



HAL
open science

Sourire en crise. Les photoreporters de l'Albanie communiste (1944-1991)

Gilles de Rapper

► **To cite this version:**

Gilles de Rapper. Sourire en crise. Les photoreporters de l'Albanie communiste (1944-1991). *El Argonauta español*. Revue consacrée à l'étude de la presse espagnole de ses origines à nos jours, 2022, 19, 10.4000/argonauta.6735 . halshs-01967120

HAL Id: halshs-01967120

<https://shs.hal.science/halshs-01967120>

Submitted on 30 Dec 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Sourire en crise. Les photoreporters de l'Albanie communiste (1944-1991)

Gilles de Rapper, CNRS, Aix Marseille Université, IDEMEC, Aix-en-Provence, France

Je souhaite m'intéresser ici aux photoreporters en tant qu'ils forment une catégorie distincte de photographes. La toile de fond de cet article n'est donc pas l'histoire du journalisme et des journalistes, mais celle de la photographie telle qu'elle peut être reconstituée dans le contexte particulier de l'Albanie communiste (1944-1991). Plus précisément, cette étude s'insère dans une recherche d'anthropologie visuelle sur l'héritage de la période communiste¹. La dictature mise en place par Enver Hoxha en 1944 et qui lui survécut jusqu'en 1991 a en effet produit une immense quantité de photographies qui ne peuvent être réduites à la catégorie de « propagande » généralement associée à la production photographique des régimes totalitaires. Ces images ont contribué de diverses manières à susciter l'adhésion au régime ou, au contraire, à entretenir un rejet ou une attitude critique vis-à-vis de son autoreprésentation. Leurs effets se prolongent jusqu'à nos jours, sur le mode critique ou nostalgique, et c'est la raison pour laquelle il est important de connaître leurs conditions de production et leur devenir depuis leur conception jusqu'à aujourd'hui. Par leur nombre, leur diffusion et les contraintes politiques qui pèsent sur elles, les photographies de presse constituent un genre particulièrement important de cette production et c'est à elles, ou plus précisément à leurs producteurs, que je m'intéresserai. L'objectif de cet article est ainsi de saisir le sens de la catégorie de « photoreporter » et d'expliquer ses caractéristiques et ses transformations tout au long de la période communiste en Albanie.

Comme ailleurs dans le monde, la seconde moitié du XX^e siècle a vu en Albanie l'apogée du photoreportage comme genre photographique et journalistique et le photoreporter y apparaît comme une figure saillante. L'histoire de la figure du photoreporter est relativement bien connue pour ce qui concerne le monde occidental et, dans une moindre mesure, le monde soviétique². Dans les conditions particulières d'un régime totalitaire et de la manifestation du « moment régional³ » de la photographie en Albanie, on peut cependant se demander ce que recouvre cette catégorie : qui sont les photoreporters, comment travaillent-ils et quelle est leur position vis-à-vis du pouvoir ? Quelle coloration particulière le contexte local donne-t-il à la figure du photoreporter ?

¹ Cette recherche est menée en collaboration avec Anouck Durand, photographe. Une partie des enquêtes a été réalisée dans le cadre du projet *Les Balkans par le bas* qui a bénéficié d'une aide de l'Agence Nationale de la Recherche portant la référence ANR-08-JCJC-0091-01 (2009-2012).

² Voir en particulier Thierry Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*. Paris : Textuel, 2015, qui nuance le récit « classique » de la naissance du photoreporter dans l'Allemagne des années 1930, en lien avec la commercialisation des premiers appareils Leica, tel qu'il apparaît notamment dans Gisèle Freund, *Photographie et société*. Paris : Editions du Seuil, 1974. Pour le monde soviétique, voir Annette Mélot-Henry, *La photographie soviétique de 1917 à 1945*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

³ J'emprunte l'expression à Gilbert Beaugé et Jean-Noël Pelen qui l'utilisent pour marquer la nécessité de prendre en compte, dans l'histoire de la diffusion de la photographie, son « ancrage social et culturel » face au « postulat généralement admis [...] que la photographie propose une image universellement accessible et lisible par tous » (Gilbert Beaugé, Jean-Noël Pelen, Photographie, ethnographie, histoire. *Le Monde alpin et rhodanien* 2-4, 1995, p. 7-17, ici p. 10).

Pour tenter de répondre à ces questions, je présenterai dans un premier temps trois « portraits » de photoreporters, trois trajectoires qui recouvrent toute la période considérée. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une approche biographique visant à approcher au plus près les trajectoires et les personnalités des photoreporters, mais ces trois exemples nous serviront à poser des questions et à proposer des pistes de réflexion. Dans un deuxième temps, je chercherai à montrer les permanences et les évolutions de la catégorie de photoreporter et à répondre à la question de ses relations avec la crise ou les crises.

L'histoire des médias de l'Albanie communiste, et de la presse en particulier, ne fait pas l'objet d'un grand nombre de recherches. D'un côté, il existe des histoires de la presse albanaise « des débuts jusqu'à nos jours⁴ » qui permettent d'identifier les principales périodes et de situer les titres de presse dans leur contexte ; de l'autre, d'anciens journalistes de la période communiste publient désormais des souvenirs et des témoignages qui fournissent un matériel très riche, mais dans lesquels il n'est pas toujours facile de reconstituer la chronologie⁵. Certains titres de presse ont cependant fait l'objet de monographies ou d'un intérêt particulier : c'est le cas du magazine illustré *L'Étoile (Ylli)*⁶, du magazine satirique *L'Aiguillon (Hosteni)*⁷ ou du magazine féminin *La nouvelle Albanaise (Shqiptarja e re)*⁸. Surtout, nous nous appuyons sur l'enquête menée par Artan Fuga, principalement dans les publications de l'époque communiste consacrées aux journalistes, sur le fonctionnement des médias et de la « propagande totalitaire⁹ ».

La bibliographie concernant la photographie dans l'Albanie communiste n'est guère plus fournie. Là encore, les rares histoires générales peuvent être complétées par des souvenirs ou albums publiés récemment par d'anciens photographes¹⁰. Dans tous les cas cependant, l'accent est mis sur les images plus que sur leurs producteurs ou leurs conditions de production. La présente étude s'inscrit dans un projet visant au contraire à mieux cerner les différentes catégories de photographes en activité pendant la période communiste¹¹. Je m'intéresserai donc davantage aux photoreporters qu'aux photoreportages, davantage aux attentes, représentations et parcours des photoreporters qu'à leurs réalisations.

Cette recherche s'appuie principalement sur des entretiens menés avec d'anciens photographes, d'anciens journalistes, ou leurs descendants. Leurs archives privées ont été consultées lorsque cela était possible. Les publications de l'époque communistes ont aussi été

⁴ Hamit Boriçi, Mark Marku, *Histori e shtypit shqiptar : nga fillimet deri në ditët tona*. Tiranë : SHBLU, 2010.

⁵ Voir par exemple les souvenirs et témoignages publiés par un journaliste de *La Voix du peuple* : Albert Shala, *"ZP" 18, 17 apo 16 kryeredaktorë? Shënime dhe refleksione*. Tiranë : alb Paper, 2008.

⁶ Anouck Durand, Gilles de Rapper, *Ylli, les couleurs de la dictature*. Paris : autoédition, 2012.

⁷ Lazim Ahmed, Një hosten kundër armikut. Përfytyrimi i kundërshtarëve të jashtëm në karikaturat e revistës Hosteni nga një këndvështrim teorik. *Përprjekja* 32-33, 2014, p. 203-215 ; Andi Pinari, Propaganda dhe humori në karikaturat e revistës "Hosteni" (1965-1970). In Thomas Schrapel, Enriketa Pandelejmoni, Andi Pinari (dir.). *Thirrja për liri. Studime mbi totalitarizmin dhe tranzicionin në Shqipëri*. Tiranë : KAS Albania & Maluka, 2016, p. 244-255.

⁸ Irida Vorpsi, Fotografia si mjet i përhapjes së propagandës së emancipimit të gruas në Shqipërinë komuniste. *Përprjekja* 32-33, 2014, p. 181-202.

⁹ Artan Fuga, *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*. Tiranë : Dudaj, 2010.

¹⁰ Pour les histoires générales : Qerim Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare*. Tiranë : Milosao, 2009. Pour les albums récents : Petrit Kumi, *Jeta përmes objektivit. Fotografi & shënime*. Tiranë : Ideart, 2013.

¹¹ Gilles de Rapper, Katjusha. La photographie du dictateur. *Ethnologie française* 03/2016(163), 2016, p. 415-424, Gilles de Rapper, Anouck Durand, Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateuribid. XLVII(2), 2017b, p. 263-275, Gilles de Rapper, Anouck Durand, Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste. In Ghislaine Gallenga, Laure Verdon (dir.). *Penser le service public en Méditerranée. Le prisme des sciences sociales*. Paris, Aix-en-Provence : Karthala, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2017a, p. 219-244.

mises à profit, notamment le mensuel *L'Étoile* qui, de 1961 à 1991, a fonctionné comme une vitrine de la photographie albanaise et du photoreportage en particulier. Enfin, depuis 2008, j'observe à Tirana et dans d'autres villes le devenir matériel des photographies de l'époque communiste et les pratiques qu'elles suscitent : expositions, albums, appropriations ou détournements par des artistes.

Première partie : trois photoreporters

En présentant à grands traits trois exemples répartis sur l'ensemble de la période communiste, je cherche à montrer à la fois la diversité des cas personnels et les évolutions qu'a connues la profession entre 1944 et 1991. Ces exemples ont été choisis pour la place occupée par ces trois photoreporters dans l'autoreprésentation de la profession et aussi en fonction des sources disponibles. D'autres parcours individuels seront évoqués en passant et dans la seconde partie.

