



HAL
open science

Une autre image de l'Albanie communiste? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur

Gilles de Rapper, Anouck Durand

► **To cite this version:**

Gilles de Rapper, Anouck Durand. Une autre image de l'Albanie communiste? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur. *Ethnologie française*, 2017, Albanie. Renaissance d'une discipline, XLVII (2), pp.263-276. halshs-01505551

HAL Id: halshs-01505551

<https://shs.hal.science/halshs-01505551>

Submitted on 2 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur

Gilles de Rapper
Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative
Anouck Durand
Photographe

RÉSUMÉ

La période communiste a vu la diffusion massive de la photographie en Albanie. Au delà de l'étiquette de « propagande » généralement associée à cette pratique dans les pays communistes, la photographie de cette époque est variée et témoigne d'une pluralité d'usages et de modalités. La pratique amateur apparaît comme une catégorie pertinente pour aborder la complexité de la production. Nous tentons ici d'en reconstituer les conditions et de montrer ses particularités par rapport à la pratique professionnelle.

Mots-clés : Photographie amateur. Communisme. Ethnographie de la photographie. Albanie.

Gilles de Rapper
Idemec (CNRS, UMR 7307)
Aix Marseille Université
Maison méditerranéenne des sciences de l'Homme
5 rue du Château-de-l'Horloge,
BP 647
13094 Aix-en-Provence
gilles.derapper@cnrs.fr

Anouck Durand
Photographe
2 rue des Boucheries
93200 Saint-Denis
anouckdurand@gmail.com

La période communiste en Albanie (1944-1991) a produit une immense quantité de photographies dont beaucoup ont survécu à la chute de la dictature et en constituent aujourd'hui la mémoire visuelle. La photographie de l'époque se remarque d'abord par ses conditions de production : l'État en prend peu à peu le contrôle, de la propagande jusqu'à la photographie de famille, en passant par la photographie scientifique¹. Les amateurs sont parmi les seuls à échapper – relativement, nous le verrons – à l'organisation mise en place par les autorités : ils jouissent *a priori* d'une liberté dans l'acte photographique que les photographes professionnels désormais embauchés par l'État ne possèdent pas. Ils restent cependant rares pendant toute la période et leur production est marginale.

Les historiens de la photographie s'accordent pour reconnaître le rôle déterminant des amateurs dans le développement technique et dans la diffusion de la photographie dès son apparition au XIX^e siècle². La figure de l'amateur est elle-même ambiguë et changeante dans le temps : à l'amateur fortuné et savant des premiers temps s'oppose le simple usager, celui qui se

contente d'appuyer sur le bouton. Ce n'est pourtant que depuis une dizaine d'années que la figure de l'amateur a été étudiée dans des contextes autres que ceux de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord et les travaux sur la photographie amateur dans l'ancien monde communiste demeurent peu nombreux³.

Si le dictionnaire de la langue albanaise de 1980 donne une définition de l'amateur semblable à celles données par les dictionnaires occidentaux analysés par Gérard Leblanc [Leblanc, 1999], la photographie ne figure pas parmi les exemples : l'amateur est quelqu'un qui aime quelque chose (les fleurs ou la musique populaire) ou quelqu'un qui pratique un sport ou un art non par profession mais par inclination personnelle. Les exemples donnés sont ceux des danseurs, chanteurs, musiciens et acteurs amateurs [Fjalor, 1980]. Dans la langue courante, la photographie est rapportée à ces deux types d'amateurs : les amateurs de photographie, qui se faisaient volontiers et régulièrement prendre en photo par les photographes du service public, sans jamais avoir utilisé ni envisagé d'utiliser un appareil photo, et les photographes amateurs, qui prenaient des

photos en dehors des institutions. C'est à ces derniers que nous nous intéressons ici.

Après avoir rappelé ce que l'on sait des photographes amateurs jusqu'en 1944, nous montrerons en quoi cette date marque une rupture dans la sociologie des amateurs et présenterons ce qui nous semble caractériser les conditions de la photographie amateur pendant la période communiste, c'est-à-dire les contraintes techniques et idéologiques qui pèsent sur cette pratique et qui éclairent son statut ambigu et changeant. Nous chercherons ensuite à mettre en évidence ce qui distingue les images prises par les amateurs de celles produites par les photographes employés par les institutions⁴.

■ Amateurs et diffusion de la photographie avant 1944

Quelles que soient les inflexions prises par la photographie pendant la période communiste, il faut tenir compte du fait que l'histoire de la photographie en Albanie est bien plus ancienne. C'est ainsi que la figure de l'amateur se rencontre dès avant 1944⁵. Il est cependant difficile de dresser un tableau de la photographie amateur dans ces périodes pour lesquelles les sources sont fragmentaires. Contrairement à ce qui s'est passé dans beaucoup d'autres pays, aucune société de photographie ne semble avoir vu le jour en Albanie et il n'existe donc pas d'archives constituées sur la question⁶. Dans ces conditions, le recours aux témoignages oraux est indispensable. La pratique photographique apparaît alors comme un phénomène principalement urbain qui touche avant tout les classes aisées. L'accès à l'équipement photographique exige en effet un contact souvent direct avec l'étranger. Non seulement l'Albanie ne produit aucun matériel photographique, mais il ne semble pas exister de fournisseur établi. Les photographes professionnels dépendent de leurs réseaux personnels à l'étranger pour leur approvisionnement. Quant aux amateurs, c'est à l'occasion d'un voyage hors d'Albanie ou d'une rencontre avec un étranger qu'ils entrent en contact avec la photographie. Les liens entretenus avec l'Italie pendant la période de l'entre-deux-guerres semblent ici déterminants. De nombreux commerçants, étudiants et membres des administrations se rendent alors en Italie. Ils en rapportent des photographies et aussi parfois des appareils photographiques.

Un article de 1987, paru dans la presse de la période communiste, donne une idée de la situation dans la

ville de Gjirokastër, située dans le sud de l'Albanie, à proximité de la Grèce. Ce texte intitulé « Photographes de Gjirokastër » fait partie d'une série d'articles portant sur l'histoire de la photographie publiés en 1986-1987. À côté de trois photographes professionnels établis en ville entre la fin du XIX^e siècle et 1940, l'auteur mentionne un certain nombre d'amateurs, sans que le terme soit précisément défini : le premier est présenté comme ami d'un photographe professionnel ; un autre, actif entre 1908 et 1931, a pris des photographies des écoles, des enseignants, des artistes et des sportifs de la ville ; un troisième, enseignant, documentait la vie politique de la ville et se déplaçait dans les villages. Deux autres sont mentionnés, dont un médecin célèbre.

