

Gilles de Rapper

CNRS – Aix-Marseille Université
Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative (UMR 7307)

L'ALBANIE EN PERSPECTIVES
ANTHROPOLOGIE DES FRONTIÈRES ET ÉCRITURES DE LA DIFFÉRENCE

VOLUME II

L'APPAREIL D'ÉTAT

ANTHROPOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE
ET DU COMMUNISME EN ALBANIE

Manuscrit inédit

TOME A – TEXTE

Université Toulouse Jean Jaurès
Habilitation à diriger des recherches

2019

Avertissement 1

Ce manuscrit est un travail en cours. Tous les chapitres n'ont pas atteint le même niveau d'élaboration et certaines sections se présentent comme des propositions plutôt qu'elles n'offrent des résultats acquis.

Avertissement 2

Le travail de terrain, l'analyse du matériel et la réflexion méthodologique et théorique ont été menés en commun par Anouck Durand et Gilles de Rapper, comme il a été indiqué dans le volume 1, chapitre 7. Dans le texte qui suit, l'emploi de la première personne du pluriel reflète l'importance de cette collaboration même si, à l'exception de quelques paragraphes du chapitre 1, la conception et la rédaction de ce manuscrit sont dues à Gilles de Rapper.

Table des matières

Prologue Enquêter sur la photographie de l'Albanie communiste	7
La photographie comme objet de recherche.....	9
Photographie et situation dictatoriale	12
Photographie et mémoire du communisme	14
Première partie Portraits photographiques et pouvoir	19
Chapitre 1 La photographie pour tous.....	21
Un photographe de l'Albanie communiste	23
Photographie, pouvoir et identification	26
Initiation au communisme.....	34
Une expérience d'anthropologie visuelle	37
Chapitre 2 Le portrait d'Enver Hoxha	43
Un dictateur modèle	44
L'Enver du décor	56
Deuxième partie Photographie et mode de production étatique	61
Chapitre 3 Histoire et mémoire de la photographie albanaise	63
Quelques éléments d'histoire	66
Récits des commencements.....	69
Chapitre 4 Les photographes au service de l'État communiste....	79
L'Agence télégraphique albanaise.....	80
La photographie de presse et les photoreporters.....	87
L'université et la photographie scientifique.....	103
L'armée et la photographie.....	105
Photographie et cinéma : le Kinostudio	112
Chapitre 5 Au service du peuple : coopératives et entreprises publiques de photographes	121
Les coopératives d'artisanat (1947-1968).....	122
Les entreprises de réparations et de services (1969-1990)	134
Centralisation et autogestion	143
Troisième partie Fonction familiale et fonction politique	145
Chapitre 6 La famille socialiste et son image	147
Photographie et famille socialiste.....	148
Représentations de l'espace domestique.....	154
La photographie de propagande comme album de famille.....	163
Chapitre 7 La condition photographique familiale.....	167
Qu'est-ce que la photographie de famille ?	168
Des apparitions publiques pour un usage privé.....	173
Propagande intime : un album amateur	187
Chapitre 8 Photographie et biographie.....	195
La biographie : les fidèles et les infidèles.....	195
Une économie visuelle de la confiance.....	200
Épilogue	207
Bibliographie.....	211

Prologue

Enquêter sur la photographie de l'Albanie communiste

Lorsque fut célébré en Albanie le centenaire de l'indépendance de 1913, près de la moitié de l'histoire de l'État albanais était occupée par ce que nous conviendrons d'appeler la « période communiste » et qui s'étend de la fin de l'année 1944 au début de l'année 1991¹. Beaucoup d'Albanais vivant en 2019 ont donc connu directement cette longue période et on peut vraisemblablement avancer que la condition présente de la plupart d'entre eux est largement déterminée par leur expérience des années communistes. Pour les plus jeunes, le passé communiste, sous des modalités variées, fait partie du paysage, ne serait-ce que sous forme de photographies auxquelles on l'identifie facilement. Pour autant, les anthropologues qui se sont intéressés à l'Albanie depuis 1991, venant de l'intérieur ou de l'extérieur du pays, ont tardé à prendre la mesure de cet héritage. Tantôt l'intérêt se portait sur les périodes plus anciennes à la recherche d'une authenticité que la modernité portée par le communisme aurait dénaturée, tantôt il s'arrêtait aux transformations les plus récentes interprétables dans le paradigme de la globalisation ou dans celui des violences identitaires et de l'ethnicité. Depuis plusieurs années cependant, la période communiste et son héritage sont devenus des objets légitimes de l'anthropologie de l'Albanie et la présente étude s'inscrit dans cette exploration anthropologique émergente de l'expérience communiste albanaise².

D'abord contingente, notre approche centrée sur la photographie produite durant la période communiste nous apparaît désormais avantageuse pour trois raisons majeures. En premier lieu, si l'histoire de la photographie est documentée en Albanie depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, ce n'est qu'après 1944 que l'on peut parler de sa diffusion massive dans toute la société et dans une multiplicité d'usages. Même réduit à quelques occurrences et de façon variable selon le temps et la localisation,

¹ Nous nous conformons ainsi à l'usage français plutôt qu'à l'anglo-saxon qui privilégie *socialism* par rapport à *communism*. L'alternative a fait l'objet de débats dans les années 1990 qui ne nous concerneront pas ici. Les appellations locales sont très variées et seront rapportées avec les propos de nos interlocuteurs. Mentionnons les plus courantes : *komunizmi* (« le communisme »), *në kohën e monizmit* (« au temps du monisme », par opposition au « pluralisme » présent), *në kohën e diktaturës* (« au temps de la dictature »), *sistemi i parë* (« le système d'avant ») ou simplement *sistemi* (« le système ») ou *regjimi* (« le régime »), ou encore *pas çlirimit* (« après la libération » [de 1944]), *para demokracisë* (« avant la démocratie »), etc. Notre périodisation correspond à l'entrée du gouvernement communiste à Tirana le 28 novembre 1944 et aux premières élections libres de mars 1991.

² Voir sur ce sujet Olsi Lelaj (2017), *Le communisme et l'ethnologie albanaise contemporaine*. Le point de vue d'un natif. *Ethnologie française* 166, p. 229-240.

le contact avec la photographie concerna alors toute la population et la quantité d'images produites, imprimées et archivées est incommensurable. Négligée dans les histoires de la photographie albanaise³, la période communiste nous apparaît au contraire comme un moment déterminant pour comprendre la place de la photographie dans ses pratiques, dans ses images et dans les réactions que celles-ci suscitent dans l'Albanie contemporaine. En d'autres termes, nous souhaitons poser la question de la façon dont l'introduction généralisée de la photographie induit une transformation du rapport au réel, aux autres et à soi. Nous aurons ainsi l'occasion de parler de la « vérité » de la photographie, de la façon dont elle configure des relations d'altérité ou encore de son rôle dans les processus de subjectivation. En deuxième lieu, la diffusion généralisée de la photographie est inséparable des processus par lesquels les communistes imposèrent et maintinrent leur pouvoir sur le pays. On peut avancer qu'elle fut tout à la fois l'instrument et le résultat de ce pouvoir politique. La popularisation de la photographie on aurait envie de parler de démocratisation si le terme n'était pas incongru dans ce contexte a été rendue possible par une volonté politique et par la mise en place d'une organisation émanant de l'État et contrôlée par lui, mais, en retour, elle servait les objectifs du pouvoir politique comme vecteur de propagande aussi bien que comme moyen de contrôle et de répression. Pour autant, faut-il voir dans la photographie uniquement une émanation du pouvoir, comme y invite une certaine tradition intellectuelle⁴ ? Ou faut-il au contraire y voir la possibilité d'une critique ou d'une contestation, des « images à rebours⁵ » ? En troisième lieu, enfin, parce qu'une grande partie de ces photographies existent aujourd'hui encore et que leur carrière n'est pas finie, elles constituent un lien entre le passé et le présent⁶. Elles sont, pour nous qui les recherchons comme pour leurs possesseurs, un accès vers le passé, un support d'élaboration mémorielle, un ferment de nostalgie. Considérer ces photographies aujourd'hui, près de trente ans après la fin de la période communiste, revient donc à aborder la question de la façon dont la photographie informe notre regard sur l'histoire, question qui se pose bien sûr bien au-delà du cas albanais⁷.