Vasil Ristani (1908-1989)

Vasil Ristani est remarquable car il est l'un des premiers photographes à rejoindre l'Agence télégraphique albanaise lorsque celle-ci se dote d'un laboratoire photographique, en 1947¹². Son appartenance à la catégorie de photoreporter est cependant plus ancienne et c'est pourquoi son cas nous intéresse en premier lieu. Avec son cousin Jani (1913-2005), Vasil Ristani ouvre en 1936 un studio photographique à Tirana. La « Maison pour l'art photographique » (*Shtëpi për arte fotografike*) incarne alors la modernité photographique : les Ristani sont parmi les premiers à s'équiper d'éclairage électrique et font l'acquisition d'un appareil Leica qui leur permet de proposer, outre les portraits de studio, un « service de photoreportage ». Leur papier à entête mentionne en lettres capitales ce service qui semble les distinguer d'autres studios en activité dans la capitale. Le lien entre ce type d'appareil et le genre du photoreportage est clairement affirmé : l'Albanie s'inscrit ici dans une histoire mondiale de la photographie dans laquelle l'émergence du photoreporter et du photoreportage est liée à l'arrivée d'appareils maniables permettant la prise de vue instantanée. Il faut cependant se demander ce que recouvre en l'occurrence le terme de photoreportage sur le papier à entête des Ristani. D'après les quelques témoignages que nous possédons, il s'agissait de suivre l'actualité politique du pays, c'est-à-dire principalement les cérémonies officielles. Le premier photoreportage réalisé par Vasil Ristani aurait ainsi eu lieu à Vlorë, lors de la cérémonie commémorant le 25^e anniversaire de l'indépendance (novembre 1937). Cette même année, deux clichés signés Ristani sont publiés dans la presse : ils documentent le retour et l'accueil à Tirana de la dépouille du poète Naim Frashëri (1846-1900), mort à Istanbul (fig. 1). La présence au premier plan de la photographie de droite de la couronne mortuaire offerte à l'occasion par le roi Zog rappelle le contexte politique de l'époque. Le régime du roi Zog (1928-1939) est une dictature dans laquelle l'information est contrôlée. Comme d'autres monarques de son époque, le roi fait en outre appel aux photographes pour construire son image et celle de la monarchie. Cela est visible lors d'une autre intervention de Vasil Ristani à l'occasion du mariage du roi, en avril 1938. Deux clichés attestent la médiatisation de l'événement. Sur le premier (fig. 2), Vasil Ristani apparaît à l'entrée de la mairie de Tirana tenant devant lui un appareil qui n'est pas le Leica mais une chambre de moyen format. Sur le second (fig. 3), il figure avec deux autres photographes sur un balcon auprès de la reine Géraldine. Il tient cette fois devant les yeux ce qui peut être un Leica¹³. Les

¹² La figure de Vasil Ristani nous est principalement connue par le témoignage de son fils Petrit, photographe et dépositaire d'une partie des archives personnelles de son père. Ce paragraphe s'appuie ainsi sur des entretiens menés avec Petrit Ristani à Tirana, en 2010 et 2014.

¹³ Le photographe de gauche semble aussi tenir à la main un appareil de type Leica, ce qui relativiserait la spécificité du studio Ristani. Le deuxième à partir de la droite, utilisant une chambre, serait, selon Petrit Ristani,

Ristani sont aussi présents lors de l'inauguration du nouveau siège de la Banque d'Albanie à Tirana (octobre 1938).

Les Ristani restent à Tirana pendant toute la durée de la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire depuis l'invasion italienne d'avril 1939 jusqu'à l'arrivée du gouvernement communiste en novembre 1944, et y poursuivent leur activité. À l'automne 1944, lors des combats entre armée allemande et partisans communistes pour la prise de la ville, ils réalisent des clichés du front qui feront partie des images communément publiées par le régime communiste pour célébrer sa victoire. Vasil Ristani est présent au moment de l'entrée du gouvernement dans la ville, le 28 novembre 1944, avec d'autres photographes (fig. 4). Mais ses relations avec des responsables communistes¹⁴ lui valent de surcroît d'être appelé pour réaliser le premier portrait officiel d'Enver Hoxha, en décembre 1944 (fig. 5). Ce portrait, qui n'est que le premier d'une longue série, compte parmi les images les plus diffusées du dictateur et marque la période « militaire » d'Enver Hoxha : au début des années 1950, celui-ci abandonne l'uniforme et n'apparaît plus qu'en costume civil. Deux ans plus tard, une carte de presse au nom de Vasil Ristani indique que ce dernier a couvert les « Balkaniades » ou Jeux balkaniques, championnat sportif interbalkanique organisé par l'Albanie en octobre 1946 (fig. 6). La carte est issue par la Fédération sportive albanaise, créée en juin 1945 sur décision du gouvernement, et indique que le porteur est « photoreporter de la Fédération et est autorisé à aller partout où il peut photographier les activités des Balkaniades ». Sa profession est aussi renseignée comme « photoreporter ». Les événements sportifs font partie de l'actualité à côté des cérémonies officielles, d'autant plus lorsqu'ils ont comme ici une dimension politique, celle d'affirmer la légitimité du régime albanais dans le contexte balkanique. À cette date pourtant, Vasil Ristani est encore un photographe privé, alors que le gouvernement a commencé à mettre en place des studios et ateliers coopératifs sur le modèle collectif qu'il impose à l'ensemble de l'économie. Dès l'année suivante cependant, le photographe ferme son studio et rejoint l'Agence télégraphique albanaise qui vient de créer un laboratoire photographique et qui recrute de nouveaux photoreporters¹⁵. Dans le même temps, son cousin Jani rejoint, en tant que photographe, le ministère de la Construction. C'est la fin de l'activité privée des Ristani.

Vasil Ristani devient ainsi un des premiers photoreporters officiels du régime. Entrée en service à la fin du mois de décembre 1944, l'Agence télégraphique albanaise (ATSH) est la seule agence de presse autorisée dans le pays et son directeur est nommé par le Bureau politique du Parti communiste : jusqu'en 1991, elle reste une institution de premier plan dans la production et la diffusion de l'information. Le laboratoire photographique est installé en 1947 avec du matériel importé de France par l'intermédiaire du diplomate et membre du Comité central Behar Shtylla (1918-1994). D'abord modeste, il devient ensuite l'un des laboratoires les mieux équipés du pays. Les photographes de l'ATSH couvrent dès lors les temps forts de l'activité du régime. En 1948, ils suivent le premier congrès du parti qui, de

Kel Marubi (ou plus vraisemblablement son fils Gegë). Cette photographie date vraisemblablement du 31 janvier 1938, date de l'approbation du mariage royal par le Parlement. Voir la photographie publiée par Gazmend A. Bakiu, *Shqipëria politike. Artikuj dhe fotografi*. Tiranë : Pegi, 2010, p. 224, prise au même endroit et sur laquelle on retrouve les mêmes personnes.

¹⁴ Les Ristani sont originaires d'une région du sud de l'Albanie, proche de Gjirokastrë, ville natale d'Enver Hoxha et d'autres responsables de la première génération. Ces liens régionaux sont parfois plus déterminants qu'une allégeance politique commune dans les reconfigurations professionnelles de l'après-guerre.

¹⁵ L'Agence emploie des photoreporters dès 1945, mais ceux-ci réalisent les travaux de laboratoire de manière privée. Ainsi Mehmet Kallfa (1913-1972), qui ouvre avec son frère un studio à Tirana à la fin de l'année 1944 et rejoint l'ATSH en 1945, menant de front les deux activités jusqu'à la fermeture du studio en 1961 (entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013).

Parti communiste albanais, devient le Parti du travail d'Albanie. En 1950 a lieu l'inauguration du barrage Lénine, qui alimente désormais la ville de Tirana en électricité et en eau potable. En 1952, Vasil Ristani est présent à l'inauguration des studios cinématographiques construits dans la périphérie de Tirana avec l'aide des soviétiques, le Kinostudio. Il photographie Enver Hoxha coupant le ruban, une image largement diffusée pendant toute la période communiste (fig. 7). En mars 1953, il couvre, avec d'autres, la cérémonie organisée à Tirana à l'occasion de la mort de Staline. C'est son dernier reportage. Malade (il souffre de diabète), il quitte l'ATSH pour rejoindre Foto Moska (« Photo Moscou »), le premier studio public de la ville de Tirana. Il poursuit sa carrière de photographe dans le cadre de la photographie dite « de service public » où il est notamment responsable de la formation. À notre connaissance, le terme de photoreporter ne lui est plus attribué et il ne semble pas l'avoir revendiqué.

Le cas de Vasil Ristani montre d'abord la continuité entre la période communiste et celle qui précède. Dans les deux cas, le photoreporter s'intéresse à l'actualité du pays, c'est-à-dire à l'activité politique dans sa dimension cérémonielle et aux manifestations sportives et culturelles. On peut ici faire référence à un autre grand nom de la photographie albanaise d'avant-guerre, celui de Kel Marubi (1870-1940), pour lequel la photographie était aussi une « tâche civique ». Plus connu pour ses portraits et scènes de studio, ce dernier est cependant, nous dit-on, « resté fidèle à sa tâche civique [...] et continua à produire des témoignages visuels de tous les événements survenant dans son pays, comme le ferait un véritable photojournaliste¹⁶ ». Un article de presse sur les photographes amateurs de la région de Gjirokastër dans l'entre-deux-guerres donne une image concordante de ce que signifiait alors « suivre l'actualité » : il s'agit, à l'échelle de la ville ou de la région, de photographier les cérémonies officielles, notamment lorsqu'elles ont un lien avec la nation, les artistes et les sportifs et, éventuellement, les manifestations contre le gouvernement. Sami Dalipi (1902-1981), enseignant et photographe amateur, est ainsi défini (en 1987) comme le « photoreporter de la vie de la ville » pour ses images de manifestations et son engagement « antizogiste¹⁷ ». Le regard porté depuis la période communiste sur celle de la monarchie apporte ici à la figure du photoreporter un élément qui disparaît progressivement après 1944 : le photoreporter peut produire des images contestataires tant qu'il s'agit de dénoncer le régime du roi Zog comme régime « antipopulaire ». Par la suite, l'engagement attendu des photoreporters continu à être « populaire », mais le peuple est désormais au pouvoir par l'intermédiaire du parti.