L'auteur cite ensuite trois derniers amateurs originaires des villages proches de Gjirokastër. Il s'agit en fait de villages appartenant à la minorité grecque d'Albanie, qui ont des liens avec la Grèce voisine et surtout avec d'autres pays en raison d'une forte émigration depuis la fin du XIX^e siècle. L'un de ces amateurs est ainsi décrit comme ayant travaillé en France, en Algérie puis en Australie, où il est mort. Ces amateurs sont enfin signalés comme parcourant les villages de la région [Dilo, 1987]. Ce rapide tableau relatif à une petite ville de province donne une idée du profil des photographes amateurs. Issus des professions libérales et intellectuelles, ou en lien avec l'étranger. Les militaires de cette époque, dont certains sont formés en Italie, fournissent aussi des photographes amateurs. Originaire de la même région de Gjirokastër, Ismail Golemi (1896-1945) est un officier d'artillerie formé en Italie et connu pour son activité de photographe [Golemi, 2005 : 30].

La glorification du combat des partisans communistes pendant la Seconde Guerre mondiale, orchestrée par les autorités dès 1944, révèle de manière incidente que la photographie amateur avait connu un développement certain à la fin des années 1930 et au début des années 1940. Des partisans originaires des classes moyennes – mais généralement urbaines – avaient alors pris le maquis avec leur appareil photo. Un article de presse de 1973 présente l'un d'eux, devenu par la suite membre de la classe dirigeante, comme auteur d'une série de photographies prises pendant des opérations militaires en 1944⁷. Il était alors équipé de deux appareils, un Zeiss 6 x 9 à soufflet et un Kodak Retina de 35 mm. La présence de ce dernier témoigne de la diffusion, en Albanie comme ailleurs à la même époque, d'appareils destinés à de larges couches de la population,

en dehors des seuls amateurs éclairés et fortunés⁸. On constaterait ainsi en Albanie l'émergence d'une « photographie amateur populaire » [Bajac, 2010 : 214], phénomène attesté en Europe et en Amérique du Nord dans l'entre-deux-guerres.

■ Les contraintes techniques

L'arrivée au pouvoir des communistes (novembre 1944) donne cependant une inflexion particulière au développement de la photographie amateur. Il faut tenir compte ici à la fois des ruptures et des changements dans les conditions politiques et économiques de la pratique photographique amateur, et de quelques constantes. La principale constante est la dépendance de l'Albanie vis-à-vis de l'extérieur pour l'approvisionnement en matériel photographique. Les photographes albanais, professionnels et amateurs, sont dépendants des importations pour tout : appareils (de prise de vue et agrandisseurs), films, solutions, papiers. Or, dans une économie planifiée et contrôlée par un État qui voit dans la photographie un outil de propagande, les amateurs ne sont pas prioritaires. Beaucoup d'entre eux évoquent des difficultés d'approvisionnement et, pour la plupart, la nécessité d'avoir des « relations », des amis photographes bien placés par lesquels ils pouvaient se procurer du matériel photographique. En ce sens, les photographes amateurs sont étroitement liés aux professionnels, pour l'approvisionnement comme pour la formation. Plus qu'une pratique partagée horizontalement, au sein de clubs d'amateurs, la photographie amateur semble impliquer un fonctionnement vertical, chaque amateur étant redevable d'un ou plusieurs professionnels qui lui prodiguent conseils et matériel.

Sur cette toile de fond, on peut distinguer plusieurs périodes de la photographie amateur. Une première rupture intervient en 1944 lors de la prise de pouvoir par les communistes. Les attaques contre les classes aisées sont immédiates : intellectuels, officiers, propriétaires, commerçants et industriels sont la cible du nouveau pouvoir. Nombre d'entre eux sont exécutés, d'autres emprisonnés, d'autres encore s'enfuient à l'étranger. Or, c'est parmi eux que l'on rencontre la plupart des photographes amateurs. Leurs photographies sont détruites ou séquestrées, leurs appareils changent de main.

Le sort de l'appareil photographique d'Ismail Golemi, mentionné plus haut, est à cet égard

exemplaire. Opposant aux partisans communistes pendant la guerre, Ismail Golemi est arrêté et exécuté en avril 1945 par le nouveau pouvoir. Son appareil, confié par lui à sa mère, est donné par celle-ci à un cousin d'Ismail. Ce dernier est à ce moment envoyé sur le chantier d'assèchement du lac Maliq, un des premiers grands travaux entrepris par le Parti communiste. Lors des premières grandes purges de 1948, il est accusé de sabotage et exécuté. L'appareil disparaît alors de la circulation⁹. La rupture est donc brutale entre la photographie amateur d'avant-guerre et celle de l'après-guerre : on assiste au remplacement d'une catégorie d'amateurs par une autre et à une mise en circulation du matériel photographique, à la fois par des confiscations et réquisitions plus ou moins officielles et par des cessions ou mises en vente de la part d'anciens amateurs.

Il faut attendre le milieu des années 1950 pour que la photographie amateur retrouve une certaine légitimité, cette fois sous l'influence de l'Union soviétique. En 1949 en effet, un premier contingent d'étudiants albanais est envoyé suivre une formation universitaire en URSS. Jusqu'en 1961, date de la rupture avec l'Union soviétique, on estime à environ 2 000 par an le nombre d'Albanais ayant suivi des études dans ce pays, auxquels il faut ajouter, à partir de 1951, ceux qui furent envoyés dans d'autres pays du bloc de l'Est [Isaku, 2008 : 29 et 38]. Or, nombre d'entre eux revenaient de l'étranger avec un appareil photographique de fabrication russe, principalement des modèles Zenit et Zorki. De nombreux appareils se sont ainsi retrouvés aux mains de photographes amateurs ou ont alimenté un marché d'appareils d'occasion, auxquels il faut ajouter ceux importés pour les besoins des institutions. D. M., employé d'une administration régionale à Gjirokastër, achète ainsi un Zorki dans les années 1956-1957, lorsque l'appareil, appartenant à l'administration, est réformé et vendu à bas prix (« sinon, c'était trop cher »)¹⁰. Dix ans plus tard, malgré la rupture de 1961 avec l'Union soviétique, les appareils russes circulent encore. Jeune enseignant d'une zone rurale, P. T. achète le sien dans la ville d'Elbasan en 1967 quand, dit-il, « les produits russes n'avaient pas encore disparu des magasins »¹¹. Il le paye 12 000 leks (anciens), soit deux mois de salaire.

Les effets de cette diffusion de la pratique photographique sont visibles dans les années 1960. Tout au long de cette décennie, la revue *Ylli*, principale revue illustrée offrant une large place à la photographie, publie par exemple une rubrique destinée aux amateurs et organise chaque année un concours photographique

ouvert aux amateurs comme aux professionnels (photo 1). À la même époque, dans les grandes villes, des cours d'initiation à la photographie sont proposés aux enfants dans les Maisons des pionniers. Ce mouvement s'interrompt cependant au début des années 1970, notamment dans le climat des purges des années 1973 et 1974. Les derniers conseils aux amateurs sont publiés en 1970 tandis que le dernier concours

photographique est organisé en 1974. Il est possible que le mouvement se soit prolongé plus tard dans les régions périphériques, moins directement soumises aux décisions prises dans la capitale. À Korçë, selon le témoignage d'un ancien photographe, les cours de photographie pour les pionniers s'interrompent dans la seconde moitié des années 1970, en raison de difficulté d'approvisionnement¹².