Ce livre rend compte d'une enquête ethnographique sur la photographie de la période communiste et s'intéresse avant tout à l'imbrication de ses usages politiques et familiaux. On ne peut qu'être frappé en effet à la fois par l'instrumentalisation politique de motifs

³ Voir *infra*, chapitre 3.

⁴ Tradition inspirée par les travaux de Michel Foucault sur l'institution disciplinaire et illustrée notamment par John Tagg (1988), *The Burden of Representation : Essays on Photographies and Histories*. Amherst, University of Massachusetts Press.

⁵ Expression empruntée à Érika Nimis, Marian Nur Goni (2018), Images à rebours : relire les histoires officielles. *Cahiers d'études africaines* 230, p. 283-300.

⁶ Nous utilisons le mot « carrière » dans le sens que lui donnent Christian Bromberger, Denis Chevallier (dir.) (1999), *Carrières d'objets*. Paris, Editions de la MSH.

⁷ Voir par exemple François Brunet (2017), *La photographie histoire et contre-histoire*. Paris, Presses universitaires de France.

familiaux et d'usages familiaux de la photographie, et par l'appropriation personnelle ou familiale d'images produites *a priori* par un dispositif de propagande politique. Par l'examen des conditions de production et des usages de ces images, nous chercherons à expliquer comment et pourquoi une telle imbrication a eu lieu et a perduré.

Avant de commencer, il convient de préciser notre démarche et la façon dont cette enquête nous amènera à constituer la photographie comme objet de recherche, à tenir compte de la spécificité de l'Albanie communiste et à envisager les relations entre photographie et mémoire du communisme.

LA PHOTOGRAPHIE COMME OBJET DE RECHERCHE

Dans leur introduction au numéro « Photographie, ethnographie, histoire » du *Monde alpin et rhodanien*, Gilbert Beaugé et Jean-Noël Pelen distinguaient trois façons pour l'histoire et l'ethnographie de se situer par rapport à la photographie : celle-ci peut être un objet de recherche, les deux disciplines contribuant « à la compréhension de la photographie comme fait de culture » et visant à « une anthropologie, nécessairement historique, de la photographie » ; elle peut être une source documentaire, apportant du savoir factuel aux deux disciplines ; elle peut enfin être un outil, c'est-à-dire, pratiquée par le chercheur, constituer un mode d'investigation⁸. D'autres auteurs ont insisté sur la distinction entre le fait, pour l'anthropologue, de produire ses propres photographies dans un but de compréhension et d'analyse d'une situation donnée, et celui de travailler sur des photographies « trouvées » en tant que productions culturelles parmi d'autres dans une société ou une situation sociale donnée⁹. Notre approche privilégie la constitution de la photographie comme objet de recherche, donc dans le sens d'une « anthropologie, nécessairement historique, de la photographie », sans pour autant exclure son utilisation comme source ou comme outil d'enquête. Nous nous inscrivons ainsi dans un courant marginal et relativement récent au sein de l'anthropologie visuelle, qui s'intéresse au rôle de la photographie dans certains milieux ou en relation avec certains champs sociaux, comme la famille, le pouvoir ou la mémoire. Nous avons ainsi cherché à comprendre ce qu'était la production photographique en Albanie durant la période communiste et sous quelle forme et avec quels effets elle était parvenue jusqu'à nous. Cela suppose à la fois de « trouver » des photographies et de documenter leur « carrière », depuis leur production jusqu'à leur état présent, d'une part, et d'observer leur insertion dans des situations données et les relations qu'entretiennent diverses catégories de

⁸ Gilbert Beaugé, Jean-Noël Pelen (1995), Photographie, ethnographie, histoire. *Le Monde alpin et rhodanien* 2-4, p. 7-17, ici p. 9.

⁹ Voir par exemple Luc Pauwels (2011), An Integrated Conceptual Framework for Visual Social Research. in E. Margolis, L. Pauwels (dir.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London, Sage, p. 3-23, ici p. 6-7.

personnes avec elles, de l'autre. À cet égard, il est important de ne pas considérer les photographies seulement comme des images, mais comme des objets matériels qui ont une présence et une place dans l'espace et qui possèdent ce qu'il est convenu d'appeler une *social life* : les photographies sont produites d'une certaine manière et par certaines personnes, pour certains buts et à certains moments. De plus, une fois produites, elles circulent et subissent des modifications, des altérations ou des destructions. La notion d'« économie visuelle » proposée par Deborah Poole dans son livre sur l'image des sociétés andines est particulièrement utile pour rendre compte de cet aspect¹⁰. Conçue pour éviter le caractère statique et homogène véhiculé par la notion de « culture visuelle », celle d'économie visuelle met l'accent sur les flux, les échanges et les inégalités dans lesquels sont prises les images et les replace au sein d'un ensemble plus large de gens, d'objets et d'idées. Elle permet d'envisager les images dans des relations de pouvoir et d'inégalités et aussi en tant que biens produits et consommés parmi d'autres. En mettant l'accent sur la circulation des images et sur la valeur que celles-ci acquièrent dans les différents contextes de leur réception, le concept d'économie visuelle permet en quelque sorte de pousser plus loin l'analyse initiée en termes de *social life*.

En second lieu, notre approche implique une méthode d'enquête que certains auteurs ont appelée « ethnographie de la photographie » ou « ethnographie des pratiques photographiques¹¹ ». L'ethnographie de la photographie peut être définie comme l'observation et l'analyse des relations entre les gens et les photographies¹². Cela suppose d'abord de ne pas limiter l'acte photographique à la relation entre un photographe et son modèle, ni à celle entre une image et un spectateur, mais de l'ouvrir à l'ensemble des personnes impliquées dans la production et la consommation d'une image ou d'un ensemble d'images. Face à une photographie de la période communiste, il s'agit donc d'abord de se demander quels sont les lieux, les gens et les événements représentés et quelles relations ils entretiennent avec ceux qui ont fait la photographie, mais aussi avec ceux qui l'ont commandée, possédée, transmise, regardée, commentée et éventuellement modifiée ou détruite. Dans le cas de l'Albanie, cette détermination du « contexte » ou, pour reprendre l'expression de James Hevia, du « complexe de la photographie¹³ », est d'autant plus nécessaire que la pratique photographique était rarement une activité privée et anodine : elle impliquait au contraire une pluralité d'agents et d'institutions et se déroulait à l'intérieur de contraintes

¹⁰ Deborah Poole (1997), *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, Princeton University Press.

¹¹ Elizabeth Edwards (2012), *Objects of Affect: Photography Beyond the Image*. *Annual Review of Anthropology* 41, p. 221-234. Voir aussi Volume 1, chapitre 7.

¹² Christopher Wright (2013), *The Echo of Things. The Lives of Photographs in the Solomon Islands*. Durham, London, Duke University Press, p. 17.

¹³ James Louis Hevia (2009), *The Photography Complex: Exposing Boxer China, Making Civilization (1900-1901)*. in R. Morris (dir.), *Photographies East: The Camera and its Histories in East and Southeast Asia*. Durham, Duke University Press, p. 79-119.

politiques, idéologiques, morales et techniques qu'il faut chercher à reconstituer pour expliquer comment telle ou telle photographie a pu voir le jour à un moment donné et parvenir jusqu'à nous. Cela suppose ensuite de considérer, nous l'avons dit, la photographie comme objet autant que comme image, c'est-à-dire dans sa matérialité. Une telle approche peut faire usage des notions de « *social life* » ou « *cultural biography* » pour retracer les différentes interactions qu'une photographie entretient avec différents agents depuis sa conception jusqu'à sa disparition¹⁴. Il s'agira alors, en présence d'une photographie de la période communiste, qu'elle provienne de fonds privés ou publics, de s'interroger sur sa trajectoire, en tant qu'objet matériel, sur les attentes auxquelles elle répond comme sur les usages dont elle fait l'objet. Le « tournant matériel » a affecté l'étude anthropologique de la photographie et la présence physique des photographies est désormais prise en compte tout autant que leur contenu iconique¹⁵. La notion d'économie visuelle, nous l'avons vu, est par ailleurs venue dynamiser la notion plus ancienne de « culture visuelle » en mettant l'accent à la fois sur la circulation et sur la valeur changeante des photographies selon leur contexte de réception. Enfin, l'ethnographie de la photographie est attentive à l'articulation entre les images et les récits. Il s'agit de faire parler les gens à partir de photographies, comme dans la méthode appelée en anglais « *photo elicitation* », mais en s'intéressant à la façon dont une image particulière suscite un récit particulier. Il est aussi possible de reconstituer un récit en l'absence de commentaires oraux, par la seule disposition des photographies, comme dans le cas des albums familiaux¹⁶. Une telle approche nous semble être la condition pour dépasser les interprétations hâtives des photographies de la période communiste (comme porteuses, par exemple, d'un simple message politique) et comprendre leur valeur émotionnelle. Cela permet aussi de mieux saisir le rôle et les effets de la photographie sur la remémoration du communisme.