La continuité est visible aussi dans le fait que le nouveau régime doit dans un premier temps faire appel aux photographes indépendants, même s'ils ont été au service du régime précédent. Le monopole de l'Agence télégraphique en matière photographique ne se met en place qu'à partir de 1947 et c'est surtout après la rupture avec Tito et le rapprochement avec Staline, en 1948, que l'encadrement politique et idéologique de la presse se fait sentir. C'est alors que le journal *La Voix du peuple* (*Zëri i popullit*) est à nouveau publié en tant qu'organe du Parti du travail. Publié irrégulièrement entre 1942 et 1944, il est désormais quotidien et fonctionne comme principal canal de diffusion depuis le Bureau politique et le Comité central vers la population. Il publie des photographies et emploie un ou deux photoreporters

¹⁶ Roberto Mancini, *Monumenta Historiae Patriae: Marubi's Photographic Documentation (1858-1970) and the Birth of the Albanian Nation*. In Costanza Caraffa, Tiziana Serena (dir.), *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, Munich, Boston : Walter de Gruyter, 2015, p. 119-139, ici p. 126.

¹⁷ Lefter Dilo, *Fotografë Gjirokastritë. Ylli* 37(1), 1987, p. 31. Le terme « antizogiste » est valorisé pendant la période communiste, le régime d'Enver Hoxha se posant en opposition à celui du roi Zog.

permanents¹⁸. C'est aussi en 1949 qu'est nommé à la tête du laboratoire de l'ATSH un photographe qui a servi jusqu'alors comme officier dans la police secrète (*Sigurimi*).

On constate ainsi la proximité des photoreporters avec le pouvoir. Cela est vrai dès avant la prise de pouvoir par les communistes et plus encore après. Dans les années 1930, les photoreporters de Tirana apparaissent comme une élite de la photographie qui gravite autour du pouvoir : ils participent à la mise en image du pouvoir et de la nation que ce soit dans la presse, dans des albums publiés ou dans la vitrine de leur studio. D'après son fils, dès son retour de Vlora en novembre 1937, Vasil Ristani expose dans sa devanture les photographies de la commémoration de l'indépendance à laquelle il vient d'assister. Un autre photographe, Ymer Bali (1894-1967), collabore l'année suivante à un album célébrant les dix ans de règne du roi Zog. Plusieurs photographes passent ainsi pour avoir été « photographes officiels » de la cour.

Avec l'arrivée au pouvoir des communistes, il faut pour survivre en tant que photoreporter accepter de produire les images dont le régime a besoin. Le contrôle sur la presse se met en place très rapidement. Lors de leur arrivée au pouvoir, à la fin de l'année 1944, les communistes possèdent un journal, *La Voix du peuple*, organe du Parti communiste, qui paraît depuis août 1942. L'existence du Parti n'étant pas encore officialisée, un nouveau journal est créé en tant qu'organe du Front démocratique : c'est *L'Union (Bashkimi)*, dont le premier numéro sort le 25 décembre 1944, un mois après l'arrivée du gouvernement communiste à Tirana. L'année 1945 voit la création de plusieurs journaux et magazines, parfois dans la continuité de brochures publiées clandestinement pendant la guerre, dont certains existeront tout au long de la période communiste. Des journaux locaux, organes des comités du Parti à travers le pays, sortent dans la plupart des grandes villes. Ces publications communistes coexistent dans un premier temps avec d'autres titres, mais le tournant radical pris en janvier 1946 accélère la mise en place du monopole étatique sur les médias. Cette crise voit la déchéance de Sejfulla Malëshova (1900-1971), membre du Bureau politique, président du Conseil économique et premier titulaire du ministère de la Presse, de la Propagande et de la Culture, dont les positions au sujet des réformes économiques à mettre en œuvre sont jugées trop tolérantes envers le secteur privé. On constate en effet que la mainmise sur les médias, dès les débuts de la période communiste, se fait aussi dans le contexte de la transformation de l'économie : non seulement les médias doivent s'aligner idéologiquement, mais leur modèle économique doit correspondre à celui qui se met en place dans tous les autres secteurs. Après l'expulsion de S. Malëshova du Comité central, les mesures visant à supprimer toute activité privée au bénéfice du monopole étatique se multiplient. Les imprimeries (y compris les ateliers de lithographie et zincographie qui permettaient l'impression de photographies) sont nationalisées en mai 1946, de même que les maisons d'édition¹⁹. Dans le même temps, les journaux et magazines s'organisent sur un même modèle dans lequel le rédacteur en chef et les chefs de secteurs sont membres du Front démocratique²⁰. La diffusion de la presse est confiée à la Messagerie générale dont le siège est à Tirana et des séances de lecture de la presse sont organisées dans les usines, les quartiers et les villages, à destination d'une population largement analphabète à cette date²¹.

¹⁸ Le premier est Pandi Cici, auquel succède Niko Xhufka dans les années 1970.

¹⁹ Iljaz Fishta, Mihal Ziu, *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*. Tiranë : Dita, 2004, p. 137-138 ; Xhelal Gjeçovi (dir.), *Historia e popullit shqiptar IV. Shqiptarët gjatë luftës së dytë botërore dhe pas saj*. Tiranë : Toena, 2009, p. 227.

²⁰ Hamit Boriçi, *Redaksia dhe puna e gazetarit*. Tiranë : Universiteti i Tiranës, 1986, p. 12.

²¹ Fuga, *op. cit.*, p. 70-71. La lecture du journal dans les usines et les coopératives agricoles est un motif récurrent de la peinture et de la photographie des premières décennies du régime communiste.

L'imposition du monopole étatique se traduit en l'occurrence par la décision des cousins Ristani, à la fermeture de leur studio en 1947, de verser leurs archives à l'ATSH : toute leur production se trouve ainsi « nationalisée » et mise au service du nouveau régime alors qu'eux-mêmes rejoignent les nouvelles institutions. La trajectoire de Vasil Ristani montre bien la transformation radicale de la figure du photoreporter dans la seconde moitié de la décennie 1940 : les photoreporters sont désormais soumis à un engagement auprès du pouvoir ; c'est à cette condition qu'ils peuvent continuer à exercer leur profession.

Petrit Kumi (né en 1930)

Petrit Kumi est en quelque sorte une illustration de cette « partialité » consentie, condition à une activité créatrice²². Né à Tirana dans une famille originaire de la ville d'Elbasan, il débute dans la presse en 1953. Attiré par la photographie, il avait fait des études de peinture au lycée artistique de Tirana, en l'absence d'offre de formation spécialisée en photographie. Après son service militaire, il entre à la revue *L'Amitié (Miqësia)*, organe de l'Association de l'amitié Albanie-Russie, en tant que graphiste. Il y travaille en compagnie de Sulejman Këlmendi, le photographe de la revue, auprès duquel il se forme. Il se met surtout à fréquenter le studio de Refik Veseli (1935-2002), portraitiste réputé, qui le guide dans la photographie et dont il épouse la sœur en 1957²³. Il réalise son premier reportage à l'occasion de la visite de Nikita Khrouchtchev en Albanie, en mai-juin 1959, en qualité d'« assistant » auprès des photoreporters de l'ATSH : il a pour mission de photographier des plans généraux (descente d'avion de la délégation soviétique, scènes de liesse dans la foule), tandis que les moments forts de la visite sont du ressort des photographes de l'ATSH et notamment de Mehmet Kallfa qui, rappelé pour l'occasion, suit le dirigeant soviétique au plus près pendant toute la durée de son séjour. À la suite de cette expérience, Petrit Kumi est invité à rejoindre l'ATSH, en septembre 1959²⁴. Il y devient photoreporter et suit ce qui constitue alors l'actualité politique, c'est-à-dire les congrès du parti et les meetings. Il est ainsi présent au 4^e congrès en février 1961, au 5^e en novembre 1966.

Dès 1964 cependant, il rejoint la revue *L'Étoile* dont il devient le photoreporter. Il s'agit d'un mensuel illustré lancé en 1951, mais dont la publication s'interrompt quelques années plus tard pour reprendre en 1961 après la mise en service de lignes offset qui permettent l'impression en couleur. Il succède à deux premiers photoreporters, Luigj Mazreku (1961-1962) et Faruk Basha (1963). Sa première tâche est d'effectuer des photoreportages, genre dont il deviendra une sorte de théoricien, mais il travaille aussi à la mise en page de la revue, en collaboration avec le graphiste de l'équipe éditoriale. *L'Étoile* appartient à la lignée des magazines d'actualité mis en place en Europe dans l'entre-deux-guerres et suit le modèle standardisé qui s'impose après la parution du magazine américain *Life* (1936). Le modèle direct de *L'Étoile*, le magazine russe *Ogonëk*, est lui-même inspiré de cette tradition. En ce sens, la photographie n'y est pas conçue seulement comme une illustration ; elle est un élément prépondérant de la mise en page et participe à une « stratégie visuelle propagandiste²⁵ ». Le photoreporter de *L'Étoile*, principal fournisseur d'images, contribue à l'élaboration de cette stratégie et s'impose dans le travail de mise en page.