PER FOTOAMATORET

Çdo fotoamator e shoqëron dëshirën e tij edhe me një mendim: të kryej çdo gjë vetë, deri në fund. Dhe kjo ia shton edhe më tepër bukurinë kësaj pune interesante.

Dihet se fillë pas fotografimit ka rëndësi të veçantë lërja ose zhvillimi i filmit. Ky proces nxjerr në dukje figurën e bardhë që quhet (imáxhine latente), e cila paraqet kuriozitet n'amatorët e apasionuar. Nga ky proces mvaret rezultati i fotografisë. Po kujtoj këtu se, ai objekt që në natyrë e shohim me ngjyra, në negativë dhe në pozitivë na paraqitet vetëm në bardhë e zi. Po edhe në këtë rast tonet e këtyre dy ngjyrave të vetme duhet të jenë të saktë, as të fortë dhe as të humbur ose të vënitur. Dhe për këtë është e nevojshme të njihet mirë materiali i negativit, filtrat (për këto do të flasim një herë tjetër) dhe përgatitja e recetave me përbërjet kimike për zhvillimin e filmave. Por neve do të na mungonte përsëri rezultati i duhur, sikur të mos vinim në llogari edhe masën e ekspozimit të filmit gjatë fotografimit. Sipas nevojës, ne mund të fotofojmë me 1/50 e sekondës, me 1/100 dhe me 1/200. Që filmat të jenë zhvilluar kurdoherë në rregull, ne duhet të përdorim patjetër receta zhvilluesish të përshtatshëm dhe vetëm atëherë në të tri shpejtësitë e përmendura më sipër do të kemi rezultate të mira.

Por ndodh edhe ndryshe: shumë amatorë ç'orientohen, nuk janë të sigurtë, nuk e kryejnë çdo gjë vetë dhe i japin filmat ku këtu e ku atje. Si pasojë zhvillimi bëhet me receta të ndryshme, nga persona të ndryshëm (të cilët nuk e njohin ekspozimin që i është bërë filmit) dhe në temperatura të ndryshme. Kuptohet që edhe rezultatet do të jenë të ndryshme dhe jo të kënaqshme megjithëse amatorët mund të kenë fotografuar mirë.

Si të shpëtojme nga kjo gjendje?

Në radhë të parë le të fillojmë të përgatitim vetë zhvilluesin. Dhe për këtë, po ju tregoj këtu poshtë dy receta, të cilat i kam përdorur vetë dhe ua rekomandoj edhe amatorëve për rezultate të mira teknike, artistike dhe ekonomike. Këta zhvillues jetojnë gjatë kur ruhen mirë të mbyllur në shishe.

RECETA: AGFA 40

- | | |
|-----------------------------|---------|
| 1) Metol | 1,5 gr. |
| 2) Sulfit sodë pa ujë | 18 gr. |

- | | |
|--------------------------|---------|
| 3) Hidrokinon | 2,5 gr. |
| 4) Karbonat potasi | 18 gr. |
| 5) Bromur potasi | 1 gr. |
- Marrim 750 cc. ujë të ngrohur 40-50°C. I shtiem sipas numurit renduer komponentet e mësipërm duke patur parasysh që i pari të jetë tretur fare dhe më në fund plotësojmë një litër. Gjatë zhvillimit të filmit temperatura duhet të jetë 18-20°C. Qëndrimi i filmit në zhvillues është 4-5 minuta, por në rast se dyshoni për ekspozim të pakët mund ta zgjatni kohën e qëndrimit në baçinellë edhe 1-2 minuta pa patur frikë. Filmi nuk do të dëmtohet.

RECETA E Dr. Prof. NAMIAS

- | | |
|-------------------------------|--------|
| 1) Metol | 5 gr. |
| 2) Sulfit sodë pa ujë | 25 gr. |
| 3) Karbonat sodë pa ujë | 2 gr. |

Marrim 750 cc. ujë të ngrohur si edhe në rastin e parë dhe i tresim komponentët sipas numurit renduer duke plotësuar 1 litër. Kjo banjo ka këto karakteristika:

- 1) Jep negativat me granë të hollë (të imtë).
- 2) Ekuilibron negativat që janë ekspozuar pak ose ekspozuar shumë.
- 3) Qëndron gjatë rreth një ose dy muaj sipas ruajtjes dhe përdorimit që t'i bëhet.

Si në njerën recetë, ashtu edhe në tjetrën, mund të lahen (zhvillohen) gjashtë filma 6 x 9 cm. ose 24 x 36 mm. Pas kësaj mase kualiteti ulët.

BANJOJA E FIKSIMIT:

- 1) Hiposulfit sodë 400 gr.
- 2) Acid borik pluhur 50 gr.
- 3) Ujë 1000 cc.

Mbasi komponentët e mësipërmë treten n'ujë solucioni i fiksimit mund të përdoret si për filma ashtu edhe për letër.

Vjen pyetja: ku do të gjinden ilaçet, pluhurat kimikë (komponentet) për përbërjen e këtyre solucioneve të zhvillimit? Këto i kanë siguruar deri diku ndërmarjet tregëtare të cilat me këtë rast duhet t'u japin ndihmën e tyre fotoamatorëve. Mendoj që në repartet e shitjes të materialeve fotografikë të caktohen njerës t'afër, të cilët duke patur edhe vetë një farë njohurie të dijnë t'u rekomandojnë blerësve.

Amatorët mund të blejnë edhe preparate të gatëshëm, nëpër magazinat popullore, komponentët për solucionet e zhvillimit të filmave, në paketa të vogla të AGFA-s. Por nuk jam i mendimit që këta komponentë të mos shiten edhe në sasira të vogla sipas nevojës së klientit. Askush nuk do të blente 1 kg. Metol, ose (Hidrokinon etj.) (disa mijra lek shpenzime) kur i nevoiten vetëm disa gramë. Shumë amatorë, i zhvillojnë filmat nëpër baçinela (enë të çelura dhe të zakonshme, kurse fare mirë mund të prodheshin në vend tanke (enë cilindrike të posaçme, të mbyllura), të cilat veç leverdisë ekonomike për cilindo fotoamator japin edhe rendiment të lartë, kualitet dhe stabilitet për filmin.

Në numurin tjetër të «YLLI-t» do të vazhdojmë të flasim për çeshtje të tjera që preokupojnë fotoamatorët tanë në përgjithësi.

JANI RISTANI



Mbas procesit të fundit në banjone e fiksazhit.

Photo 1 – « Pour les photographes amateurs », rubrique publiée dans la revue *Ylli* en février 1963, par Jani Ristani.

L'auteur, photographe professionnel renommé, recommande aux amateurs de développer eux-mêmes leurs films.

Il préconise deux formules et indique où l'on peut se procurer les produits chimiques.

Un renouveau de la photographie amateur ne s'observe que dix ans plus tard. Au début des années 1980, des appareils simples et bon marché importés d'Allemagne de l'Est sont à nouveau proposés à la vente dans les magasins d'État, d'abord à Tirana, puis dans le reste du pays. La mort d'Enver Hoxha en avril 1985 correspond, sinon à une libéralisation voulue par les autorités, à un relâchement de l'obéissance de la part de la population. Les photographes professionnels transgressent l'interdiction de l'activité privée et arrondissent leurs fins de mois en photographiant les mariages. Les amateurs demeurent toutefois dépendants du service public et connaissent les mêmes difficultés à obtenir des pellicules. D'autant plus que la réforme dite de « centralisation » a, en 1980, réduit le nombre de laboratoires photographiques dans le pays et, par là même, renforcé le contrôle des autorités sur la production photographique.