Pour ce faire, nous sommes partis à la recherche des images. Beaucoup d'entre elles ont disparu, détruites volontairement ou par négligence à divers moments, avant comme après la chute du régime en 1991. À l'exception des archives de l'Agence télégraphique albanaise, peu exploitables¹⁷, il n'existe pas de fonds d'archives photographiques constitué sur la période communiste¹⁸. Certains photographes professionnels possèdent des archives personnelles qu'ils sont plus ou moins enclins à mettre à la disposition des chercheurs. Nous avons dû

¹⁴ Igor Kopytoff (1986), *The cultural biography of things: commoditization as process*. in A. Appadurai (dir.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 64-91.

¹⁵ Elizabeth Edwards, Janice Hart (dir.) (2004), *Photographs Objects Histories*. New York London, Routledge.

¹⁶ Martha Langford (2001), *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal/Kingston, McGill/Queens Univ. Press.

¹⁷ Au moment de notre enquête, les archives n'étaient pas accessibles en raison de leur état de conservation et des tarifs pratiqués par l'institution.

¹⁸ La Photothèque Marubi de Shkodër conserve des images des premières années du régime communiste, mais elle couvre avant tout la période d'avant la Seconde Guerre mondiale.

compter avec la bonne volonté de ceux qui nous ont laissé voir ou numériser une partie de leur production. De rares recueils ont été publiés récemment ; ils offrent un échantillon de la production de certains photographes¹⁹. Surtout, nous avons pu constituer une collection d'albums et de revues illustrées datant de la période communiste. Lorsque nous avons entrepris cette recherche, en 2008, la presse de la période communiste était vendue à des prix dérisoires par les bouquinistes de Tirana. La plupart des bibliothèques possèdent encore des collections complètes des principaux titres de la presse de propagande. Enfin, d'autres images ont été collectées dans les familles. Une grande part du travail de terrain s'est en effet déroulée dans plusieurs villes et régions d'Albanie où nous avons pu avoir accès à des fonds familiaux. S'il s'agit de « photographies de famille », nous verrons que leur origine est variée et que leur collecte donne accès à plusieurs pans de la production photographique de l'époque bien au-delà de la sphère domestique généralement associée à la photographie de famille. Parallèlement, nous avons mené des entretiens avec les producteurs comme avec les consommateurs de photographies. Nous avons interrogé les photographes de la période communiste, pour certains toujours en activité, sur leur parcours professionnel et sur leur production. Nous avons mené des entretiens auprès des familles, sur leurs usages et leur pratique éventuelle de la photographie. Dans tous ces entretiens, recueillis entre 2008 et 2014, les photographies ont servi de support et d'incitation à la parole. Enfin, nous avons cherché à exploiter les témoignages publiés, qu'ils soient issus de photographes²⁰ ou, plus généralement, qu'ils contiennent des informations sur le rôle de la photographie dans l'Albanie communiste.

PHOTOGRAPHIE ET SITUATION DICTATORIALE

Parmi tous les déterminants de la production photographique que nous avons recueillie et observée, les conditions particulières de l'Albanie communiste ont retenu notre attention plus que d'autres. D'abord parce que ces conditions déterminent en grande partie la nature et l'état actuel des fonds photographiques, ainsi que leur accessibilité. La collectivisation et l'étatisation semblent y avoir été poussées plus qu'ailleurs dans le monde communiste à tel point qu'il est difficile d'identifier des fonds qui ne portent pas l'empreinte du contrôle et des cadres imposés par le pouvoir politique. Ensuite, il est important de s'arrêter sur la façon dont la situation dictatoriale influait sur la photographie parce que la tendance la plus commune, dans la sphère publique comme dans les productions scientifiques, est aujourd'hui de considérer ces images comme relevant exclusivement de la propagande et, à ce titre, comme surdéterminées par

¹⁹ Voir par exemple Petrit Kumi (2013), *Jeta përmes objektivit. Fotografi & shënime*. Tiranë, Ideart ; Nazif Dokle (2014), *Fotografët Safet e Gjylzade Dokle*. Tiranë, Geer.

²⁰ Kostandin Leka (2013), *Një jetë në shtjelljet e krijimtarisë*. Tiranë, OMSCA-1.

leur motivation politique. Or, comme le montrent les exemples analysés tout au long de ce livre, les usages politiques et idéologiques de la photographie n'excluent pas les appropriations sur un mode local ou individuel.

Ces dernières années, deux anthropologues albanais ont proposé d'envisager la période communiste de l'Albanie en termes de « situation dictatoriale » et la proposition nous a semblé intéressante pour penser le cas de la production photographique²¹. La notion fait bien sûr référence à celle de « situation coloniale » proposée par Georges Balandier à la fin de la décennie 1940, c'est-à-dire à l'époque même où se mettait en place le pouvoir communiste en Albanie²². Les deux « situations » sont sans doute différentes, mais la référence n'est pas déplacée quand on sait l'importance de la réflexion sur les usages coloniaux de la photographie pour l'émergence de l'ethnographie de la photographie dont nous venons de parler²³. Ce qui nous intéresse de plus est la façon dont Georges Balandier décrit la situation coloniale comme un système et une totalité : de la même manière, parler de situation dictatoriale incite à ne pas réduire la dictature à un phénomène politique, mais à considérer la façon dont elle concerne au contraire l'ensemble de la société tout en évitant la catégorie contestée de « totalitarisme²⁴ ». Il nous semble encore que la notion de situation dictatoriale implique une rupture et une hétérogénéité entre une minorité porteuse de connaissance (et de vérité) et dominante, d'une part, et la masse de la société considérée comme matière première à modeler et à organiser, de l'autre. Cette hétérogénéité elle-même reproduit des relations antagonistes et conflictuelles, exprimées par exemple dans la « lutte des classes ». Enfin, tout comme la situation coloniale, la situation dictatoriale pourrait se caractériser par le recours à la force et à l'idéologie : elle n'est pas perçue comme « authentique », mais doit être continuellement imposée et justifiée.

Aborder la photographie en termes de situation dictatoriale peut nous permettre d'analyser les relations entre les photographes et le pouvoir en considérant la complexité des facteurs déterminant leur degré d'engagement, de soumission ou d'opposition. Cela peut nous permettre aussi de chercher dans quelle mesure les images photographiques, quel que soit le genre dont elles relèvent (« propagande », « photographie de famille », « photographie ethnographique », etc.), et au delà des usages idéologiques ou autres auxquels elles sont destinées, font apparaître les tensions et les antagonismes qui traversent la société ou certains groupes au sein de celle-ci. Enfin, on peut faire l'hypothèse que l'hétérogénéité et la domination de la minorité sont justifiées et maintenues par le recours à

²¹ Voir Olsi Lelaj (2015), *Nën shenjën e modernitetit*. Tiranë, Pika pa siperfaqe, et Nebi Bardhoshi, Olsi Lelaj (2018), *Etnografi në diktaturë. Dija, shteti dhe holokausti ynë*. Tiranë, Akademia e Shkencave.

²² Georges Balandier (1951), La situation coloniale: Approche théorique. *Cahiers internationaux de sociologie* 11, p. 44-79.

²³ Voir par exemple Elizabeth Edwards (dir.) (1992), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven Yale University Press.

²⁴ Sur la critique de la notion de totalitarisme, voir notamment Krzysztof Pomian (1995), Totalitarisme. *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 47, p. 4-23.

des pratiques scripturaires et visuelles parmi lesquelles la photographie occupe une place centrale. En d'autres termes, la situation dictatoriale impliquerait une économie scripturaire et une économie visuelle particulières que nous nous proposons d'explorer à travers le cas de la photographie.