Après la mort d'Enver Hoxha en avril 1985, Petrit Kumi est nommé directeur du laboratoire photographique de l'ATSH (septembre 1985). C'est à l'époque, plus que jamais, un poste de pouvoir : depuis 1980, tous les photoreporters travaillant pour la presse ou dans les ministères

²² Ce paragraphe s'appuie sur plusieurs entretiens menés avec Petrit Kumi entre 2008 et 2015.

²³ Sur l'histoire de Refik Veseli, voir Anouck Durand, *Amitié éternelle*. Paris : Xavier Barral, 2014.

²⁴ Kumi, *op. cit.*, p. 151.

²⁵ Gervais, *op. cit.*, p. 91.

font développer leurs films à l'Agence : les autres laboratoires photographiques sont fermés. C'est la « centralisation » : tout ce qui se produit en matière de photographie d'actualité (ou politique) passe désormais par l'ATSH et le chef de la photographie doit, en théorie, tout contrôler (fig. 8).

En avril 1991, à la suite des premières élections libres, il ouvre un studio privé (d'abord en collaboration avec son beau-frère Refik Veseli). Il ne fait plus de photographie de presse, mais se définit encore comme photoreporter, par exemple sur sa page Facebook (en 2013) (fig. 9). Dirigé par une de ses filles, son studio est l'un des plus réputés de Tirana. En 2013, Petrit Kumi a publié un album offrant une sélection de sa production depuis ses débuts jusqu'aux années 2000²⁶. L'« actualité politique » qui l'a si longtemps occupé en est singulièrement absente.

Par sa longévité en tant que photoreporter de la principale revue illustrée, Petrit Kumi a joué un rôle fondamental dans la définition de la photographie de presse et dans la promotion des photoreporters. Pendant vingt ans, il produit, sélectionne et publie chaque mois de nombreuses photographies. Il réalise lui-même de nombreux reportages, seul ou en collaboration avec un journaliste de la rédaction et s'intéresse au photoreportage comme genre. Il a l'occasion de définir ce qu'est un bon photoreportage dans ses commentaires sur les images envoyées par les participants au concours photographique annuel organisé par la revue dans les années 1960 ou dans le courrier des lecteurs. Il publie aussi une rubrique irrégulière donnant des conseils aux photographes amateurs. Il est encore à l'origine, au début des années 1970, d'un intérêt pour la photographie historique : *L'Étoile* commence à publier des photographies d'avant la période communiste sous la rubrique « Publiées pour la première fois » et, au début des années 1980, publie plusieurs articles sur l'histoire de la photographie, en Albanie et dans le monde. Surtout, Petrit Kumi présente régulièrement le travail de ses collègues photoreporters de l'ATSH ou d'autres institutions en leur offrant une page ou une double page de la revue. Il contribue ainsi à former une image du photoreporter et de son rôle dans la société socialiste.

Il va de soi qu'une telle position s'accompagne d'une adhésion au régime : les photoreportages de Petrit Kumi sont en parfaite adéquation avec les attentes des autorités politiques. Il photographie l'industrialisation du pays, la jeunesse heureuse, les militaires gardant les frontières du pays, les scientifiques et les artistes œuvrant à la « construction du socialisme ». Il est lui-même suffisamment reconnu pour être appelé au poste hautement politique de directeur du laboratoire photographique de l'ATSH. Plusieurs photographies le montrent, avec d'autres photographes ou journalistes, en compagnie d'Enver Hoxha ou de son successeur Ramiz Alia : il fait partie d'une élite de la photographie, celle qui peut approcher les dirigeants. Au point d'être régulièrement appelé, avec son beau-frère Refik Veseli, pour réaliser les portraits officiels du dictateur. Ils sont notamment les auteurs du dernier portrait d'Enver Hoxha, réalisé en novembre 1984, quelques mois avant sa mort. Sa position actuelle est de dire qu'il ne pouvait faire autrement que de se plier aux exigences politiques et idéologiques. C'est à cette condition qu'il pouvait faire de la photographie et bénéficier d'une certaine liberté : liberté de mouvement et liberté de création.

Si l'essentiel de son activité de photoreporter se déroule à l'intérieur des frontières de l'Albanie, il effectue plusieurs séjours à l'étranger, à une époque où ceux-ci ne sont accessibles qu'à une minorité d'Albanais. Il passe ainsi plusieurs mois en Chine en 1965-1966 et en rapporte des images. En 1979, il se rend au Kosovo et y réalise un photoreportage pour

²⁶ Kumi, *op. cit.*

la revue *L'Étoile*²⁷. Il y retourne en 1981. Il a aussi l'occasion, en tant que chef du laboratoire de l'ATSH, d'aller en Italie en 1988.

Sa position lui permet aussi d'avoir accès à la presse étrangère : il continue à recevoir la revue *Photographie soviétique* après la rupture de 1961 avec l'Union soviétique et consulte aussi la presse occidentale. C'est ainsi qu'il essaye dans les années 1970 d'introduire des nouveautés dans la maquette de la revue *L'Étoile*, sans grand succès. L'introduction de titres sur la page de couverture est jugée comme une « apparence étrangère » et abandonnée. Elle ne se généralisera que plus tard, après la mort d'Enver Hoxha.

Roland Tasho (né en 1958)

Successeur de Petrit Kumi à la revue *L'Étoile* en 1988, Roland Tasho présente un profil très différent de ceux des deux photoreporters précédents²⁸. Ses débuts en photographie sont le résultat d'un concours de circonstances plus que d'une vocation et il se distingue par une distance par rapport à la politique officielle. Après son service militaire, en 1982, il est affecté à l'administration communale de Tirana et commence à travailler dans un studio public qui réalise des photos d'identité. Un an plus tard, il devient « photographe de nature », photographe du service public posté dans les parcs, jardins publics et auprès des monuments, et offre ses services aux promeneurs de Tirana. C'est dans ce cadre qu'en 1985 il est envoyé au Cimetière des martyrs pour réaliser des photographies souvenirs pour les nombreux visiteurs qui viennent rendre hommage à Enver Hoxha sur sa tombe. En 1986, il rejoint, par l'intermédiaire d'un ami, l'équipe chargée de la conception du musée dédié à la mémoire d'Enver Hoxha. Il estime que c'est alors, au contact de photographes expérimentés, qu'il a véritablement appris le métier. Il s'agit avant tout de reproduire des images existantes du dictateur, de les agrandir et de le monter et de photographier les lieux dans lesquels il a vécu et les objets lui ayant appartenu. Cette expérience, et les contacts établis pendant deux ans, lui valent d'être nommé photoreporter de *L'Étoile* en 1988. La revue est toujours un organe officiel et porte un message politique affirmé, mais la crise économique qui touche le pays depuis la rupture de 1978 avec la Chine restreint l'optimisme des années 1960 et 1970 : l'industrialisation du pays se ralentit, elle n'apporte aucun bien-être à ses habitants. Les thèmes les plus couramment traités à l'époque de Petrit Kumi ne sont plus d'actualité : Roland Tasho se concentre sur le portrait. Il dit ne pas avoir été intéressé par la politique et avoir évité autant que possible les réunions et cérémonies politiques. Il est cependant rattrapé par la politique lorsqu'il décide, contre l'avis du rédacteur en chef de la revue, de couvrir le mouvement étudiant de l'hiver 1990-1991 qui conduit à la chute de la dictature au printemps 1991 (fig. 10). Ce moment qu'il décrit comme l'un des plus forts de sa vie l'amène à prendre des risques : il ne peut faire autrement que d'utiliser le matériel photographique appartenant à la revue pour faire un travail qui ne sera jamais publié dans la presse officielle et il réalise les tirages en cachette alors qu'il est censé porter toutes ses pellicules au laboratoire de l'ATSH pour le développement et le tirage. Il est exclu de la revue en 1991 après un séjour de deux mois en Italie ; la revue elle-même disparaît dans l'année.

La carrière de Roland Tasho après 1991 n'entre pas dans le cadre de cette étude. Il faut néanmoins signaler qu'il retrouvera un rôle de photoreporter « indépendant » lors de la guerre civile de 1997 et à nouveau en 1999 lors de la guerre du Kosovo. La couverture de ces événements, qui diffère de l'actualité politique telle qu'elle était comprise à l'époque communiste, fera sa fortune : en 1999, l'Université de Stanford en Californie (Hoover Institution Archives) lui achète 3000 clichés.

²⁷ *Ylli*, août 1979, p. 17-19.

²⁸ Ce paragraphe s'appuie sur de nombreux entretiens menés avec Roland Tasho entre 2009 et 2015.

Roland Tasho devient photoreporter dans les toutes dernières années du régime communiste, lorsque ce qui faisait la raison d'être des photoreporters, produire une image des succès du régime, n'est plus d'actualité. Il fait en quelque sorte face à une crise du photoreportage tel qu'il était pratiqué à l'époque de Petrit Kumi. La difficulté à trouver un successeur à ce dernier n'est peut-être pas étrangère à cette crise : Petrit Kumi est mentionné comme photoreporter de la revue jusqu'en novembre 1985, mais il faut attendre le mois de mai 1986 pour que le nom de son successeur, Bujar Veseli, soit connu. Celui-ci restera en poste un peu plus de deux ans (à comparer aux vingt années de Petrit Kumi), jusqu'en octobre 1988, date de l'arrivée de Roland Tasho. Les thèmes récurrents depuis les années 1960 (industrialisation, urbanisation, bravoure guerrière) font place à des évocations de la vie familiale, des loisirs et de la nature. On peut penser que ce désengagement de la dernière génération de photoreporters a rendu possibles d'autres formes d'engagement, comme celui de Roland Tasho auprès de la révolte étudiante.