■ Les contraintes idéologiques : ce que l'on attend du photographe amateur

Le regard porté aujourd'hui sur la photographie amateur est révélateur de la surveillance à laquelle les possesseurs d'appareils photographiques étaient soumis. Au cours de notre enquête, plusieurs interlocuteurs nous ont affirmé que la possession privée d'appareils était interdite pendant la période communiste. Pourtant, cela n'a jamais été le cas et, contrairement aux machines à écrire, les appareils photo ne devaient pas être déclarés au ministère de l'Intérieur par leur propriétaire¹³. Les interdictions réelles pesant sur la photographie amateur semblent d'abord liées au statut de l'activité professionnelle privée. Avec l'établissement du monopole étatique sur la production photographique, au cours des années 1960, les autorités interdisent toute activité lucrative de la photographie en dehors des institutions publiques. Vers 1967, l'usage de laboratoires photographiques domestiques est interdit, y compris pour les photographes professionnels qui doivent réaliser tous leurs travaux de développement et de tirage sur leur lieu de travail.

Les accusations d'activité privée

Un obstacle récurrent à la pratique de la photographie amateur est ainsi la crainte d'être accusé de

gagner de l'argent en dehors du système. Les possesseurs d'appareils photo sont pourtant fréquemment sollicités par leurs parents, voisins et amis pour réaliser des clichés dans des situations où le recours aux photographes du service public n'est pas facile : c'est le cas notamment dans les villages les plus reculés qui sont rarement visités par les photographes ambulants basés en ville. « Le photographe de la ville ne venait qu'une fois tous les deux ans, tandis que moi j'étais sur place tous les jours », rapporte P. T. pour la région d'Elbasan. Nombre d'entre eux pratiquent ainsi ce que Marin Dacos, dans son travail sur la diffusion de la photographie dans la France rurale, appelle la « photographie amateur externe » [Dacos, 2002] : malgré leurs faibles connaissances techniques, ils mettent leur appareil au service de leur entourage qui en est dépourvu. Utiliser un appareil photographique revient cependant à attirer l'attention sur soi, qui plus est dans un milieu où il n'est pas toujours prudent de se distinguer. Responsable de la maison de la culture d'une coopérative agricole du sud-est de l'Albanie dans les années 1970 et 1980, S. B. possédait un appareil photographique et était encouragé à l'utiliser pour documenter les activités de la coopérative. Mais, raconte-t-il, il le sortait rarement et n'a jamais fait beaucoup de photographies : « On aurait pu m'accuser de travailler en privé, explique-t-il, et de prendre leur travail aux photographes professionnels »¹⁴.

Deux aspects doivent être soulignés ici. D'abord, le fait de s'afficher ou non en tant que photographe amateur semble dépendre du sentiment de sécurité que l'on éprouve vis-à-vis des autorités et de la confiance qu'on inspire aux responsables locaux. Dans la même région et à la même époque, I. H. possédait un appareil Zorki acheté en 1960 qu'il dit avoir beaucoup utilisé, dans sa famille mais aussi sur son lieu de travail et lors d'activités collectives. Il jouissait cependant d'une « bonne biographie »¹⁵ et était proche de la classe dirigeante locale ; sa pratique photographique, dans les limites qu'il s'imposait, ne risquait pas de le mettre en danger. Ensuite, la situation semble avoir changé au milieu des années 1980 et surtout après la mort d'Enver Hoxha en 1985. De la même manière que les professionnels osent désormais avoir une activité privée, les photographes amateurs suppléent ouvertement les photographes du service public qui ne parviennent pas à couvrir l'ensemble du territoire.

C'est ce que montre par exemple le cas de K. M., originaire de la région de Korçë et formé comme opérateur de cinéma ambulancier. Il achète un appareil

à Tirana en 1984, quelques mois après la fin de son service militaire. C'est un Bereitte, un appareil de fabrication est-allemande destiné à un usage familial qui fait alors son apparition dans les magasins de la capitale. Il commence par faire des photos dans les villages, pour tuer le temps avant la projection du soir. Conformément au fonctionnement « vertical » de la photographie amateur, il prend conseil auprès des laborantines du studio public de Korçë auxquelles il donne ses pellicules à développer et à tirer. Peu à peu, il répond aux demandes des individus mais aussi des institutions, notamment les écoles, qui éprouvent des difficultés à faire venir le photographe de la ville. Il met un point d'honneur à se faire payer à la remise des tirages, et non à la prise de vue, pour obtenir la confiance des villageois. Ces derniers, dit-il, apprécient ses photos : « Je ne coupais pas la tête des gens, je tenais l'appareil correctement, collé à mon œil, et je les faisais poser devant un arbre ou un buisson pour avoir un beau fond ». Il assume ainsi le rôle du « photographe commun », pour reprendre une autre expression de Marin Dacos [Dacos, 2002] : au service d'un groupe de villages, il est plus compétent et plus fiable que le cousin de passage, et plus proche et disponible que le professionnel de la ville. Mais son statut est ambigu et dépend, là encore, de sa position par rapport aux autorités :

En fait, explique-t-il, ce n'était pas autorisé, mais je n'ai jamais eu de problème. C'était un peu compliqué, puisque c'était interdit, mais j'avais aussi une fonction officielle, en tant que juge assistant pour le district de Korçë. Pour cette raison, j'avais une immunité¹⁶.

D'autres amateurs font ainsi les intermédiaires entre la population villageoise, peu équipée en appareils photographiques, et les studios publics des villes. Ils doivent cependant être prudents et ne pas donner l'impression de gagner de l'argent (leurs tarifs sont ceux des studios publics, auxquels ils ajoutent le coût du transport jusqu'à la ville) ni d'en faire perdre aux photographes professionnels (ils se cantonnent aux zones rurales mal desservies). Dans la région d'Elbasan, P. T. explique ainsi qu'il gagnait, à la fin des années 1980, 500 à 1000 leks (anciens) par mois en faisant des photographies dans les mariages, à raison de 15 leks la photographie (« le prix d'un demi pain de deux kilos ») (photo 2). « En plus, raconte-t-il, j'étais très humain, j'offrais beaucoup de photos, ce n'était pas une source de revenus. C'est sans doute

pour ça que je n'ai jamais eu de problème, je n'attirais pas l'attention, je ne transportais pas des sacs de photos. » Il reconnaît cependant qu'il s'agissait bien d'une activité privée illégale :

Ce n'était pas autorisé. Un jour, le policier de la région m'a arrêté et m'a dit qu'il avait l'ordre de me faire remettre mon appareil à la police. Je lui ai dit que cet appareil ne faisait pas de photos de bâtiments militaires ni d'autres endroits politiques, mais seulement des enfants des écoles, de mes amis, des vieux, pour qu'ils aient des souvenirs. Il a répété qu'il avait l'ordre de me prendre mon appareil. Je lui ai dit que je préférerais qu'il me prenne la vie plutôt que mon appareil. Dans le village, il y avait des gens qui dénonçaient. Mais il n'y avait aucun règlement qui m'interdisait d'avoir un appareil photographique¹⁷.