PHOTOGRAPHIE ET MÉMOIRE DU COMMUNISME

La mémoire de la période communiste constitue enfin un thème central de ce livre. Curieusement, ce n'est que récemment que la façon dont est remémorée aujourd'hui la période communiste en Albanie a commencé à faire l'objet de l'attention des chercheurs en sciences sociales. Des formes de mise en mémoire sont pourtant observables depuis le début des années 1990, qu'elles soient institutionnelles (émissions de télévisions, musées) ou privées (publication de souvenirs et d'autobiographies). Dans ce nouvel intérêt pour la « mémoire du communisme », le recours à la photographie est de surcroît très marginal, alors même que se développe depuis deux décennies en sciences sociales un courant de recherche sur les relations entre mémoire et photographie. Un de nos objectifs est de croiser cet intérêt pour les relations entre mémoire et photographie, qui porte avant tout sur les sociétés occidentales et, dans une moindre mesure, postcoloniales, avec celui pour la mémoire du communisme en Albanie.

Nous aborderons la mémoire sous trois angles différents. Le premier est celui de la pratique professionnelle de la photographie, largement dominante et responsable de la majorité des photographies que nous avons observées. Une grande partie de notre enquête a consisté à interroger d'anciens photographes sur leur activité passée et donc à solliciter leurs souvenirs. Cette sollicitation de la mémoire individuelle est, dans un sens, inhérente à toute enquête ethnographique, d'autant plus lorsqu'elle porte sur le passé. Les individus interrogés sont en revanche dans le cas présent des spécialistes de la mémoire, confrontés au lien entre photographie, histoire et mémoire et partie prenante de la fabrication et de la manipulation de la mémoire pendant le communisme et jusqu'à aujourd'hui. Comme nous le verrons, tous les photographes étaient en quelque sorte chargés de documenter les transformations du pays et d'en archiver les traces photographiques. Cette tâche impliquait généralement la fabrication ou la manipulation des souvenirs et on sait que les photographes étaient directement impliqués dans les pratiques de falsification des photographies accompagnant la réécriture de l'histoire par les autorités. Au delà de ces manipulations (effacement de personnages, changement de date ou de lieu, destruction), les injonctions de la propagande, l'imposition du réalisme socialiste et le recours à l'autocensure font que la fonction mémorielle de la photographie était largement brouillée par les pratiques professionnelles. Les photographes professionnels sont par ailleurs à l'origine de deux entreprises

mémorielles marquantes sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. La première est la redécouverte, dans les années 1970, de la photographie « ancienne » (*e hershme*), c'est-à-dire datant d'avant la prise de pouvoir par les communistes. Cette entreprise est à l'origine de l'écriture de l'histoire de la photographie albanaise telle qu'elle se pratique aujourd'hui encore. La seconde, qui lui est liée, est la mise en forme d'une mémoire professionnelle. Elle apparaît à la fin des années 2000, lorsque plusieurs réunions d'anciens photographes (les « maîtres des bacs », *mjeshtrat e bacinelave*, par opposition aux photographes d'aujourd'hui qui ne pratiquent que la photographie numérique) ont eu lieu à Tirana pour valoriser le travail des photographes de la période communiste. Elle s'accompagne aussi d'expositions et de la publication d'albums photographiques. Il s'agit ici d'une volonté de fabrication de mémoire partagée qui relève de la « métamémoire » identifiée comme forme mémorielle par Joël Candau²⁵. L'enjeu en est la reconnaissance de la valeur de la production photographique de l'époque, alors même qu'elle est dévalorisée dans le discours public tant par sa vétusté technologique que par son biais idéologique et politique. L'examen des pratiques professionnelles permet enfin de mettre en évidence une autre forme mémorielle, celle de la protomémoire comme mémoire technique²⁶. Les images de cette époque sont en effet révélatrices de la récurrence de postures adoptées par les modèles et des habitudes des photographes en matière de composition des images. La juxtaposition et la mise en série des images montrent à quel point une grande partie des pratiques étaient incorporées et cela pose au moins deux questions auxquelles nous tenterons de répondre. La première est celle de la monotonie perçue de la photographie de cette époque, qui fait qu'elle est aujourd'hui immédiatement identifiée par ceux qui la regardent (« C'est une photo d'avant »), et qui, dès l'époque de la prise de vue, trahissait un décalage entre les attentes des modèles et des photographes à l'égard de la photographie. La seconde est celle des changements de la protomémoire pendant la période communiste, notamment avec l'apparition des studios publics, lorsque les techniques et les façons de faire entrent en concurrence et finissent par s'aligner sur les pratiques conformes au réalisme socialiste.

Le deuxième angle sous lequel nous aborderons les liens entre photographie et mémoire est celui de la capacité présumée de la photographie à fixer ou à créer des souvenirs. En effet, si la plupart des travaux sur ce thème abordent la photographie comme support de la remémoration, il nous semble nécessaire de considérer l'acte photographique lui-même comme volonté de créer un souvenir, de fixer ou de marquer des moments, des lieux et des personnes qui deviennent en cela mémorables. Cela est net lorsque l'on considère les occasions lors desquelles les photographies sont réalisées ou entrent en circulation : il s'agit alors de produire un moment mémorable ou de le prolonger par la photographie²⁷. Si les photographies d'identité dont nous allons parler

²⁵ Joël Candau (2005), *Anthropologie de la mémoire*. Paris, Armand Colin, p. 78-82.

²⁶ *Ibid.*, p. 77-78.

²⁷ Voir *infra*, chapitre 8.

n'entrent pas dans la catégorie de la « photo souvenir », nous verrons que l'arrivée du photographe chargé de les réaliser pouvait provoquer une demande de photographie souvenir (fig. 0.1)²⁸. De même, à une époque plus tardive, il n'était pas rare de profiter d'un passage obligé au studio pour faire une photographie servant à marquer le moment spécial que constituait le renouvellement du document d'identité. Enfin, le modèle de la photographie d'identité n'était pas limité aux techniques d'identification. On le retrouve dans des pratiques dont la fonction mémorielle est évidente : portraits réalisés lors du départ à l'armée ou lors de l'obtention du diplôme, par exemple. On voit par là qu'il n'existe pas de frontière nette entre les pratiques privées et les pratiques institutionnelles. D'abord parce que les mêmes modèles sont à l'œuvre dans les deux cas. Ensuite parce que l'organisation de la production photographique, avec l'existence d'un « service public de la photographie », fait que la plupart des photographies « privées » sont aussi une production « publique » et que beaucoup d'entre elles, à fonction mémorielle, sont suscitées par cette organisation²⁹.

Enfin, si la photographie permet d'enregistrer et de fixer des moments, des lieux et des personnes, elle permet aussi de contempler des images du passé et de s'y arrêter. Elle est un support de remémoration et il s'agit du troisième angle sous lequel nous l'aborderons. La photographie introduit, dans le présent, des souvenirs agréables ou douloureux ; elle rappelle des situations dont on s'est toujours souvenu ou que l'on a oubliées. Une grande partie de notre enquête a consisté à susciter la remémoration de nos interlocuteurs en leur montrant les photographies que nous avons trouvées. Comme le montrera l'exemple des photographies d'identité, cette remémoration est un phénomène complexe. Il s'agit d'abord d'une expérience multi-sensorielle qui ne concerne pas que la vue. Le toucher en est une dimension essentielle et les tirages que nous avons soumis à nos interlocuteurs (ainsi que l'écran de l'ordinateur) ont été abondamment manipulés, palpés et caressés. Ensuite, la remémoration possède une dimension narrative tout aussi essentielle : regarder une photographie appelle une mise en récit. Cela est évident dans le cas des albums de famille, qui sont déjà une mise en récit et qui, pour reprendre les termes d'Anne Muxel, « permettent à la famille de se raconter, à chacun de s'arranger de ce récit ou de l'adapter³⁰ ». Nos photographies de la période communiste ont de même provoqué la parole et la narration. Elles ont aussi permis de mettre en évidence la dimension collective de la réminiscence, la mise en forme du souvenir se faisant par le dialogue et par l'accumulation des contributions individuelles. De plus, il faut tenir compte de la variabilité de la remémoration selon les situations et les contextes, une même photographie pouvant susciter des réactions différentes selon le moment et le lieu où elle est regardée. Enfin, on peut avancer qu'il existe toujours un décalage entre l'intention de l'acte photographique (le souvenir que l'on veut fixer) et ce que la photographie donne à voir. La notion d'inconscient optique proposée par

²⁸ Voir *infra*, chapitre 1.