Ce dernier point fait apparaître une autre caractéristique du travail des photoreporters : l'actualité politique dont ils doivent rendre compte exclut tout événement imprévu ou contraire au discours officiel. La crise politique de l'hiver 1990-1991 n'est suivie que de manière clandestine par quelques photoreporters qui ne pourront publier leurs photographies que dans la presse étrangère ou dans la presse d'opposition qui apparaît alors²⁹. À la même époque, Gani Xhengo, photoreporter à l'ATSH, couvre aussi les événements malgré l'interdiction formelle du directeur de l'Agence et fait développer ses pellicules hors du laboratoire. D'une manière générale, les photoreporters ne sont pas à la recherche de l'événement et les médias refusent les images « chocs » qui montreraient la réalité de manière imprévue. Il n'est pas question de « créer » l'événement, mais plutôt de rapporter des images de ce que les autorités politiques présentent comme tel : l'achèvement d'un chantier, un congrès, une remise de décoration, la visite d'Enver Hoxha dans telle ville du pays. Tous les anciens photoreporters interrogés disent avoir été conscients des limites qui leur étaient imposées et qu'ils s'imposaient eux-mêmes : les catastrophes, les accidents, le malheur et la pauvreté n'ont pas leur place dans la photographie de presse. Le terme de « réalisme socialiste », tel qu'il était appliqué à la photographie, résume pour eux les attentes du bon photoreportage : montrer les gens heureux au travail. Comme sur les tableaux, les modèles doivent sourire et l'optimisme est de rigueur³⁰. Même les catastrophes naturelles doivent être traitées de façon à minimiser la situation de crise au profit de l'enthousiasme collectif pour la reconstruction et de la solidarité avec les victimes³¹. Le bon photoreportage doit donc allier des qualités esthétiques formelles et l'expression d'un message politique conforme. Les photographies floues ou mal cadrées, même si elles témoignent de la présence du photoreporter au cœur de l'action, sont exclues. Dans les récits, le sentiment d'urgence et l'idée d'un « moment décisif » ne semblent être exprimés qu'à propos des photographies des dirigeants et d'Enver Hoxha en particulier³². Lors des congrès et cérémonies (notamment le défilé du 1^{er} mai), l'ambition de chaque photoreporter est de réaliser la meilleure photographie du dictateur, celle qui sera publiée le lendemain en première page de *La Voix du peuple* et que les autres journaux et magazines reprendront à leur tour.

²⁹ Le premier journal d'opposition, *La Renaissance démocratique (Rilindja demokratike)*, paraît en janvier 1991.

³⁰ Pour un parallèle avec la peinture et la sculpture du réalisme socialiste, voir Gëzim Qëndro, *Le surréalisme socialiste. L'autopsie d'une utopie*. Paris : L'Harmattan, 2014.

³¹ Voir le traitement du tremblement de terre de 1979 par *L'Étoile* dans Durand, de Rapper, *op. cit.*, p. 68-69.

³² Voir par exemple le récit de Petrit Kumi à propos de la dernière apparition publique d'Enver Hoxha, en novembre 1984. Kumi, *op. cit.*, p. 154-155.

Deuxième partie : observations générales, en lien avec la crise

Il faut maintenant, au delà de ces trois cas particuliers, tenter de caractériser la figure du photoreporter et son évolution. Trois points peuvent être mentionnés : la distinction, qui fait que les photoreporters ne sont ni des photographes comme les autres, ni des journalistes comme les autres³³ ; le rapport à la technologie ; la position ambiguë des photoreporters vis-à-vis du pouvoir.

Un photographe pas comme les autres

On constate d'abord la permanence de la catégorie de « photoreporter » du début à la fin de la période communiste, avec toutefois une inflexion. Le mot se maintient : Vasil Ristani est photoreporter en 1946, Roland Tasho l'est encore en 1991. Mais on peut faire l'hypothèse que le photoreporter est de moins en moins défini par son activité de photographe de presse ou de photojournaliste que par sa position particulière au sein de la profession. Dès les années 1960, les concours photographiques de *L'Étoile* s'adressent explicitement aux « photographes professionnels, photoreporters et amateurs de l'art photographique³⁴ », faisant des photoreporters une catégorie distincte des professionnels et des amateurs. Dans les années 1980, alors que la profession est entièrement étatisée, se définir comme photoreporter apparaît comme une façon de se distinguer d'autres segments de la profession : des photographes du service public, d'une part, qui occupent une position inférieure (par le niveau d'équipement technique et de formation), des photographes « sédentaires », de l'autre : photographes des musées ou des archives, dont le niveau d'équipement technique est élevé, mais qui ne se déplacent pas, ou plus rarement, à travers le pays. « Le photoreporter n'est pas un photographe ordinaire », lit-on dans un manuel de journalisme du milieu de la décennie 1980³⁵ : dans la représentation de soi, le photoreporter cherche à se distinguer des autres photographes, notamment de ceux du service public. Un passage du roman *Le Grand Hiver*, écrit dans les années 1970 et dont l'action se déroule à l'époque de la rupture des relations entre l'Albanie et l'Union soviétique, en 1960-1961, traduit le sentiment de supériorité des photoreporters de l'ATSH sur les photographes du service public. Le personnage du chef du laboratoire photographique y décrit ces derniers comme « des blanchisseurs » faisant un « travail bâclé ». À l'opposé, le personnage du « vieux photographe » de l'Agence est présenté comme un homme d'expérience qui prend son temps et s'applique à la tâche³⁶. Dans les récits que nous avons recueillis, la dimension temporelle apparaît aussi comme un critère de distinction : face aux photographes du service public soumis à des quotas de clichés à réaliser en un temps donné (les « normes ») et soumis à des retenues sur salaire en cas de gaspillage de pellicule, les photoreporters apparaissent comme beaucoup plus libres de leur temps et de leur matériel. Pour tous, les reportages à travers le pays sont aussi l'occasion de faire de la photographie de paysage, de composer des scènes qui entrent dans la catégorie de « photographie artistique » (c'est-à-dire pour laquelle le contenu politique est absent ou mineur), ou encore de pratiquer l'instantané, la photographie sur le vif, comme un luxe

³³ Dans son roman *Le vide*, Besnik Mustafaj invente un photoreporter de *Ylli* (ce qui n'a jamais existé, la profession est exclusivement masculine). Elle explique « avec une pointe de fierté qu'elle n'était pas journaliste mais photoreporter » (Besnik Mustafaj, *Le vide*. Paris : Albin Michel, 1999, p. 20).

³⁴ Par exemple dans *Ylli*, juin 1962, p. 12.

³⁵ Boriçi, *op. cit.*, p. 172 : « Les photoreporters ne sont pas des photographes ordinaires, qui prennent en photo diverses personnes, ce sont des chercheurs, des créateurs de sens, pas seulement pour saisir les faits et les phénomènes intéressants, les plus typiques de notre époque, mais pour les présenter de la façon la plus belle et la plus compréhensible dans des photoreportages, des photo-chroniques, des *fototablo*, etc. ».

³⁶ Ismail Kadaré, *Le grand hiver*. Paris : Fayard, 1978, p. 46-52 pour la traduction française.

interdit aux autres photographes. Ces images réalisées en marge de leur mission principale ne sont pas nécessairement publiées, mais elles peuvent ressortir à l'occasion de concours photographiques, de rétrospectives dans les pages de *L'Étoile*, ou d'expositions personnelles. Plus rarement, elles peuvent faire l'objet d'albums publiés, comme c'est le cas pour Niko Xhufka, photoreporter de *La Voix du peuple* à partir de 1967, qui publie en 1976 un album intitulé *Rythmes de la vie albanaise*³⁷.

Un rapport au temps différent et une certaine marge de manœuvre définissent donc le photoreporter, plus que les sujets qu'il doit traiter ou la destination de ses images. C'est ainsi que, à la fin des années 1980, le photographe du ministère du Tourisme, chargé de réaliser des cartes postales, est reconnu comme « photoreporter » : il se déplace à travers le pays pour réaliser ses clichés et jouit d'une certaine liberté dans le choix des sujets. Jani Ristani, photographe du ministère de la Construction depuis plus de quinze ans, est défini en 1964 comme le photoreporter du ministère, en tant que témoin de l'industrialisation et de la modernisation du pays³⁸. Les photographes qui travaillent pour l'armée ou pour la police des frontières sont de la même façon désignés en tant que photoreporters : leur tâche est, tout au long de l'année et lors de certains temps forts comme le sont les manœuvres, de documenter et glorifier le travail des militaires. Face à la monotonie des sujets à traiter et aux limites imposées par la censure, les photoreporters recherchent, outre la qualité formelle, la prouesse technique qui témoigne de leur maîtrise du temps et de l'espace. Ce qui définit le photoreporter n'est donc pas la possibilité d'un regard critique ni la liberté dans le choix des sujets et de la manière de les traiter. Dans un pays où les moyens de transport individuels n'existent pas et où les déplacements sont strictement contrôlés, le photoreporter est d'abord celui qui jouit d'une liberté de mouvement exceptionnelle, même si elle est en grande partie limitée aux frontières du pays³⁹. On retrouve ainsi, paradoxalement, une des caractéristiques de la figure du photoreporter dans le monde occidental : la mobilité, la rapidité de mouvement et le lien avec les moyens de transport les plus modernes.