Les accusations d'espionnage

La citation précédente renvoie à un deuxième type de soupçon pesant sur les photographes amateurs : la photographie est susceptible d'enregistrer des aspects de la réalité qui sont perçus, par les autorités et par la population, comme non montrables. Tout ce qui touche à la défense du pays, installations militaires et zones frontalières, ne doit pas apparaître. Plus largement, l'infrastructure industrielle, les voies de communication et les entrepôts sont considérés comme objets stratégiques et ne doivent pas être photographiés. Si ce genre d'interdictions n'est pas spécifique aux régimes communistes, l'ampleur de son application dans le contexte albanais pose la question de la légitimité de la photographie de paysage. Car si le désir de photographier des paysages (la « nature ») est présent chez la plupart des amateurs, certains reconnaissent s'être détournés de ce genre pour éviter les ennuis.

J'ai des photos des lacs de Dumre, raconte M. M., un photographe de la région d'Elbasan, parce qu'un ami, qui avait fait des études d'histoire-géographie, m'avait demandé des photos des lacs. J'ai profité de l'occasion et je suis parti deux ou trois jours pour faire les photos. Il les a utilisées pour son diplôme. Je les ai gardées. Pour le reste, il n'y avait aucune raison de faire des photos de nature, qui en aurait voulu ? Et si j'en avais fait, on m'aurait demandé ce que je faisais, pourquoi je photographiais la nature. J'aurais pu photographier un bunker ! C'était interdit¹⁸ !

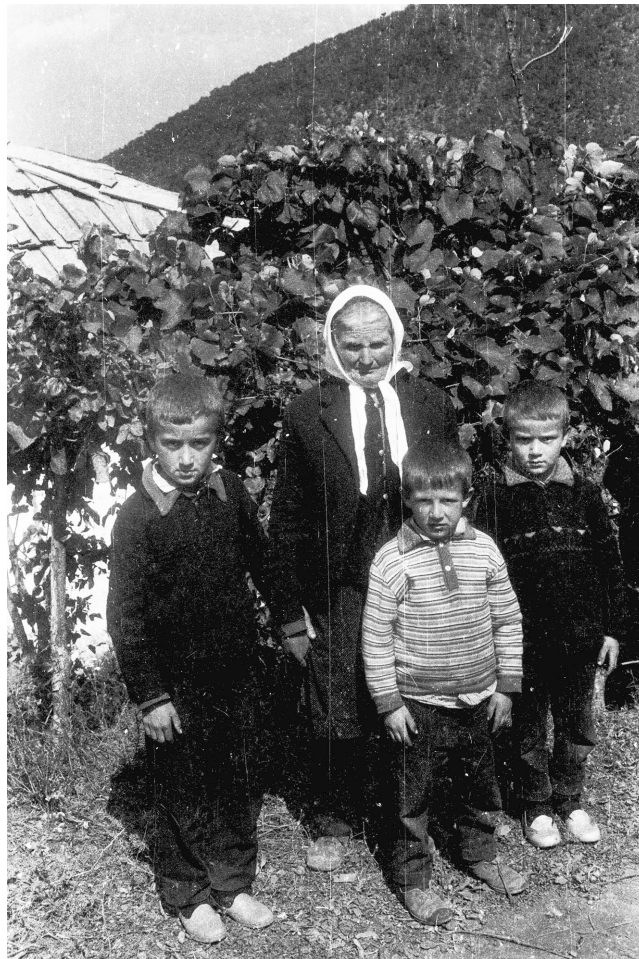
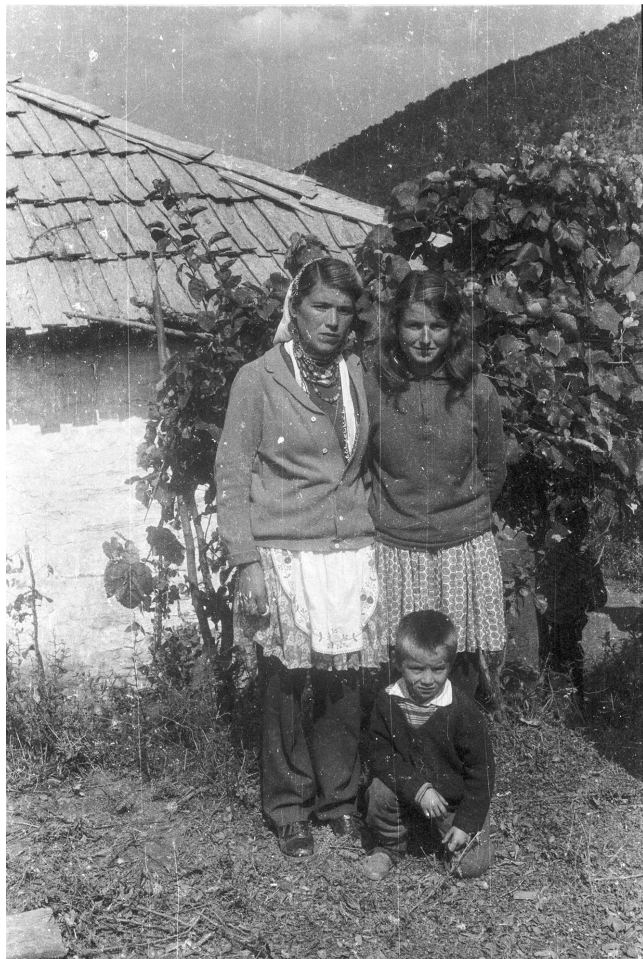


Photo 2 – Le « photographe commun ». Deux groupes familiaux pris à l'occasion d'un mariage, en 1977, par P. T., photographe amateur dans la région d'Elbasan. La même pellicule comporte des dizaines de clichés pris au même endroit avec le même cadrage (reproduction de négatifs conservés par P.T.).

On constate ainsi une tendance, chez les amateurs comme chez les professionnels des studios publics, à cadrer les sujets photographiés d'assez près pour ne pas laisser paraître trop d'informations sur l'environnement. À l'inverse, certains osent la photographie de paysage (photo 3). Ce qui est recherché est alors la « nature », vide de toute trace d'occupation humaine, contrairement aux paysages produits par les photographes de propagande, qui visent à illustrer la maîtrise du territoire et de ses ressources par l'économie socialiste¹⁹. Ce n'est que lorsqu'ils ont l'occasion de s'aligner sur les pratiques professionnelles, par exemple dans le cadre des concours organisés par la revue *Ylli*, ou lors de commandes de la part des autorités locales,

que les amateurs produisent des paysages agricoles, industriels ou urbains.