²⁹ Voir *infra*, chapitre 5.

³⁰ Muxel Anne Muxel (1996), *Individu et mémoire familiale*. Paris, Nathan, p. 174.

Walter Benjamin nous aide sans doute à expliquer ce décalage³¹. Parce qu'elle arrête le mouvement, parce qu'elle agrandit ou rapproche, la photographie permet de voir ce qui ne pouvait être vu au moment de la prise de vue. Un de nos objectifs sera donc de complexifier la relation entre mémoire et photographie et de dépasser l'équivalence supposée entre les deux comme la tendance à ne faire de la photographie qu'un auxiliaire de la mémoire.

Les enjeux théoriques et méthodologiques de cet ouvrage peuvent donc se résumer à la combinaison de trois ensembles de relations. En premier lieu, il sera question ici des relations entre la photographie et l'anthropologie, plus précisément de la façon dont la photographie peut être constituée en objet de recherche anthropologique alors qu'elle a d'abord été pour la discipline, historiquement, un outil d'enquête et d'analyse. Si notre étude s'inscrit dans le champ de l'anthropologie visuelle, ce n'est pas parce que nous avons utilisé un appareil photographique sur le terrain, mais parce que nous y avons observé des pratiques photographiques et tenté d'en saisir les significations. En deuxième lieu, nous poserons la question des relations entre la photographie et le pouvoir politique, notamment dans le cas de régimes autoritaires et révolutionnaires comme celui mis en place en Albanie par les communistes. Cette question n'est pas nouvelle, mais nous pensons que le cas albanais présente des particularités et que l'approche ethnographique que nous suivons peut en enrichir la compréhension. Enfin, il s'agira de la façon dont l'anthropologie peut se saisir de l'expérience communiste et postcommuniste, notamment en analysant les processus mémoriels à l'œuvre pendant et après la période communiste.

Ces trois préoccupations n'étaient pas premières dans notre démarche ; elles résultent d'un parcours entamé en 2008 et que nous retracerons au fil des chapitres dans la mesure où l'acquisition progressive d'une familiarité avec l'univers visuel de l'Albanie communiste et avec les réactions qu'il suscite aujourd'hui a constamment fait évoluer notre propre perception et notre approche.

Le livre s'organise en trois parties. La première est une introduction au terrain et à la méthodologie tout autant qu'une première incursion dans l'univers visuel de la période communiste. Nous y abordons les relations entre photographie et pouvoir à partir de deux types d'objets photographiques : des photographies d'identité imposées à l'ensemble de la population à partir de 1948 (chapitre 1) et les portraits successifs du dictateur, Enver Hoxha (chapitre 2), soit deux modes contrastés d'application de la photographie à la représentation de sujets politiques. La deuxième partie explore les cadres institutionnels de la production photographique de l'époque communiste dans la mesure où ils

³¹ *Petite histoire de la photographie* (1931) in Walter Benjamin (2000), *Œuvres II*. Paris, Gallimard, p. 295-321, notamment p. 300-301, et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935) in Walter Benjamin (2000), *Œuvres III*. Paris, Gallimard, p. 67-113, notamment p. 102-104.

déterminent à la fois le type d'images produites et la réception de celles-ci jusqu'à l'époque actuelle. Nous traiterons successivement de la constitution d'un discours historique sur la photographie (chapitre 3), des institutions centrales de la production photographique (chapitre 4) et de la photographie dite « de service public » (chapitre 5). La troisième partie aborde enfin les relations entre la fonction politique et la fonction familiale de la photographie. Ces relations se manifestent d'abord dans la fabrication d'une image de la « famille socialiste » à laquelle contribuent tous les photographes (chapitre 6). Elles apparaissent ensuite dans les contraintes qui pèsent sur la réalisation des photographies à usage familial, même si l'on peut montrer que la photographie possède malgré tout une fonction familiale (chapitre 7). Le dernier chapitre montre les implications de cet enchevêtrement des fonctions politiques et familiales de la photographie (chapitre 8).

Première partie

Portraits photographiques et pouvoir

Chapitre 1

La photographie pour tous

Un premier exemple permettra d'illustrer en quoi consiste notre recherche et de montrer comment s'y articulent les trois termes que sont la photographie, l'anthropologie et la situation dictatoriale. Nous partirons pour cela d'un objet, une pellicule photographique découverte lors de notre premier séjour de terrain en 2008, et présenterons la façon dont nous l'avons traité et ce que nous en avons appris.

Dès le début de notre enquête, nous nous sommes intéressés aux anciens photographes employés dans les studios photographiques d'État. Cette organisation, sur laquelle nous aurons longuement l'occasion de revenir, nous apparaissait comme un aspect essentiel de la façon dont le pouvoir politique contrôlait les pratiques photographiques ordinaires et elle était aussi à l'origine de la plupart des photographies que nous avons déjà observées dans plusieurs familles³². C'est dans la ville de Gjirokastër, centre régional du sud de l'Albanie qui compte environ 20 000 habitants et qui est surtout connu pour être la ville natale d'Enver Hoxha et de l'écrivain Ismail Kadaré, que nous avons fait la connaissance de Viktor Vito, ancien photographe de la « coopérative » (*koopërativë*), ainsi qu'étaient souvent appelés les studios d'État. Aujourd'hui propriétaire d'un studio dans la ville basse, près du marché, il nous avait d'abord été recommandé comme étant le fils de Filip Vito, un photographe renommé dans toute la région et qui avait dirigé la coopérative des photographes de la ville à l'époque communiste. Viktor Vito nous a parlé volontiers de son parcours, entamé en 1975, et de celui de son père, décédé en 2004. Il nous a montré aussi certaines des photographies de ce dernier, sur un écran d'ordinateur : des vues de la visite d'Enver Hoxha à Gjirokastër en 1947 et des vues de la ville dans les années 1960 tirées des travaux personnels de son père et qu'il a récemment numérisées. À l'occasion d'une visite, il nous a un jour emmenés dans son arrière-boutique pour nous montrer les négatifs provenant de son père et notamment une pellicule illustrant une partie de son activité dans les premières années du pouvoir communiste, lorsqu'il fut engagé par l'État pour une vaste entreprise de photographies d'identité à l'échelle du pays, ce que Viktor Vito appelait la « campagne des passeports » (*fushata e pashaportëve*). Datée de 1948, la pellicule comportait des portraits d'hommes et de femmes réalisés dans un village proche de Gjirokastër. Lorsque nous lui avons demandé combien cela coûterait de la scanner, il a répondu qu'il nous l'offrirait, nous remettant aussi une vieille pellicule ORWO non exposée, de celles qu'utilisaient les photographes de la coopérative. Comme il nous l'a expliqué un peu plus

³² Cette organisation de la photographie « au service du peuple » fait l'objet du chapitre 5.

tard, le film de 1948 n'était pas accompagné de la liste nominative qui aurait permis d'identifier les sujets photographiés et lui-même ne pouvait donc pas répondre aux éventuelles demandes des enfants ou des descendants à la recherche de portraits de leurs parents. Ces photographies d'identité sans identité ne lui étaient guère utiles et il pouvait s'en défaire sans dommage.

