe ne puisse se placer convenablement de manière à enregistrer la totalité de ces éléments. Le contrechamp est alors tout simplement photographié puis placé en vis-à-vis de la photographie de drapeau. C'est le cas du diptyque de P. Trochkine réalisé en juillet 1943⁴². Parfois même, l'angle de prise de vue est si exigü qu'on ne distingue ni le panorama, ni les hommes susceptibles de lui faire face. Là encore la scène est reconstituée par l'introduction des pièces manquantes comme dans ce triptyque du 10 mai 1944 présentant la libération de Sébastopol. Ce triptyque présente successivement sur toute la largeur de la page : 1. une levée de drapeau réalisée sur le toit de la gare ; 2. un plan d'ensemble de la rue Lénine en ruines ; 3. un plan rapproché du lieutenant V. Stovb et du sergent A. Soukniasov dont la

41. N. Trahtenberg, *28 geroi*, CSDF, 198, 1m, 1943, RGAKFD, n° 5072.

42. Notons à ce titre que la photographie de S. Gurarij prise le 10 mai 1944 à Odessa est probablement un photomontage. La longueur du cadre de prise de vue est improbable et n'est rendue possible que par l'utilisation d'une seconde photographie. Cette procédure d'élargissement est un classique du photomontage pratiqué par les journaux soviétiques, et en particulier par les *Izvestia*, à cette époque.

В ОСВОБОЖДЕННОЙ ОДЕССЕ. 1. Население восторженно приветствует части Красной Армии, вступившие в город. 2. Момент возложения красного флага на балконе здания театра оперы и балета им. Дюнаевского. С балкона вылет Ротмистра на улицах Одессы. Фото: генеральный военный корреспондент «Известий» С. Гурарий. (Составлено на основе ст. лейтенанта Рыжовского).

Dans Odessa libérée, S. Gourari, Izvestia, 13 avril 1944.

ГОРОД КАЛИНИН СВОЯ В НАШИХ РУКАХ! 1. Генерал-майор Плехин возлагает над городом красный флаг. 2. Кладбище убитых солдат и офицеров, устроенное фашистами в центре города, на площади Коммуны. 3. Отступая, немцы выкопали на улицах города и вокруг него множество мин, танков, артиллерии и вооружения (фото с самолета). Фото: генеральный военный корреспондент «Известий» С. Гурарий. (Составлено на основе ст. лейтенанта Рыжовского).

La ville de Kalinine est de nouveau entre nos mains, S. Gourari, Izvestia, 18 décembre 1941.

Пленум ЦК КП(б) Казахстана

АЛМА-АТА. 1 июля (ТАСС). Состоялся пленум ЦК КП(б) Казахстана. Он обсудил три вопроса: об итогах прошедшего года, о задачах, стоящих перед партией и населением Казахстана в 1942 году, о развитии сельского хозяйства, о выполнении государственного плана развития промышленности и сельского хозяйства республики в условиях трудных условий работы на поле. Докладчик по первому вопросу — председатель Совета Министров Казахской ССР тов. Уалиханов отметил, что разгрузившиеся в Казахстане и организации заводов для промышленности республики. К началу года были подготовлены на заводах свыше 6000 специалистов, инженеров и инженеров, около 13 тысяч рабочих. Массовое строительство объектов было завершено 60 тысяч рабочих. Только в Казахстане построено 1700 жилищных объектов, в том числе 1700 жилищных объектов. Все это и рядовой строительный материал, что республика успешно справилась с этими задачами. 10 пунктов плана культуры включено на июль, основных заданий и заданий жителям. Тов. Уалиханов подробно остановился на вопросах ухода за лесами, организации уборки урожая и заготовки сельскохозяйственных продуктов, который является в этой работе, в частности, отставание некоторых районов с развитием сельского хозяйства, и указав, что необходимо сделать для быстрого устранения этих недостатков.

Выступивший с докладом по второму вопросу секретарь ЦК КП(б) Казахстана тов. Шахматов сообщил много фактов, свидетельствующих об огромном патристическом подъеме среди трудящихся республики, вызванном присуждением Казахскому переводчику Красного Знамени Государственного Комитета Обороны за успехи в развитии животноводства. В республике широко развернулось соревнование за выполнение обязательств, данных в письме товарищу Сталину. В Казахстане насчитывается почти 100 тысяч рабочих, инженеров, докторов, техников, специалистов, от них работы зависят дальнейшие успехи в развитии животноводства. Подписанные из страны, которые распространяются поделками ставящегося опыта — важнейшая задача борьбы с свистящими организациями. По плану выступил секретарь ЦК КП(б) Казахстана тов. Сапаров. По обсуждавшимся вопросам пленум принял соответствующие решения.