L'appareil photo au service de la construction du socialisme

La photographie amateur n'était donc pas seulement soumise à des contraintes et à des interdictions. Les photographes amateurs étaient aussi invités à représenter, sur le modèle de la photographie de propagande, la transformation de l'économie et de la société. Ils étaient aussi invités à participer à la mise en place de nouvelles institutions et de nouveaux modes de vie. Si la pratique amateur n'a jamais été institutionnalisée et n'a reçu qu'un soutien limité de la part des autorités

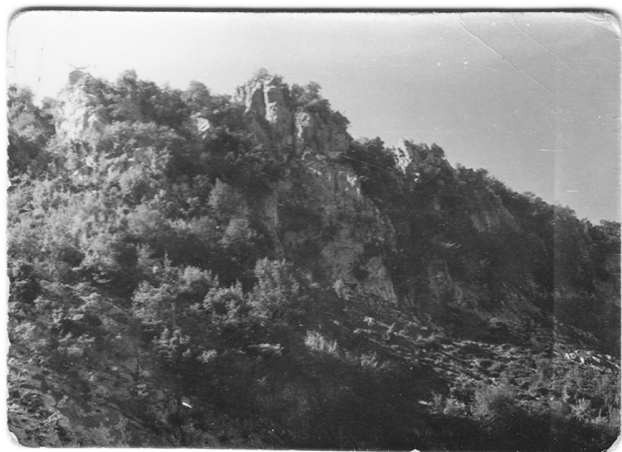


Photo 3 - L'attrait de la « nature » : paysage rocheux à Shpat (Elbasan) par P. T., années 1960.

au niveau national, les photographes amateurs ont été recherchés par les institutions locales. La photographie est en effet perçue comme une technique moderne au service de la représentation de la modernité. Lorsque l'objectif de couverture du territoire national par les studios publics n'est pas atteint, les autorités locales embauchent des photographes amateurs pour documenter la vie locale et sa modernisation et pour offrir à la population l'accès à une image de soi marquée par la modernité. Plusieurs photographes amateurs racontent comment, au cours des années 1970, ils sont devenus photographes professionnels employés par des coopératives agricoles ou des fermes d'État. P. S., de la région d'Elbasan, s'est ainsi fait remarquer à l'occasion d'une cérémonie officielle, en 1971 :

Il y a eu un malheur, un accident. Un camion s'est renversé et deux filles sont mortes. Elles étaient d'ici, de notre coopérative. Le jour de l'enterrement, j'étais près des officiels, car je devais parler moi aussi. Le président de la coopérative dit au secrétaire de bureau du Parti : pourquoi n'avons-nous pas pris un photographe ? J'ai entendu et je leur ai dit que j'étais capable de le faire. C'est comme ça que j'ai eu le feu vert. Ensuite, ils m'ont autorisé à faire ce travail²⁰.

En dehors des concours photographiques organisés par la revue *Ylli*, dont les thèmes s'alignent explicitement sur ceux de la photographie de propagande, mais auxquels les amateurs sont peu nombreux à participer, d'autres contributions à la représentation de

la « construction du socialisme » sont possibles. Les musées de village, établis dans tout le pays à partir du milieu des années 1960, visent ainsi à glorifier les principales manifestations de cette construction dans les domaines de l'agriculture, de la santé, de l'éducation et de la culture. Si l'essentiel du travail photographique est réalisé par les photographes du service public, les amateurs peuvent proposer leurs propres clichés. Dans la région d'Elbasan, P. T., enseignant et volontaire dans la Jeunesse communiste, met son appareil au service des institutions locales : il documente les activités scolaires et celles de la Jeunesse.

Mais, précise-t-il, je n'utilisais pas d'appareil photographique dans les réunions politiques. Par exemple si quelqu'un venait parler dans un grand meeting à Gjinar, par exemple pour l'électrification, je ne photographiais pas parce que ce n'était pas mon travail, ça ne me convenait pas. Il y avait d'autres photographes, ceux des agences, des journaux. Je ne faisais de photos que des gens simples, dans les réunions populaires, les réunions, ou dans les mariages²¹.

Comparée à ce qu'elle était dans d'autres pays de l'Europe de l'Est à la même époque, la photographie amateur est donc restée en Albanie un phénomène marginal : la limitation de l'approvisionnement en matériel photographique et le soutien ambigu et changeant des institutions n'ont pas permis la diffusion massive de la pratique photographique amateur. Les photographes amateurs ont cependant joué un rôle dans la diffusion de la photographie, notamment dans les campagnes, soit en endossant le rôle du « photographe commun », soit en se professionnalisant, notamment à partir des années 1970, au profit des institutions pour lesquelles le système éducatif ne fournissait pas assez de photographes. Dans tous les cas, leur autonomie est très relative et ils n'appartiennent à aucun mouvement ou aucun groupe constitué. Ils sont dépendants des photographes professionnels et, plus généralement, du contrôle exercé par les autorités sur la production de photographies. Au moment de la prise de vue comme lors du développement et du tirage, leur pratique est soumise à une surveillance – plus ou moins fantasmée – de la part des autorités qui contrôlent la conformité morale et politique de leur production. Dans ces conditions, on peut s'interroger sur les spécificités de cette production : en quoi les photographies réalisées par les amateurs diffèrent-elles de celles produites par les professionnels, notamment par les photographes du service public²² ?

■ « Spontanéité » et « expérimentation » : ce qui distingue la photographie amateur

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous présentons quelques orientations par lesquelles les photographies produites par les amateurs se distinguent de celles des professionnels. La première spécificité est la place occupée par la famille et par le cadre domestique. La famille est centrale dans la pratique amateur. D'abord parce que l'achat d'un appareil photo est souvent le résultat d'un soutien parental, les parents disposant des ressources nécessaires. Ensuite parce que la famille et le cadre domestique sont des sujets privilégiés. Pour I. H., l'appareil photo permettait avant tout de fixer des moments de sa vie de famille « pas pour montrer

les fêtes et les meetings, car c'était le travail des photographes professionnels, qui faisaient des photos pour les musées [...] Mais je faisais des photos quand mes sœurs venaient au village, quand nous avions une réunion de famille ».

Par rapport aux photographies produites par le service public, la possession d'un appareil photographique permet une plus grande fréquence et une plus grande variété des moments photographiés : les photographes du service public ne se déplacent pas systématiquement à domicile (il faut faire une demande qui n'aboutit pas toujours) et les poses réalisées dans les studios ou par les photographes ambulants sont perçues comme rigides et stéréotypées. Si les amateurs produisent aussi ce genre de poses, notamment en tant que « photographes communs », ils ont aussi accès à l'intimité et à l'instantané (photo 4). La notion de « photographie spontanée » revient ainsi régulièrement dans leurs propos.

En second lieu, la possession d'un appareil photo permet de produire une image de soi plus abondante et plus maîtrisée que lors du recours au service public. Les amateurs se prennent en photo, soit en utilisant un retardateur si leur appareil en est équipé, soit en confiant la prise de vue à un proche mais en assurant eux-mêmes la pose et le cadrage (photo 5). Au moins deux traits permettent de distinguer ces portraits auto-produits de ceux réalisés par le service public : l'expression d'une émotion et le recours aux accessoires. Les accessoires n'étaient pas complètement bannis de la



Photo 4 – La « spontanéité » comme marque de la photographie amateur : deux photos extraites de l'album de I. H. datées de janvier 1972. « Mes enfants se disputaient une casserole de nourriture que leur avait donnée leur grand-mère : à ce moment, j'ai sauté sur mon appareil photo et j'ai fait la photo, mais la lumière était mauvaise. »



Photo 5 – Le recours aux accessoires.