Lorsque nous l'avons vue pour la première fois, la pellicule était roulée et entourée d'un morceau de papier sur lequel le photographe avait inscrit le nom du village, « Fush-Bardh », dans une orthographe différente de celle utilisée aujourd'hui (Fushëbardhë), et la mention « sans liste » (*pa listë*) suivie d'un numéro de film, « FN 112 ». Elle était conservée dans une boîte en carton mélangeant tirages et autres pellicules indexées de façon identique. C'est un négatif noir et blanc de format 24x36 et de marque Gevaert (Belgique). Sur trente-six poses, trente-cinq ont été exposées. Elles se décomposent en vingt-trois portraits de femmes ou de jeunes femmes et douze portraits d'hommes et de jeunes hommes que nous n'avons d'abord fait que deviner lorsque Viktor Vito a déroulé la pellicule en l'élevant vers la lumière (fig. 1.1). Nous n'avons véritablement découvert les images que quelques semaines plus tard, de retour en France, lors de leur numérisation, et elles nous ont impressionnés par une sorte d'intensité et de vérité qui n'est pas toujours ce que l'on ressent à la vue de photographies d'identité. Nous nous sommes interrogés longtemps sur la nature de cette impression, d'autant plus qu'elle n'était pas partagée par tous ceux à qui nous montrions ces images. Surtout, nous voulions en savoir plus sur les conditions de leur fabrication, sur la personne du photographe et sa méthode de travail et, bien sûr, sur l'identité de ces gens dont nous ne savions rien sinon qu'ils habitaient, en 1948, dans le village de Fushëbardhë et qu'ils posèrent un jour devant l'objectif de Filip Vito. Cet objet et les images dont il était le support ont ainsi servi de point de départ à une enquête qui a largement contribué à notre réflexion sur la constitution de notre objet de recherche et sur la mise au point de notre approche méthodologique. Nous avons en effet affaire à des images datant de la période communiste et constituant une source historique potentielle, à condition d'en apprendre plus sur la façon dont elles avaient été réalisées. Il nous fallait donc en savoir plus sur le photographe qui en était l'auteur, sur les pratiques politiques d'identification qui avaient exigé leur réalisation et sur le lieu et le moment de la prise de vue. Surtout, il s'agissait d'un exemple de la façon dont des photographies de la période communiste avaient été transmises et étaient parvenues jusqu'à nous, avec une signification et une valeur changeantes selon les situations dans lesquelles elles apparaissaient et étaient regardées. Le don que nous fit Viktor Vito n'était qu'un moment dans la « carrière » de cet objet et de ces images et il ne fut possible que parce que le photographe avait compris que leur valeur, faible à ses yeux, était plus grande pour nous. Dans ce qui suit, nous présentons la façon dont nous avons remis cette pellicule au travail et ce qu'elle nous a appris.

UN PHOTOGRAPHE DE L'ALBANIE COMMUNISTE

Lorsque Viktor Vito nous a transmis cette pellicule, nous avions déjà recueilli quelques éléments biographiques sur son père. Désormais en possession d'un objet qui portait sa marque, nous voulions en savoir plus sur lui et sur la manière dont il avait travaillé. De surcroît, né en 1917, Filip Vito appartenait à la génération des photographes formés avant la Seconde Guerre mondiale qui poursuivirent leur carrière dans des conditions nouvelles après la guerre, lorsque le régime communiste mit en place sa propre organisation de la production photographique. En cela, sa trajectoire illustre bien les transformations de la profession de photographe après 1945. En présenter les principales étapes et les caractéristiques est donc un moyen d'introduire quelques-uns des thèmes qui nous occuperont tout au long du livre. Cet exercice biographique, que nous avons cherché à répéter à propos de nombreux autres photographes, s'appuie avant tout sur des témoignages oraux et sur quelques sources publiées. Il ne s'agit en aucun cas de dresser un portrait du photographe, mais plutôt de le situer dans la profession et dans son milieu local. En l'occurrence, nous avons interrogé Viktor Vito et d'autres témoins anciens clients, amis ou collègues sur la vie et la personnalité de Filip Vito³³ et nous sommes restés attentifs à toutes les traces que son activité a pu laisser. Voici ce que nous en apprennent les différents témoignages recueillis.

Filip Vito naît à Istanbul, dans une famille chrétienne orthodoxe originaire du village de Vithuq, en Zagori, une vallée de montagne située à l'est de Gjirokastër et connue au début du XX^e siècle pour l'émigration de ses habitants vers les grands centres urbains de l'Empire ottoman puis vers d'autres pays, en particulier vers les États-Unis. Cette émigration économique, appelée en albanais *kurbet*, largement répandue dans tout le sud de l'Albanie (et ailleurs dans les Balkans), est aussi un vecteur de modernisation et le domaine de la photographie n'y échappe pas. La famille Vito rentre du *kurbet* et s'installe au village en 1922, Filip Vito a alors cinq ans. Dans les années 1930, il est envoyé en apprentissage à Tirana, chez des cousins, Jani et Vasil Ristani³⁴, tous deux originaires du village de Lliar, en Zagori. Ceux-ci, après une formation à Istanbul, avaient ouvert en 1935 un studio à Tirana dont nous aurons l'occasion de reparler³⁵. Filip Vito se passionne pour la photographie et ses qualités de photographe font qu'il est invité, en avril 1938, à photographier le mariage du roi Zog et de la reine Géraldine, aux côtés de ses cousins Ristani et de Gegë Marubi, le fils du célèbre Kel Marubi (1870-1940), un des pionniers de la photographie albanaise³⁶. Il effectue son service militaire à l'époque

³³ Nous sommes en particulier redevables à Petrit Ristani (Tirana) dont le père Vasil a formé Filip Vito à la photographie. Voir *infra*, chapitre 3.

³⁴ Filip était le fils de la tante paternelle de Jani et Vasil, qui étaient eux-mêmes cousins germains.

³⁵ Voir en particulier les chapitres 2, 3 et 4.

³⁶ Loïc Chauvin, Christian Raby (2011), *Marubi, une dynastie de photographes albanais*. Paris, Ecrits de lumière. Comme nous le verrons au chapitre 3, la

de l'occupation italienne (1939-1943) et est envoyé sur le front italo-grec durant l'hiver 1940-1941. Comme beaucoup d'autres soldats albanais, il déserte et rentre à Tirana où il passe le reste des années de guerre. Durant cette période, il sympathise avec un soldat italien qui lui offre un manuel de photographie que, aux dires de son fils, il gardera toute sa vie. En novembre 1944, lors des combats entre les partisans communistes et les troupes allemandes qui quittent la capitale, il prend une série de photographies avec l'appareil Leica du studio Ristani. Ces images, qui sont publiées plusieurs années après la guerre, font partie des plus fréquemment reproduites, avec celles de Vasil Ristani et de Mandi Koçi³⁷, et elles contribuent à la réputation de Filip Vito. En 1981, quelques années après avoir déposé le négatif de ce film aux archives du Comité central du Parti, il raconte son expérience dans le magazine de l'armée, *10 Korriku*, insistant sur la fonction de témoin de la photographie : « Conserve précieusement ce film, lui aurait alors dit un commissaire politique, car un jour viendra où nous en aurons besoin³⁸ » (fig. 1.2). Membres des jeunesses antifascistes, une organisation communiste, dès la fin de la guerre, Filip Vito espère en devenir le photographe officiel après la victoire des communistes, grâce à l'entremise d'un ami, Alqi Kondi, lui aussi originaire de Zagori et secrétaire de l'Union de la jeunesse antifasciste albanaise. La mort accidentelle de ce dernier en 1945 empêche le projet de se réaliser. Après la guerre, Filip Vito et son frère aîné Jorgo ouvrent d'abord leur propre studio à Tirana puis, en 1946, se rendent à Gjirokastër³⁹. Ils installent un studio en ville, à Qafë Pazari, le centre commerçant de la vieille ville, où les studios d'avant-guerre n'étaient plus en activité⁴⁰. À partir de 1948, ils sont chargés de réaliser des photographies d'identité dans les villages de la région. Ce travail, qui est à l'origine de la pellicule qui nous intéresse, les occupe jusqu'en 1954. En 1957, ils rejoignent la coopérative des photographes de la ville, formée au début des années 1950, en y apportant leur matériel et leur équipement, en particulier les lampes qui permettent de faire des photographies en lumière artificielle. Ils forment désormais le noyau de la coopérative et

bibliographie sur le studio Marubi est abondante et témoigne d'un biais dans l'historiographie de la photographie albanaise en faveur de la période des pionniers (fin XIX^e-début XX^e siècle).

³⁷ Voir *infra*, chapitre 3.

³⁸ *10 Korriku*, octobre 1981, « Dans le feu des combats un appareil photo à la main ». Ces photographies sont notamment publiées en 1984 dans l'album *Lufta nacionalçlirimtare e popullit shqiptar* (« La guerre de libération nationale du peuple albanais »).