L'homme à la moto

La deuxième constante est en effet la fascination du photoreporter de l'Albanie communiste pour la technique moderne. Le matériel photographique lui-même est un aspect de cette fascination, mais il va de pair avec les moyens de transport. La moto est une sorte d'emblème de la profession ; elle fait partie de l'équipement du photoreporter. Roland Tasho raconte que sa décision de rejoindre la revue *L'Étoile* en 1988 était en partie déterminée par le fait que la moto qu'il avait eu à sa disposition lors de son travail au musée Enver Hoxha allait y être transférée. Une photographie de ses débuts à la revue le montre chevauchant sa MZ 250, une moto de fabrication est-allemande (fig. 11). Kadri Mani, photoreporter au ministère du Tourisme à partir de 1980, se souvient aussi qu'il avait une moto à sa disposition, avec laquelle il voyageait à travers tout le pays, et que déjà dans un poste précédent, au siège du Premier ministre, il avait « usé deux motos, une MZ allemande et une Jawa 340 tchèque⁴⁰ ». Niko Xhufka à *La Voix du peuple* et Petrit Kumi à *L'Étoile* puis à l'ATSH circulaient aussi à moto. Les photoreporters ont le privilège supplémentaire de prendre des moyens de transport plus rares : avion, hélicoptère (fig. 12), sous-marin. Mais la moto apparaît, au même titre que l'appareil photo, comme un outil de travail indispensable. Une photographie de Jorgo Manoli, photoreporter à *La Voix de la jeunesse* (*Zëri i rinisë*) le représente sur une moto et tenant un

³⁷ Niko Xhufka, *Ritme të jetës shqiptare*. Tiranë : 8 Nëntori, 1976.

³⁸ *Ylli*, avril 1964, p. 26.

³⁹ Cette liberté concerne aussi le mouvement corporel : plus que les autres photographes, le photoreporter est amené à se coucher au sol, à se contorsionner ou à escalader des supports pour varier les angles de vue.

⁴⁰ Entretien, Tirana, mars 2012.

appareil photo, comme un résumé de l'image du photoreporter (fig. 13). Il n'est pas impossible toutefois que cette autoreprésentation du photoreporter motorisé dissimule des conditions de transports moins glorieuses, au moins dans les premiers temps : d'après le témoignage de son fils, Mehmet Kallfa aurait quitté l'ATSH en 1957 en raison des trajets éprouvants qu'il devait faire à travers le pays, sur de mauvaises routes ou à dos de mule⁴¹.

L'équipement photographique est un deuxième aspect de la fascination pour la technique moderne. Ici encore, c'est un élément de distinction par rapport aux autres photographes, en particulier ceux du service public. Ces derniers sont d'abord équipés d'appareils provenant des anciens studios privés, mais, au fil du temps, ils reçoivent des appareils soviétiques, est-allemands ou chinois de qualité décroissante et soumis à une utilisation intensive. Au contraire, les photoreporters ont la possibilité de commander des appareils occidentaux parfois coûteux qu'ils choisissent sur catalogue. Les moyens financiers accordés aux photoreporters augmentent avec leur place dans la hiérarchie de la profession, ceux de l'ATSH, de *La Voix du peuple*, de *L'Étoile* et de l'armée occupant une position particulièrement privilégiée. Les appareils Rollei, Hasselblad, Linhof et Nikon sont parmi les plus recherchés. En 1990, Roland Tasho utilise simultanément un Hasselblad, un Linhof et un Nikon appartenant à la revue *L'Étoile*. Leon Çika, qui fut chef du laboratoire de l'ATSH de 1982 à 1985, se souvient du haut niveau d'équipement :

Nous pouvions obtenir le meilleur matériel, quel que soit son prix. Nous avions des Hasselblad, des Rollei Twin Lens, comme en Amérique, comme ailleurs. Nous avions les mêmes appareils : le président des États-Unis était photographié avec les mêmes appareils, c'était pareil. Nous avions trois ou quatre Linhof à l'ATSH, les appareils les plus chers. Ils s'utilisaient avec un trépied, mais Petrit [Kumi] avait un Linhof de reportage, qui se tenait à la main⁴² ».

De fait, Petrit Kumi est réputé dans la profession pour son appareil, dont il était semble-t-il le seul utilisateur (fig. 14).

Les photoreporters utilisent de plus des films Kodak importés de France ou d'Italie et, à partir de la fin des années 1960, pratiquent la photographie couleur, technique qui reste inaccessible à la plupart des photographes du service public jusqu'au début des années 1990. Ces privilèges expliquent, avec la crise économique, que plusieurs d'entre eux aient eu, parallèlement à leur activité de photoreporter et de manière illégale, une activité de photographe privé en mettant leur équipement au service des familles, notamment dans les mariages.

Le photoreporter est enfin fréquemment représenté bardé d'équipements photographiques. C'est systématiquement le cas dans les pages de *L'Étoile* consacrées aux divers photoreporters (fig. 15). C'est aussi le cas dans certaines mises en scènes réalisées à l'occasion de cérémonies officielles rassemblant de nombreux photoreporters. L'image de la figure 16 a ainsi été réalisée en marge du défilé du 1^{er} mai 1989. On y voit quatre photoreporters de l'ATSH, celui du ministère de l'Intérieur et un caméraman de la télévision au pied de la tribune réservée aux officiels, mais le cliché impressionne surtout par le nombre et la diversité des appareils qu'ils arborent.

Une analyse du rapport entre les photoreporters et leurs appareils dépasse le cadre de cet article, mais on constate dans la presse une tension relevée par Thierry Gervais dans l'histoire des magazines d'actualité : celle entre l'objectivité de l'appareil du photoreporter, liée à sa dimension mécanique d'outil d'enregistrement de la réalité, et les choix subjectifs du

⁴¹ Entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013.

⁴² Entretien, Tirana, avril 2013.

photographe⁴³. Dans les textes accompagnant les photoreportages, les images peuvent être présentées comme simple enregistrement de la réalité par un appareil autonome : c'est l'appareil photo qui parcourt le pays pour en rapporter les images, plutôt que le photoreporter ; c'est l'appareil qui oriente de lui-même son objectif vers la scène à photographier⁴⁴. D'un autre côté, la sensibilité et les compétences de l'opérateur sont aussi mises en avant : elles sont déterminantes pour donner à la photographie ses qualités formelles et notamment la force de son message politique.

Des privilèges à risque

Les relations avec le pouvoir constituent une dernière caractéristique des photoreporters. Ceux-ci forment une catégorie privilégiée dans la mesure où leur activité les amène à s'approcher des centres du pouvoir. Ils assistent aux cérémonies organisées par le pouvoir, suivent les membres du Bureau politique ou du gouvernement dans leurs déplacements et contribuent à fabriquer l'information par laquelle le pouvoir impose son action et son idéologie à la population. Les dirigeants eux-mêmes recherchent cette proximité et participent à sa mise en scène. Il existe de nombreuses photographies montrant le chef entouré de photoreporters, images réalisées en marge de réunions ou de cérémonies politiques. Sur l'une d'elles, datée de 1973, figureraient plus d'appareils photo que de véritables photoreporters (fig. 17). D'après Petrit Kumi, présent sur l'image avec son Linhof en bandoulière, les gardes du corps d'Enver Hoxha et Hysni Kapo avaient saisi des appareils pour se faire passer pour des photoreporters. Les seuls véritables photoreporters étant lui-même et Pandi Cici. Cette image est reproduite dans l'album d'hommage publié après la mort d'Enver Hoxha, en 1986, sous la légende « Avec un groupe de journalistes et de photoreporters⁴⁵ ». Elle est semblable à d'autres images dans lesquelles le dictateur apparaît entouré d'« artistes et écrivains », de « pionniers », de militaires et autres, comme autant d'instruments au service du pouvoir.

La proximité avec le pouvoir intrinsèque à l'activité professionnelle des photoreporters les conduit aux frontières de l'intimité des dirigeants, dans une zone interdite au reste de la population. Le quartier de Tirana où vivent Enver Hoxha et les principaux responsables du pays matérialise cette séparation entre l'élite dirigeante et le reste du pays⁴⁶. Or les photoreporters peuvent y avoir accès, certains d'entre eux pénétrant jusque dans la demeure d'Enver Hoxha pour y réaliser des portraits. Enver Hoxha et son successeur Ramiz Alia confient à leurs gardes du corps le soin de réaliser leurs photographies privées, mais d'autres recourent pour cela aux services du photoreporter de l'administration dont ils ont la charge. Dans les années 1970 et 1980, le photoreporter du ministère de l'Intérieur, chargé de suivre les activités du ministre, prenait aussi ses photographies de famille, de façon à ce qu'elles ne sortent pas du cercle familial. Mehmet Kallfa, un des premiers photoreporters de l'ATSH, était appelé par les membres du Bureau politique pour faire des photographies de famille. Son fils se rappelle l'avoir accompagné chez Hysni Kapo (1915-1979), membre du Bureau politique, pour faire une photographie de la mère ce celui-ci, avec le Linhof de l'institut pour lequel il travaillait alors. Lorsqu'il est revenu quelques jours plus tard pour apporter les tirages, le dirigeant l'invite à rester pour déjeuner⁴⁷. Jani Ristani, photoreporter au ministère

⁴³ Gervais, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁴ *Ylli*, mars 1961, p. 10.

⁴⁵ *Enver Hoxha, jeta dhe vepra*. Tiranë : Instituti i studimeve marksiste-leniniste pranë KQ të PPSH, 1986, p. 193.

⁴⁶ Sur ce quartier fermé appelé « Bloc [des dirigeants] », voir par exemple Fatos Lubonja, *Blloku (pa nostalgji)*. *Përpyekja* 24, 2007, p. 11-31.

⁴⁷ Entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013.

de la Construction à partir de 1948, est connu aujourd'hui encore pour avoir mis en place, dans les années 1960, un « laboratoire secret » dans lequel les membres du Bureau politique, dont Enver Hoxha, pouvaient faire développer et tirer leurs photographies privées sans passer par les photographes du service public⁴⁸.