I. H., photographe amateur dans la région de Korçë, pose avec parapluie et lunettes de soleil en juin 1965.

photographie de service public, mais la gamme en était limitée : les lunettes de soleil semblent avoir eu un succès constant, depuis au moins les années 1960, même si leur usage pouvait passer pour une « apparence étrangère ». Les photographes ambulants racontent cependant avoir eu pour habitude de proposer à leurs clients une paire de lunettes de soleil pour se donner une apparence « moderne ».

Le troisième point est la possibilité de l'expérimentation. Celle-ci peut être centrée sur la technique et sur les possibilités offertes par l'appareil photographique. Le goût de l'expérimentation est particulièrement marqué chez P. T. qui raconte avoir été fasciné par une photographie vue dans la presse : « Je me souviens d'une photo d'une athlète albanaise, l'une des premières à faire du saut en hauteur. Je me demandais comment le photographe avait réussi à la prendre juste au moment où elle passait au-dessus de la barre. J'ai fait des expériences moi aussi, en sautant du haut d'un

rocher dans l'étang » (photo 6). Il s'intéresse au mouvement et tente de photographier un cheval au galop ou de l'eau s'écoulant d'une cruche. P. T. est aussi intrigué par la possibilité de photographier les reflets dans l'eau de l'étang et multiplie les essais dans ce sens. L'expérimentation peut aussi avoir un caractère esthétique : il s'agit de produire une photographie « artistique » (l'expression est courante dès les années 1960 dans les colonnes de la revue *Ylli* pour désigner une photographie dont la finalité n'est pas de transmettre un message politique, mais une émotion esthétique) qui se distingue de la production commune du service public. P. T. utilise l'expression pour se distinguer d'un autre photographe amateur de son village, qui « ne faisait pas de photographies artistiques ». « Moi par exemple, je faisais rire les enfants et je les photographiais. Je les prenais sous différents profils, j'essayais de faire quelque chose d'artistique, qui ne soit pas statique. »

Les images décrites comme « artistiques » ne diffèrent cependant pas beaucoup de celles des photographes du service public, qui cherchaient eux aussi à rompre la monotonie et à proposer à leurs clients de « belles photos ». Dans la plupart des cas, il s'agissait de faire poser le modèle devant un fond fleuri. Dans certains cas cependant, la différence est nette et témoigne de l'imitation de modèles pris en dehors de la photographie de service public. H. R. était pilote d'avion de chasse dans les années 1960 et 1970. Il possédait un appareil photographique qu'il avait rapporté d'une formation à Moscou, en 1960, et qu'il utilisait en famille, notamment lors de ses visites dans son village natal, près de Gjirokastrë. En 1969, il compose et réalise un portrait de sa mère et de son jeune fils qui est remarquable en tant que photographie de famille (photo 7)²³. Elle a été prise en intérieur, avec un dispositif d'éclairage latéral. La mère est assise face à l'objectif et tient son petit-fils sur les genoux. Dans la partie droite de l'image, un grand miroir renvoie son profil, au delà d'un vase de fleurs posé sur une table basse. L'utilisation d'un éclairage électrique, la composition et le jeu de miroir donnent l'impression que le but du photographe n'était pas seulement de produire une image souvenir ni de faire une « belle photo », mais de montrer sa capacité à reproduire un modèle extérieur à la photographie de famille.

De tels exemples sont cependant rares et, dans l'état actuel de notre enquête, la photographie amateur apparaît comme largement conforme à la production du service public. Il est de fait souvent difficile de distinguer les amateurs des professionnels du



Photo 6 – L'expérimentation.

P. T. tente de capturer le mouvement et se fait photographe sautant d'un rocher (Shpat, années 1960).



Photo 7 – La recherche de la différence dans la photographie de famille : composition de H. R., région de Gjirokastër, 1969.

service public : ils utilisent le même type de matériel, répondent aux mêmes besoins de la part de la population et sont soumis aux mêmes contraintes idéologiques, qui se traduisent par une surveillance externe et par l'autocensure. Dans ce sens, la photographie amateur ne peut être considérée seule ; elle est dans les creux de la photographie professionnelle ou, plus précisément, elle apparaît comme une extension, un prolongement vers le bas, de la photographie professionnelle. Tenter de reconstituer ce que fut la pratique amateur permet donc d'enrichir notre connaissance de l'économie visuelle de l'Albanie communiste : au-delà des seules images comme source sur la vie quotidienne de cette époque, cette reconstitution éclaire les

modalités de production, de circulation et de réception de la photographie. Notre enquête, qui porte sur les relations entre les gens et les photographies et constitue ce que l'on peut appeler une « ethnographie de la photographie » [Wright, 2013 : 17], montre aussi que la circulation et la réception de ces images ne s'arrêtent pas en 1991. Si les amateurs que nous avons rencontrés ont tous cessé leur activité dans les années qui ont suivi la chute de la dictature, leurs images sont encore regardées, commentées et transmises dans des cercles qui s'étendent au-delà du seul cadre domestique : elles constituent une part de l'héritage de la période communiste qui oriente aujourd'hui encore la façon dont chacun se situe par rapport à cette expérience. ■

I Notes

1. Voir à ce sujet de Rapper et Durand, 2011.

2. Voir Bajac, 2010, Chéroux, 2013 et, pour une étude de cas, Joschke, 2013.

3. On peut mentionner Degot, 2004 pour l'Union soviétique et Crowley, 2008 pour la Pologne et l'Allemagne de l'Est.

4. Cet article s'appuie sur une série d'entretiens menés en Albanie avec d'anciens photographes (amateurs et professionnels) et avec les sujets photographiés, ainsi que

sur la collecte de photographies auprès des photographes et des familles. Cette enquête a bénéficié d'une aide de l'Agence Nationale de la Recherche portant la référence ANR-08-JCJC-0091-01 (2009-2012) et du soutien de Labexmed (2014-2015).

5. Pour un aperçu sur les débuts de la photographie en Albanie, voir Chauvin et Raby, 2011.

6. Edwards, 2012 pour l'Angleterre et Mélot-Henry, 2012 pour l'URSS montrent ce que peut nous apprendre l'exploitation de ce type de sources. En Albanie, le communisme ne signifie pas la disparition d'une organisa-

tion préexistante de la photographie amateur : celle-ci n'a jamais existé.

7. *Ylli*, juillet 1973 : 16-17.

8. Le prix de ces appareils équivaldrait cependant à plusieurs centaines d'euros aujourd'hui.

9. Entretien avec Gjinovëfa Ballo, fille d'Ismail Golemi, Tirana, novembre 2010. Voir aussi la biographie publiée par son fils [Golemi, 2005 : 40].