³⁹ La date de 1946 est donnée par Viktor Vito ; Trifon Nika, auteur d'un livre sur le village de Vithuq, situe son arrivée à Gjirokastër en 1948, mais Filip est déjà à Gjirokastër lors de la visite d'Enver Hoxha en 1947.

⁴⁰ Les frères Gravani travaillaient comme photographes dès avant 1900, à Gjirokastër et à Delvinë ; leur studio de Gjirokastër a fonctionné jusqu'en 1940. Dine Qallimi (ou Qadhimi), de Gjirokastër, avait ouvert le premier studio photographique de la ville dans l'Entre-deux-guerres (voir Lefter Dilo (1987), *Fotografë Gjirokastritë. Ylli* 37, 1, p. 31 et Bajo Topulli (2009), *Të tregosh për Gjirokastrën*. Tiranë, Albin : 303-305).

Filip Vito en devient le responsable jusqu'en 1976 lorsqu'il prend sa retraite. Il meurt à Gjirokaštër en 2004.

Connu au niveau national pour ses photographies de la bataille de Tirana, Filip Vito nous est apparu aussi comme bien connu dans la région en tant que principal photographe en activité dans les années 1960 et 1970. Son travail ne se limitait pas à la ville de Gjirokaštër : il couvrait aussi les villages de la région, pour les photographies d'identité, pour l'« émulation socialiste⁴¹ » et pour les photographies documentaires ou d'actualité, comme lors de la visite d'Enver Hoxha à la coopérative d'élevage d'Asim Zenel, en 1961, dont nous avons retrouvé des tirages dans les albums d'une famille de la région. De fait, les photographes des coopératives, peu nombreux au regard de la population et restant en général de longues années au même poste, nous sont souvent apparus comme des figures locales dont tout le monde se souvenait. En l'occurrence, la figure de Filip Vito nous a régulièrement été présentée dans des termes qui faisait de lui un « passeur » ou un « médiateur » entre la population et la photographie : il savait mettre à l'aise ses modèles et leur imposer en douceur cette technologie tout à la fois nouvelle pour beaucoup d'entre eux et étroitement liée au pouvoir. Son ancrage local a pu jouer un rôle dans cette fonction, comme cela apparaît dans d'autres trajectoires que nous aurons l'occasion de présenter.

Aussi brièvement évoquée, la trajectoire de Filip Vito est déjà révélatrice de plusieurs traits de la production photographique albanaise et de son histoire. Dans le Sud de l'Albanie, la photographie s'est développée dans la première moitié du XX^e siècle avant tout parmi les chrétiens orthodoxes, notamment en raison de leurs contacts avec les centres urbains de l'époque, foyers du développement de la photographie, par l'intermédiaire du *kurbet*. Même s'ils étaient d'origine rurale, comme c'est le cas pour Filip Vito, ces photographes étaient formés à la photographie en ville et, le plus souvent, en dehors des régions albanaises. Jusqu'à la fin de la période communiste, la photographie albanaise est en effet restée dépendante de l'équipement qui venait de l'étranger, mais aussi de modèles et d'enseignements extérieurs. De plus, au milieu du XX^e siècle, la formation et le recrutement des photographes se faisaient en grande partie sur une base familiale et régionale : la profession se transmettait au sein de réseaux de parenté ou régionaux sur le mode de l'apprentissage en vigueur dans d'autres professions. La Zagori, région d'origine de la famille Vito, semble participer de manière particulière à cette histoire : en plus des familles Ristani et Vito, dans lesquelles la profession de photographe s'est transmise sur deux ou trois générations, on y signale l'existence d'autres photographes. Dès la fin du XIX^e siècle, Ndreko Mallta, du village de Sheper, exerçait la profession de photographe à Athènes⁴². Au XX^e siècle, on peut mentionner Koço Duri,

⁴¹ Inspirée de pratiques soviétiques, l'émulation socialiste est la mise en concurrence des ouvriers d'une même entreprise afin d'en augmenter la productivité. Les meilleurs ouvriers étaient récompensés publiquement, notamment par la diffusion de leur portrait et de leurs résultats. Voir aussi *infra*, chapitre 5.

⁴² Evien Peri (2001), *Zagoria dhe traditat e saj. Monografi*. Tiranë, Albin, p. 92.

originaires lui aussi du village de Vithuq⁴³ et Mihal Çarka. Ce dernier a été formé lui aussi par les cousins Ristani à Tirana et a par la suite travaillé au Kinostudio, les studios cinématographiques créés à Tirana en 1952, dont il devint directeur du laboratoire photographique⁴⁴. Sur le plan méthodologique, il n'est donc pas inutile d'adopter une perspective qui mette en évidence cet arrière-plan familial et régional. Comme nous aurons souvent l'occasion de le voir, les photographes individuels, même exerçant au sein des institutions centrales dans la capitale, n'étaient pas séparables de réseaux ayant une base régionale ou familiale. Enfin, Filip Vito appartient à la génération des photographes qui ont commencé une activité privée avant ou pendant la Seconde Guerre mondiale et qui ont par la suite été confrontés à la progressive étatisation de la profession. La catégorie de photographe privé a en effet peu à peu disparu à partir de 1946, lorsque des ateliers photographiques furent créés en ville dans les coopératives de services publics, et cette évolution nous occupera longuement dans la mesure où elle détermine en grande partie le regard qui est porté aujourd'hui sur la profession et sur les photographies produites à cette époque⁴⁵.

PHOTOGRAPHIE, POUVOIR ET IDENTIFICATION

Les portraits qui nous occupent ont été réalisés dans le village de Fushëbardhë, dans la région du Kurvelesh. Filip Vito était alors enrôlé par le ministère de l'Intérieur pour faire des photographies d'identité des habitants des villages du Sud de l'Albanie. Il y a travaillé de 1948 à 1954. Ces photographies étaient destinées aux cartes d'identité ou « passeports » (*pasaportë, pashaportë*) dont toute la population de plus de seize ans devait alors, pour la première fois depuis la création de l'État albanais en 1912, être pourvue. Jusqu'en 1990, les photographes furent régulièrement appelés à participer à des « campagnes » (*fushatë*) de photographies pour le principal document d'identité qu'était la carte d'identité (*letërnjoftim*). Elles étaient organisées par les autorités locales (Comité du district et plus tard Bureau d'état-civil), parfois avec le soutien de l'armée, auxquelles les photographes remettaient les négatifs et les tirages⁴⁶. Elles n'épuisaient cependant pas la production de photographies d'identité : d'autres photographies destinées aux diplômes, permis de chasse ou livrets militaires étaient réalisées à l'initiative des individus qui se rendaient

⁴³ Shabani 2006 Kristaq Shabani (2006), *Perla, profil i biskuar (Zagoria)*. Tiranë, Marin Barleti, p. 26. Comme on le voit par cet ouvrage et par celui cité dans la note précédente, les photographes sont une source de fierté régionale et figurent dans ces ouvrages régionalistes comme signe de modernité et d'avant-garde.

⁴⁴ Abaz T. Hoxha (2013), *Na ishte njëherë një kinostudio*. Tiranë, ILAR, p. 23. Voir *infra*, chapitre 4.

⁴⁵ Sur les coopératives et le service public de photographie, voir *infra*, chapitre 5.

⁴⁶ Ou ne les remettent pas : Filip Vito, comme d'autres photographes ayant participé à cette campagne et à d'autres plus récentes, a conservé une partie des pellicules.

d'eux-mêmes dans les studios, privés (jusqu'au début des années 1960) ou publics. Notre pellicule est une trace de cette vaste entreprise d'identification de la population sur laquelle il n'est pas inutile de s'arrêter. Nous verrons alors apparaître une première configuration des relations complexes qui s'établirent entre le pouvoir, la technique photographique et les individus.