Cette proximité ne doit pas faire oublier que les photoreporters sont surveillés et que leur travail est contrôlé de multiples manières. Dès les débuts du régime, des institutions sont chargées de contrôler la presse et, en particulier, les photographies proposées pour la publication. Artan Fuga détaille la situation de dépendance des médias vis-à-vis du pouvoir, à différents niveaux de l'organisation de l'État et du parti, et rappelle que « pendant toute cette période, les relations de dépendance entre les médias et le pouvoir sont parfaitement claires » et que les journalistes sont conscients d'être soumis aux injonctions du pouvoir⁴⁹. Cette situation, qui remonte à la fin des années 1940, explique l'autocensure pratiquée par les photoreporters qui ne soumettent à la publication que les images qu'ils estiment « conformes aux attentes du parti », allant jusqu'à détruire eux-mêmes les négatifs des celles qui pourraient leur être reprochées. Elle explique aussi certains incidents dont sont victimes ceux dont une photographie est jugée non conforme après publication. Les quelques cas dont nous avons connaissance concernent la présence sur la photographie de personnes « à mauvaise biographie » (c'est-à-dire mal vues des autorités) qui ne sont pas censées apparaître en public. Gani Xhengo, ancien photoreporter de l'ATSH, explique :

À l'ATSH, la seule instruction importante que l'on nous donnait (et la première, lorsque les photographes étaient recrutés), était de ne pas prendre de gens à mauvaise biographie en photo, car cela ne plaisait pas en haut lieu. C'était la seule censure pour les photographes de l'ATSH et de la presse. Pour cela, quand nous étions en reportage, il fallait d'abord aller trouver le secrétaire de Parti qui connaissait toutes les biographies. Je n'ai jamais eu de problème, j'ai toujours appliqué cette règle. De cette manière, si un problème survenait, je n'étais pas responsable, c'est le secrétaire de Parti qui l'était. Il arrivait que les journaux ou l'Agence reçoivent des lettres de protestation depuis les districts après publication d'une photo : pourquoi Untel apparaissait-il alors qu'il avait une mauvaise biographie⁵⁰ ?

Roland Tasho raconte ainsi avoir reçu un avertissement après la publication en couverture de *L'Étoile* du portrait d'une jeune fille pourtant de bonne famille mais qui, ayant refusé l'emploi qu'on lui proposait en province, avait basculé du mauvais côté de la ligne⁵¹. Un photographe d'Elbasan raconte de même qu'un grand photoreporter aurait laissé passer, au premier plan d'une photographie prise dans une coopérative agricole vers 1980, une ouvrière « à mauvaise biographie » qui n'aurait jamais dû apparaître sur une photographie publiée et que l'affaire fit scandale localement⁵².

Au contrôle idéologique s'ajoute parfois un contrôle physique : à l'occasion d'événements importants en présence d'Enver Hoxha ou d'autres dirigeants (défilé du 1^{er} mai, séance de pose pour un portrait officiel), les photoreporters accrédités doivent, la veille ou jusqu'à une semaine à l'avance, remettre leur matériel aux mains des services de sécurité qui les contrôlent. Les photoreporters sont aussi soupçonnés par les services de sécurité ou l'entourage des dirigeants de s'approcher de manière dangereuse de leurs personnes. Plusieurs photographes de l'ATSH racontent ainsi comment ils ont été pris à partie alors qu'ils cherchaient à réaliser une image exceptionnelle d'Enver Hoxha. Dans chacun de ces récits, toutefois, Enver Hoxha lui-même (ou Ramiz Alia après 1985) prend la défense du photoreporter. Leon Çika raconte ainsi avoir « mitraillé » Enver Hoxha avec un flash puissant lors d'un congrès au début des années 1980 :

⁴⁸ Sur le fonctionnement de ce laboratoire, voir de Rapper, art. cit.

⁴⁹ Fuga, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁰ Entretien, Tirana, avril 2010.

⁵¹ Entretien, Tirana, octobre 2009. Voir la couverture de *Ylli*, septembre 1990.

⁵² Entretien avec Hasan Medolli, Elbasan, novembre 2010.

Je me suis avancé très près, pour ne pas être gêné par les caméras de télévision et pour que la photo soit bonne, pour avoir moins de retouches à faire pour la publication le lendemain dans le journal. (...) Je voulais lui faire un beau portrait, de près, juste en face de lui. C'est alors que sa femme, à raison, appelle les gardes et leur demande de m'arrêter, parce que je vais aveugler Enver. Elle avait raison. J'aurais pu aller en prison, si Enver n'avait rien dit. Mais il savait que je travaillais pour son bien, pour lui faire une belle photo. Alors il a dit à sa femme, laisse ce garçon travailler, il sait ce qu'il fait. Ils m'ont quand même éloigné d'Enver, mais je ne suis pas allé en prison, tandis que si Enver lui-même avait dit que je l'éblouissais...⁵³

Il est remarquable qu'Enver Hoxha soit présenté par plusieurs photoreporters comme bienveillant à leur égard et comme étant lui-même amateur de photographie et donc susceptible de mieux apprécier leur travail et de leur faciliter la tâche, contrairement aux responsables intermédiaires chargés de contrôler la presse et la propagande. Dans un article d'hommage publié à la mort du dictateur, Petrit Kumi écrit : « Il avait du respect et appréciait beaucoup le travail des photoreporters. Il nous offrait toutes les possibilités de faire notre devoir⁵⁴ ». Comme cela a été remarqué dans d'autres régimes de type totalitaire, le chef suprême s'exclut de l'organisation qu'il impose aux autres et peut la court-circuiter pour favoriser les uns ou les autres.

Pour certains photoreporters cependant, les choses ne finissaient pas aussi bien. Même s'il ne semble pas y avoir eu de nombreuses condamnations, il faut évoquer ici les cas de relations difficiles entre photographes et pouvoir dont nous avons entendu parler. L'histoire de Mandi Koçi (1912-1986) nous a été racontée à plusieurs reprises⁵⁵ : ce photographe engagé en 1942 ou 1943 auprès des partisans est un des premiers photoreporters de guerre en Albanie. Il est rattaché en tant que photographe à l'état-major de la première Brigade d'assaut, formée en août 1943, et documente l'avancée des partisans vers Tirana. Après la guerre, il participe à la mise en place de l'ATSH puis est envoyé en formation en Yougoslavie (1945-1947) et devient un des premiers caméramans du nouveau régime. Il bénéficie, privilège rare, d'une exposition photographique personnelle à Moscou dès 1947. La rupture des relations entre l'Albanie et l'Union soviétique marque brutalement l'arrêt de sa carrière : marié depuis 1947 à une Russe dont il refuse de divorcer, il est condamné à vingt ans de prison en 1961 pour « agitation et propagande » et meurt dans la misère quelques années après sa libération. Un autre photographe est arrêté des années plus tard, en 1984, sous la double accusation d'avoir fait des photographies de nu et d'avoir utilisé du matériel d'État pour son usage personnel. Pleurat Sulo (né en 1938) est finalement libéré après un an d'emprisonnement et travaille comme photoreporter à l'ATSH⁵⁶. Enfin, Ndoc Kodheli (1931-1989), photoreporter du ministère de l'Agriculture à partir de 1968, est accusé en avril 1989 de propos anticommunistes et envoyé en octobre comme ouvrier agricole dans une ferme d'État où il meurt quelques semaines plus tard⁵⁷. Comme on le voit, il ne s'agit dans aucun de ces cas de condamner des photoreportages qui auraient contrevenu au réalisme socialiste ou critiqué la situation politique en Albanie : de telles images ne circulaient pas et n'étaient peut-être même pas produites avant la toute fin du régime communiste. Dans ce sens, les photoreporters et les photographes en général ne font pas partie des catégories professionnelles les plus exposées aux accusations politiques.

Il n'en reste pas moins que l'ensemble des témoignages semble indiquer que la position des photoreporters n'était pas des plus valorisées, contrairement à l'autoreprésentation de la profession. Le manuel de journalisme déjà cité ne s'intéresse aux photoreporters que dans le

⁵³ Entretien, Tirana, avril 2013.

⁵⁴ *Ylli*, avril 1985, p. 29.

⁵⁵ Voir aussi Vrioni, *op. cit.*, p. 39-40. Ce qui suit n'est qu'un résumé des différentes versions de son histoire.

⁵⁶ Entretien, Tirana, novembre 2009.

⁵⁷ Qerim Vrioni, Ndoc Kodheli, një fotograf i paharruar. *Tema* (15 juillet 2006), 2006, p. 21.

dernier chapitre, consacré à l'illustration, et quelle que soit la reconnaissance de la photographie comme « grande force de la propagande⁵⁸ », elle est secondaire par rapport à l'écrit, d'une part, et aux arts graphiques ou à la sculpture, de l'autre. Il est révélateur qu'aujourd'hui encore, dans l'étude d'Artan Fuga sur les médias, il ne soit jamais fait mention de la photographie et des photoreporters, comme si le journalisme était avant tout une affaire de texte et moins d'image. Évoquant la carrière de son père, d'abord photoreporter à l'ATSH (1945-1957) puis à l'Institut d'archéologie de l'Université, Pëllumb Kallfa estime que la photographie n'était pas valorisée autrement que comme instrument de propagande, ce qui faisait des photographes des artisans plutôt que des artistes : « Le système ne valorisait pas beaucoup la photographie, ce n'était qu'un artisanat. [...] On n'avait pas beaucoup de respect pour les photographes en tant que profession⁵⁹ ». Le fils de Vasil Ristani tient des propos similaires à propos de son père : « C'est ce qui inquiétait mon père, quand il a quitté l'ATSH : comment se faisait-il que la photographie était dans les mêmes services que les rétameurs et les chaudronniers ? Pour lui, la photographie devait être soit dans la Ligue des écrivains soit à la Galerie des arts, mais pas avec les barbiers⁶⁰ ». Il est révélateur que la même opinion soit attribuée à deux pionniers du photoreportage dans l'Albanie communiste, comme s'il existait un sentiment de déception à l'égard de la façon dont le régime répondait aux attentes des photoreporters.