10. Entretien, Gjirokastër, novembre 2009.

11. Entretien, Valësh, avril 2013.

12. Entretien, Korçë, mars 2011.
 13. Voir par exemple ce que rapporte Ylli Demneri [Demneri, 2011 : 9].
 14. Entretien, Menkulas, novembre 2010.
 15. Sur la « biographie », évaluation politique des trajectoires individuelles, voir de Rapper, 2006.
 16. Entretien, Korçë, mars 2012.
 17. Entretien, Valësh, avril 2013.
 18. Entretien, Elbasan, novembre 2010.
 19. Sur le statut contesté du paysage comme genre dans la peinture de l'époque du réalisme socialiste, voir Qëndro, 2014.
 20. Entretien, Mollas, octobre 2013.
 21. Entretien, Valësh, avril 2013.
 22. La production du service public est analysée dans de Rapper, 2016.
 23. Ce qu'elle est aussi, puisqu'elle a été diffusée dans la famille. Nous la connaissons par un tirage reçu et conservé par l'oncle paternel de H. R.

I Références bibliographiques

1980, *Fjalor i gjuhës së sotme shqipe* [Dictionnaire de la langue albanaise d'aujourd'hui], Tiranë, Akademia e shkencave e RPS të Shqipërisë.

BAJAC Quentin, 2010, *La photographie du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard.

CHAUVIN Loïc et Christian RABY, 2011, *Albanie. Un voyage photographique, 1858-1945*, Paris, Ecrits de lumière.

CHÉROUX Clément, 2013, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du Jour.

CROWLEY David, 2008, "Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republic of Poland and East Germany", in Balazs Apor, Péter Apor, E. A. Rees (eds.), *The Sovietization of Eastern Europe: New Perspectives on the Postwar Period*, Washington, New Academia Publishing : 93-114.

DACOS Marin, 2002, « Le regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950) », *Etudes photographiques*, 11 : 44-67.

DEGOT Ekaterina, 2004, "The Copy is the Crime: Unofficial Art and the Appropriation of Official Photography", in Diane Neumaier (ed.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. New Brunswick, N.J.: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum : 103-118.

DEMNERI Ylli, 2011, *Më kujtohet [Je me souviens]*, Tiranë, auto-édition.

DILLO Lefter, 1987, « Fotografë Gjirokastër » [« Photographes de Gjirokastër »], *Ylli*, 37, 1 : 31.

EDWARDS Elizabeth, 2012, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1912*, Durham, London, Duke University Press.

GOLEMI Bajram, 2005, *Ismail Golemi. Kujtime [Ismail Golemi. Souvenirs]*, Tiranë, Toena.

ISAKU Vera, 2008, *Libër i hapur. Ruset në Shqipëri [Livre ouvert. Les femmes russes en Albanie]*, Tiranë, OMSCA-1.

JOSCHKE Christian, 2013, *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II, 1888-1914*, Dijon, Les Presses du réel.

LEBLANC Gérard, 1999, « Le petit autre », *Communications*, 68: 33-45.

MÉLOT-HENRY Annette, 2012, *La photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.

QËNDRO Gëzim, 2014, *Le surréalisme socialiste. L'autopsie d'une utopie*, Paris, L'Harmattan.

RAPPER Gilles DE, 2006, « La "biographie" : parenté incontrôlable et souillure politique dans l'Albanie communiste et post-communiste », *European Journal of Turkish Studies*, 4 : <http://www.ejts.org/document565.html>.

RAPPER Gilles DE, 2016, « De l'usage privé des apparitions publiques. La photographie de famille dans l'Albanie communiste (1944-1991) », in Jean-Pierre Digard, Benoît Fliche et Christophe Pons (dir.), *Ethnologue, passionnément. Etudes offertes à Christian Bromberger*, Paris, Karthala : 295-307.

RAPPER Gilles DE and ANOUCK DURAND, 2011, "Family Photographs in Socialist Albania: State Photography and the Private Sphere", in Eckehard Pistrick, Nicola Scalfaferrri and Gretel Schwörer-Kohl (eds.), *Audiovisual Media and Identity in Southeastern Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: 210-229.

WRIGHT Christopher, 2013, *The Echo of Things. The Lives of Photographs in the Solomon Islands*, Durham, London, Duke University Press.

I ABSTRACT

A different image of Socialist Albania? An essay in the ethnography of amateur photography

The socialist period in Albania was a time when photography became popular all over the country. Beyond the usual association of photography from socialist countries with 'propaganda', photography presents a variety of aspects and a wide range of uses. Amateur photography appears as a relevant category to address the complexity of this production. Our aim in this article is to give an overview of the conditions in which amateur photography was practised and to highlight the ways in which it differed from professional photography.

Keywords: Amateur photography. Socialism. Ethnography of photography. Albania.

I ZUSAMMENFASSUNG

Ein anderes Bild des kommunistischen Albaniens? Ein ethnographisches Essay über Amateurfotografie

Das kommunistische Zeitalter zieht eine massive Verbreitung der Fotografie in Albanien mit sich. Über das Etikett der „Propaganda“ hinaus, das häufig mit dieser Praxis in den kommunistischen Ländern verbunden wird, ist die Fotografie dieses Zeitalters variantenreich und bezeugt die Vielfalt der Nutzung und der Modalitäten. Die Amateurfotografie erscheint als eine stichhaltige Kategorie um die Komplexität der Produktion nachzuzeichnen. Wir versuchen in diesem Artikel die Bedingungen zu rekonstituieren und ihre Besonderheiten gegenüber der professionellen Fotografie aufzuzeigen.

Stichwörter: Amateurfotografie. Kommunismus. Ethnographie der Fotografie. Albanien.

I RESUMEN

¿ Otra imagen de Albania comunista ? Un ensayo etnográfico sobre la fotografía de aficionados

El periodo comunista vio la difusión masiva de la fotografía en Albania. Más allá de la etiqueta de “propaganda” generalmente asociada a esta práctica en los países comunistas, la fotografía de aquella época es variada, y testimonia de una pluralidad de usos y de modalidades. La práctica de los aficionados aparece como una categoría pertinente para abordar la complejidad de la producción. Trataremos aquí de reconstituir las condiciones y demostrar las particularidades de esta actividad frente a la práctica profesional.

Palabras-clave : fotografía de aficionados. Socialismo. Etnografía de la fotografía. Albania.

I ABSTRAKT

Shqipëria komuniste ndryshe? Provë për një etnografi të fotografisë amatore

Gjatë periudhes komuniste shpërndarja e fotografisë u bë masive në Shqipëri. Përtej etiketës “propagandë” që zakonisht lidhet me fotografinë e vendeve komuniste, fotografia e asaj kohe është e larmishme dhe pasqyron lloje të ndryshme përdorimi. Praktika e fotografëve amatorë duket si një kategori e rëndësishme për të adresuar kompleksitetin e prodhimit fotografik. Këtu ne përpiqemi për rindërtimin e kushteve të kësaj praktike dhe të tregojmë karakteristikat e saj në krahasim me praktikën profesionale.

Fjalë kyçe: Fotografia amatore. Komunizmi. Etnografia e fotografisë. Shqipëria.