La Grande Armée, P. Trochkin, Izvestia, 2 juillet 1943.

СЕВАСТОПОЛЬ. 10 мая. 1. На фоне развалин возмущается красный флаг. 2. Улица Ленин, разрушенная немецкими авиалайнерами. 3. Старший лейтенант В. Стобя и гвардии младший сержант А. Суешников, участники героической обороны Севастополя. Фото: специально назначенный корреспондент «Известий» С. Гурарий. (Составлено на основе ст. лейтенанта Рыжовского).

Sébastopol, 10 mai, S. Gourari, Izvestia, 11 mai 1944.

légende indique qu'ils furent deux « héros exemplaires » lors du siège de la ville en 1941-1942. Si ce troisième élément est manquant chez Khaldéi, la mise en perspective de ces *coïncidences morphologiques* révèle les stéréotypies présentes sur la photographie berlinoise. Un même cadre, un point de vue analogue et un ensemble thématique récurrent constituent la typologie de cette levée de drapeau. C'est sur ce modèle qu'est construite la photographie de Khaldéi.

Histoires singulières

De ce corpus de photographies incroyablement vaste – nous ne pouvons ici être exhaustif – ressortent quelques documents dont la singularité tranche sur les différents régimes de représentation déjà évoqués. Il s'agit de photographies de drapeaux réalisées depuis un autre point de vue que le toit (ou la coupole) du parlement allemand. Sur ces photographies apparaissent le Reichstag surmonté de la bannière rouge. L'une d'entre elles mérite une attention particulière tant son histoire semble incroyable, voir invraisemblable. Elle fut prise depuis un avion dérobé (emprunté) par le téméraire photographe Viktor Tiomine dans la journée du 1^{er} mai. Dans la nuit de 2 au 3 mai, Tiomine, de retour à Moscou, développe ses précieux négatifs. Puis il repart immédiatement pour Berlin avec les journaux du matin ayant publié sa photo en couverture. À son arrivée sur le tarmac de Tempelhof, le photographe est attendu par une délégation officielle de militaires. Tiomine est condamné à mort sur le champ pour avoir, sans autorisation, détourné un appareil de l'armée de l'air. Les ordres viennent du Maréchal Joukov en personne. Le jugement est révisé quelques heures plus tard, après que les intentions du photographe furent connues. Lors de leurs entretiens pour la préparation du livre *Von Moskau nach Berlin*, Volland et Khaldéi ont analysé cette surprenante photographie. Ils ont découvert qu'il s'agissait sinon d'un photomontage du moins d'une photographie retouchée. Les proportions du drapeau en rapport avec la distance de prise de vue du bâtiment sont déconcertantes. La distorsion apparaît plus flagrante encore sur une autre photographie du Reichstag réalisée par Tiomine. Cette dernière présente le parlement allemand en contre-plongée. Elle a vraisemblablement été prise depuis l'Ebertstrasse : on y aperçoit une partie du Tiergarten sur le côté gauche. Il s'agit de la première photographie du Reichstag publiée par la *Pravda* le 3 mai 1945. Le drapeau cette fois fixé sur la tour sud-est apparaît démesurément grand. Or, compte tenu de la taille de l'édifice encore grandi par la contre-plongée, ce devrait être l'inverse. Ce détail qui n'a pas échappé à Khaldéi lui fait dire que le drapeau de la photographie aérienne a été agrandi, gonflé. Selon Volland, « on peut reconnaître à l'œil nu que le drapeau flottant est retouché »⁴³. Les traces de la manipulation sont malheureusement peu visibles sur le tirage publié par la *Pravda* ou les *Izvestia*. Par ailleurs, le collectionneur confie que la personne ou le groupe de soldats qui hissa ce drapeau sur la coupole du Reichstag reste inconnu. Du reste, cette photographie qui présente une colonne de chars au premier plan indique bien que le

43. Ernst Volland, Heinz Krimmer, *Der Bedeutende Augenblick: Jewgeni Chaldej - Eine Retrospektive*, op. cit., p. 121.

Bannière flottante sur le toit du Reichstag, 1^{er} mai 1945, Victor Tiomine, RGAKFD.