Il existerait donc un décalage entre l'autoreprésentation des photoreporters et leur perception par les autorités qui les emploient. Ce décalage pourrait expliquer la volonté récurrente de la part des photoreporters de *L'Étoile* de se mettre en scène ou de promouvoir la profession dans les pages de la revue. D'autant plus qu'au fil de ces rubriques, depuis les années 1960 (« À travers notre pays avec un appareil photographique », « De l'album du photoreporter », « Impressions photographiques », « Notre album photographique », « Du carnet du photoreporter »), c'est la qualité artistique des photographies qui est mise en avant, à tel point que la rubrique devient, en juillet 1987, « Le coin de la photographie artistique », dans lequel ne sont pourtant publiées que des images produites par des photoreporters. On peut y voir de la part de ces derniers un désir de reconnaissance qui n'est pas sans rappeler la volonté des photoreporters occidentaux, dans les années 1970, de se voir reconnaître comme auteurs⁶¹. Il n'est pas anodin que ces mêmes années voient en Albanie des tentatives pour faire entrer la photographie à la Ligue des écrivains et des artistes, organisme officiel représentant les arts établis. Une première exposition de photographies artistiques a lieu en 1973 à l'initiative de la Ligue, mais elle est critiquée par certains de ses membres et n'aura pas de suite.

La situation des photoreporters de l'Albanie communiste illustre le paradoxe de l'information en régime totalitaire tel qu'il est énoncé par Artan Fuga : le développement et la modernisation des systèmes de communication s'accompagne de mesures de contrôle et de censure de l'information⁶². Il donne l'exemple de la télévision : le régime estime indispensable d'avoir une télévision nationale et dépense beaucoup d'argent pour que les familles soient équipées de téléviseurs, mais en dépense beaucoup aussi pour empêcher ces

⁵⁸ *Ylli*, avril 1964, p. 26.

⁵⁹ Entretien, Tirana, avril 2013.

⁶⁰ Entretien, Tirana, juin 2014. Les photographes du service public sont regroupés au sein de « coopératives d'artisanat » puis (au début des années 1960) dans des « entreprises de réparations et de services » dans lesquelles ils côtoient les couturiers, coiffeurs, réparateurs de parapluies ou de radios. Sur cette organisation, voir de Rapper, Durand, Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste, art. cit.

⁶¹ Gervais, *op. cit.*, p. 211.

⁶² Fuga, *op. cit.* p. 25.

mêmes familles de capter les chaînes étrangères, italiennes et yougoslaves, en installant des systèmes de brouillage. La situation est similaire dans la photographie : le contraste est grand entre le niveau d'équipement technique des photoreporters et leur encadrement par les autorités qui limite l'utilisation de ce matériel à des sujets et des modèles visuels définis de manière étroite en fonction de l'idéologie et des intérêts politiques du régime.

Dans ce contexte, l'impartialité est impossible et la partialité imposée. Comme le reste de la population, les photoreporters doivent faire preuve de *partishmëri*, « loyauté à l'égard des principes du Parti », et celle-ci doit s'exprimer dans les images qu'ils produisent. Leur marge de manœuvre est extrêmement réduite, même si elle peut varier selon la situation politique : les crises qui ponctuent la période communiste (ruptures diplomatiques, purges) n'appellent pas un traitement événementiel de la part des photoreporters qui doivent au contraire être d'autant plus attentifs aux inflexions de la « ligne du Parti » dans ces moments de tension propices aux règlements de compte. L'analyse de la façon dont les différents types de crises trouvent un écho dans la production des photoreporters reste cependant à faire. On peut par exemple faire l'hypothèse que l'aggravation des crises pendant les décennies 1970 et 1980 se traduit par une inclination des photoreporters vers la « photographie artistique » dans laquelle le message politique disparaît ou passe au second plan.

Les contraintes politiques et idéologiques qui pèsent sur les photoreporters expliquent que la photographie de presse de cette époque souffre aujourd'hui d'une image négative : sa soumission aux impératifs politiques la rend peu crédible, en contradiction avec ce qui est perçu comme la qualité première de la photographie, la véracité ou l'authenticité⁶³. Elle peut néanmoins susciter la nostalgie, ce qui semble montrer qu'elle n'est pas totalement étrangère aux expériences personnelles. La réception de ces images à l'époque communiste est mal connue. Elles semblent cependant être suffisamment importantes pour faire l'objet d'interventions diverses, de la part des institutions comme des particuliers : il est d'usage notamment d'effacer, de masquer ou de biffer les photographies représentant ceux qui sont devenus, après la prise de vue ou la publication, des ennemis du régime. Là encore, nous manquons d'études portant sur la croyance à l'efficacité des photographies dans ce contexte et sur les pratiques qui l'entourent. Les efforts déployés pour contrôler les images avant comme après leur publication semblent indiquer que cette efficacité des images était prise au sérieux.

Il n'en demeure pas moins qu'au delà des images convenues, répétitives et politiquement orientées produites par les photoreporters, on accède à une certaine réalité de la période communiste : l'examen des conditions de production de ces images, et notamment de l'insertion des photoreporters dans un ensemble de moyens techniques, de pratiques, de représentations et de rapports de force nous renseigne sur le fonctionnement d'un système politique et sur ses effets sur la société.

⁶³ Voir par exemple l'opinion de Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare, op. cit.*, p. 44.

Références bibliographiques

- Enver Hoxha, jeta dhe vepra*. Tiranë : Instituti i studimeve marksiste-leniniste pranë KQ të PPSH, 1986.
- AHMEDI, Lazim. Një hosten kundër armikut. Përfytyrimi i kundërshtarëve të jashtëm në karikaturat e revistës Hosteni nga një këndvështrim teorik. *Përpyjekja* 32-33, 2014, p. 203-215.
- BAKIU, Gazmend A. *Shqipëria politike. Artikuj dhe fotografi*. Tiranë : Pegi, 2010.
- BEAUGÉ, Gilbert, PELEN, Jean-Noël. Photographie, ethnographie, histoire. *Le Monde alpin et rhodanien* 2-4, 1995, p. 7-17.
- BORIÇI, Hamit. *Redaksia dhe puna e gazetarit*. Tiranë : Universiteti i Tiranës, 1986.
- BORIÇI, Hamit, MARKU, Mark. *Histori e shtypit shqiptar : nga fillimet deri në ditët tona*. Tiranë : SHBLU, 2010.
- DE RAPPER, Gilles. Katjusha. La photographe du dictateur. *Ethnologie française* 03/2016(163), 2016, p. 415-424.
- DE RAPPER, Gilles, DURAND, Anouck. Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste. In GALLENGA, Ghislaine, VERDON, Laure (dir.). *Penser le service public en Méditerranée. Le prisme des sciences sociales*. Paris, Aix-en-Provence : Karthala, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2017a, p. 219-244.
- DE RAPPER, Gilles, DURAND, Anouck. Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur. *Ethnologie française* XLVII(2), 2017b, p. 263-275.
- DILO, Lefter. Fotografë Gjirokastritë. *Ylli* 37(1), 1987, p. 31.
- DURAND, Anouck. *Amitié éternelle*. Paris : Xavier Barral, 2014.
- DURAND, Anouck, DE RAPPER, Gilles. *Ylli, les couleurs de la dictature*. Paris : autoédition, 2012.
- FISHTA, Iljaz, ZIU, Mihal. *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*. Tiranë : Dita, 2004.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris : Editions du Seuil, 1974.
- FUGA, Artan. *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*. Tiranë : Dudaj, 2010.
- GERVAIS, Thierry. *La fabrique de l'information visuelle*. Paris : Textuel, 2015.
- GJEÇOVI, Xhelal (dir.). *Historia e popullit shqiptar IV. Shqiptarët gjatë luftës së dytë botërore dhe pas saj*. Tiranë : Toena, 2009.
- KADARÉ, Ismail. *Le grand hiver*. Paris : Fayard, 1978.
- KUMI, Petrit. *Jeta përmes objektivit. Fotografi & shënime*. Tiranë : Ideart, 2013.
- LUBONJA, Fatos. Blloku (pa nostalgji). *Përpyjekja* 24, 2007, p. 11-31.
- MANCINI, Roberto. Monumenta Historiae Patriae: Marubi's Photographic Documentation (1858-1970) and the Birth of the Albanian Nation. In CARAFFA, Costanza, SERENA, Tiziana (dir.). *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, Munich, Boston : Walter de Gruyter, 2015, p. 119-139.
- MÉLOT-HENRY, Annette. *La photographie soviétique de 1917 à 1945*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.
- MUSTAFAJ, Besnik. *Le vide*. Paris : Albin Michel, 1999.
- PINARI, Andi. Propaganda dhe humori në karikaturat e revistës "Hosteni" (1965-1970). In SCHRAPEL, Thomas, PANDELEJMONI, Enriketa, PINARI, Andi (dir.). *Thirrja për liri*.

Studime mbi totalitarizmin dhe tranzicionin në Shqipëri. Tiranë : KAS Albania & Maluka, 2016, p. 244-255.

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

SHALA, Albert. *"ZP" 18, 17 apo 16 kryeredaktorë? Shënime dhe refleksione.* Tiranë : alb Paper, 2008.

VORPSI, Irida. Fotografia si mjet i përhapjes së propagandës së emancipimit të gruas në Shqipërinë komuniste. *Përpyekja* 32-33, 2014, p. 181-202.

VRIONI, Qerim. Ndoc Kodheli, një fotograf i paharruar. *Tema* (15 juillet 2006), 2006, p. 21.

VRIONI, Qerim. *150 vjet fotografi shqiptare.* Tiranë : Milosao, 2009.

XHUFKA, Niko. *Ritme të jetës shqiptare.* Tiranë : 8 Nëntori, 1976.