Berlin. La bannière de la Victoire flotte sur le Reichstag, Victor Tiomine, Izvestia, 3 mai 1945.

parlement allemand a été pris le 1^{er} mai contrairement à ce qu'a pu prétendre Khaldéi ou à ce que peuvent laisser supposer les dates confuses de l'agence TASS. Ces deux photographies, aussi singulières soient-elles, n'ont guère eu de postérité.

Évidence de l'histoire

On ne pourrait achever cette revue des photographies prises sur le toit du Reichstag dans la période du 1^{er} au 9 mai 1945 sans mentionner une photographie largement ignorée des différentes enquêtes menées sur le sujet. Ce cliché présente pourtant des ressemblances troublantes avec celui de Khaldéi : une composition quasi-identique (avec un angle de vue très proche), un même personnage et une même situation à l'arrière-plan (le mouvement des chars dans la rue). Selon le collectionneur Ernst Volland, la photographie fut prise au même moment par un autre photo-journaliste Victor Grebnev. Khaldéi n'a, dans aucun de ses entretiens, fait mention de ce nom. Par ailleurs, Volland fait état de l'existence d'autres publications dans lesquelles Grebnev est signalé comme l'auteur de cette photographie. Mais il ne dévoile malheureusement pas ses sources⁴⁴. Quoi qu'il en soit, que Khaldéi ait été accompagné par un confrère n'aurait rien d'étonnant. La pratique était courante, voir quasi-systématique, comme on a pu ici-même le remarquer. D'autre part, on sait aujourd'hui qu'il existe au moins trente-six poses de la fameuse scène. Par ailleurs il existe peut-être d'autres photographies de Grebnev pouvant confirmer (nuancer ou infirmer) la préparation et les dispositions prises par Khaldéi pour réaliser son motif. Cette énième variation du thème a surtout pour conséquence de rappeler les limites

44. Volland a acquis cette photographie en 1990 auprès d'un journaliste à Moscou : « Au dos, explicite-t-il, il est clairement mentionné le nom de Victor Grebnev comme étant l'auteur de cette photographie » (*Der Bedeutende Augenblick*, Jewgeni Chaldej - Eine Retrospektive, *op. cit.*, p. 119). On trouve effectivement un tirage identique attribué à Grebnev au RGAKFD à la cote 270727.

et les enjeux de l'investigation documentaire. Un corpus photographique n'est presque jamais exhaustif. Il est par définition, comme toute archive, lacunaire. La découverte de nouveaux éléments nous incite toujours à repenser l'événement dans sa singularité.

De toutes les photographies présentées ici, seule celle de Khaldéi met en évidence les emblèmes de la faucille et du marteau. C'est peut-être en partie pour cette raison que la photographie a « survécu » à toutes ses consœurs. Le photographe soviétique était bien préparé, il a *littéralement* réalisé un cliché emblématique que l'on peut pour cette raison qualifier d'*icônique*. Aussi, Evguéni Khaldéi ne se trompait pas quand il affirmait que sa photographie était « historique ». C'était la réponse qu'il s'était choisie pour répondre à ceux qui lui reprochaient sa mise en scène. « Historique » la photographie du Reichstag le serait au moins au vu de son parcours dans l'histoire des médias soviétiques et des représentations de guerre. Mais elle l'est tout autant dans le contexte qui l'a vu naître. Ce contexte particulier correspond à un régime de représentation générale qui promeut *la mise en scène de la victoire finale*. Cette pratique photographique est de l'ordre du *cérémoniel*. Elle s'inscrit dans une tradition militaire mais aussi dans une tradition iconographique bien plus ancienne et qui remonte au moins aux premiers temps de la révolution. Être « témoin » de l'histoire et participer à la promotion du socialisme n'est pas pour un opérateur ou un photographe soviétique incompatible, bien au contraire.

Ce texte est la reprise, augmentée, revue et corrigée, d'un travail soumis à Sylvie Lindeperg en décembre 2011. Il a été présenté en mai 2014 au Centre d'études franco-russe de Moscou dans le cadre du séminaire « enjeux et méthodes » dirigé par Alain Blum. Je souhaite remercier tous les participants pour leurs nombreuses remarques. Je tiens particulièrement à remercier François Albéra, Valérie Pozner et Vanessa Voisin pour leurs corrections.