Communisme et nouveau régime d'identification

La période communiste correspond à la mise en place d'un nouveau régime d'identification dans le cadre plus général d'un travail d'État pour le contrôle de la société. Ce nouveau régime d'identification apparaît d'abord dans la généralisation d'un document d'identité à toute la population de plus de seize ans, la carte d'identité, qui servait aussi de carte électorale. En plus de certifier l'identité et la citoyenneté (*nënshtetësi*) albanaise du porteur, ce document de plusieurs pages contenait des informations sur l'état civil (mariage, enfants), la résidence, la religion (jusqu'en 1967), la « situation sociale » (*gjendje shoqërore*), qui disparut aussi dans les années 1970, et la « nationalité » (*kombësi*), qui, comme en Union soviétique et en Yougoslavie à la même époque, pouvait être différente de la citoyenneté et rendait visibles les minorités nationales officiellement reconnues (grecque et macédonienne principalement). Cette carte d'identité semble avoir été mise en place à la fin des années 1940, d'abord à Tirana puis dans le reste du pays. Elle remplaçait une carte d'identité en vigueur dans le régime précédent, le royaume de Zog, mais dont nous ne savons pas grand-chose sinon qu'elle comportait déjà une photographie et un signalement (taille, couleur des yeux, etc.)⁴⁷. La pratique de la photographie d'identité, notamment dans les régions rurales, est attestée pour cette période, mais sur un mode opératoire différent de celui de 1948⁴⁸.

Tout comme la collectivisation de l'agriculture dont elle est contemporaine, l'instauration de la carte d'identité témoigne de l'influence de l'URSS et de la diffusion d'institutions et de modèles en provenance du « grand frère soviétique ». La carte d'identité albanaise reprenait en effet le principe du « passeport intérieur » soviétique entré en

⁴⁷ Les régimes précédents ont issu des cartes d'identité, mais elles ne semblent pas avoir été obligatoires. Celle reproduite par Gazmend Bakiu est datée de 1924 et comporte déjà une photographie d'identité. Elle contient une page de données anthropométriques que l'on ne retrouve pas sur la carte d'identité de la période communiste. Gazmend A. Bakiu (2010), *Shqipëria politike. Artikuj dhe fotografi*. Tiranë, Pegi, p. 169.

⁴⁸ Les photographies de 1948 sont réalisées avec un appareil 24x36, chaque pose correspondant à un individu. Dans les décennies précédentes, les photographes travaillant à la chambre alignaient plusieurs personnes sur la même plaque. Les portraits étaient ensuite individualisés par la découpe des tirages. Voir les images de Dhimitër Vangjeli publiées dans Loïc Chauvin, Christian Raby (2011), *Albanie. Un voyage photographique, 1858-1945*. Paris, Ecrits de lumière, p. 50-51.

vigueur en 1932, mais dans une version généralisée à toute la population⁴⁹. Cette influence apparaît notamment dans la mention de la « situation sociale » qui servait à classer les gens en termes de classes sociales et à les identifier comme ennemis du régime en cas de mauvaise origine sociale. Comme dans le cas soviétique, la carte d'identité albanaise était articulée avec le système d'enregistrement de la résidence (russe *propiska*) ou « passeportisation » (en albanais *pasaportizim*) : elle recevait la mention de la résidence, validée par les autorités du lieu d'habitation. Chaque citoyen devait en effet être inscrit auprès des autorités locales de son lieu de résidence, ce qui lui donnait le droit de travailler, d'obtenir un logement et de recevoir, selon les périodes, des tickets de rationnement⁵⁰. C'était un moyen de contrôler les déplacements de population et de freiner les mouvements des régions rurales vers les villes. Un troisième indice de l'influence soviétique est son appellation courante de « passeport » (*pasaportë*), en concurrence avec l'appellation officielle de « carte d'identité ». En URSS, le passeport intérieur était communément appelé « passeport » (*pasport*), même si son appellation technique était « passeport intérieur », pour le distinguer du passeport extérieur ou international. Le dictionnaire russe-albanais de 1954 (celui de la grande époque de l'amitié russo-albanaise, qui prit fin en 1960) traduit ainsi le russe « passeport » par l'albanais « carte d'identité ». Le *Dictionnaire de la langue albanaise d'aujourd'hui* (1980) indique que le mot albanais « passeport » était utilisé

⁴⁹ Dans ses débuts, le passeport intérieur soviétique n'est attribué qu'à certaines catégories de la population, notamment dans les villes et les régions frontalières ; ceux qui n'en sont pas pourvus ne peuvent circuler librement, ils ne peuvent pas quitter leur village, par exemple, pour s'installer dans les villes ou les régions dans lesquelles le passeport est instauré. Depuis 1997, le passeport intérieur soviétique a fait l'objet de plusieurs études. Voir notamment Marc Garcelon (2001), *Colonizing the Subject: The Genealogy and Legacy of the Soviet Internal Passport*. in J. Caplan, J. Torpey (dir.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton, Princeton University Press, p. 83-100, Gijs Kessler (2001), *The Passport System and State Control over Population Flows in the Soviet Union, 1932-1940*. *Cahiers du Monde russe* 42, 2-3-4, p. 477-504, Nathalie Moine (2003), *Le système des passeports à l'époque stalinienne. De la purge des grandes villes au morcellement du territoire, 1932-1953*. *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 50, 1, p. 145-169, David Shearer (2004), *Elements Near and Alien: Passportization, Policing, and Identity in the Stalinist State, 1932-1952*. *The Journal of Modern History* 76, p. 835-881, Nathalie Moine (2007), *Les frontières intérieures de la citoyenneté soviétique*. in G. Noiriel (dir.), *L'identification. Genèse d'un travail d'Etat*. Paris, Belin, p. 201-223.

⁵⁰ À Tirana, avant même la généralisation de la carte d'identité, la pratique du « livre de maison » (*libri i shtëpisë*) répondait en partie aux mêmes besoins, dès la fin de l'année 1944. Il s'agissait d'un cahier sur lequel le chef de famille (ou la police du quartier) notait le nom des membres de la famille. De grand format (type A4), avec peu de pages et sans couverture, on y notait les prénoms et la date de naissance de tous les occupants de la maison (avec le prénom du père chacun). On y notait aussi les mariages (arrivée ou départ d'une fille), les changements d'emploi lorsqu'ils entraînaient un départ de la maison, et les visites. Ces dernières ne pouvaient pas excéder un mois. Il s'agissait, selon plusieurs témoignages, d'éviter que les personnes expulsées de Tirana revinssent séjourner chez des parents ou des amis. Le responsable du quartier (*operativ*) contrôlait ou pouvait demander à contrôler le cahier (entretiens, Tirana, mars 2011).

dans la langue parlée pour désigner la carte d'identité⁵¹. Depuis 1990 et la généralisation des passeports extérieurs, le passeport intérieur est couramment appelé « petit passeport » (*pasaportë e vogël*), en raison de son format, plus petit que celui du passeport extérieur. Enfin, un quatrième élément qui montre la relation avec le système d'identification soviétique est la mention de la « nationalité », selon la distinction entre la « citoyenneté » (l'appartenance à un État) et la « nationalité » (l'appartenance à une « nation » au sens ethnique), en vigueur en Union soviétique (et aussi en Yougoslavie).

L'instauration de la carte d'identité comme pièce centrale du nouveau régime d'identification, comme les phénomènes similaires qui apparaissent à partir du XIX^e siècle en Europe, est porteuse d'ambiguïté⁵² : coercitive, elle est une forme de contrôle par l'État ; d'un autre côté, garantissant l'identité et la reconnaissance de chacun, elle joue aussi un rôle dans l'affirmation de l'individu et lui ouvre des droits. Les photographies prises par Filip Vito à Fushëbardhë en 1948 témoignent de ce processus complexe. Elles montrent des individus soumis à un fichage systématique qui n'avait pas pour seul but de les identifier en tant qu'individus : couplée à la « passeportisation », la carte d'identité était un moyen de contrôler les mouvements de population ; elle portait aussi la mention de la « situation sociale » qui, dans la mesure où elle permettait d'identifier l'origine sociale de la personne, constituait un outil de la lutte des classes telle qu'elle était mise en œuvre dans ces années-là par les communistes⁵³. D'un autre côté, ces mêmes photographies furent réalisées à une époque charnière dans l'histoire du village de Fushëbardhë et, plus généralement, du pays tout entier.

La première « campagne de passeports »

Les études récentes sur l'identification⁵⁴ ont conduit à un intérêt renouvelé pour le rôle de la photographie dans les techniques d'identification. Le lien entre photographie et identité avait certes déjà été analysé avant même que l'identification ne devienne un objet d'étude en

⁵¹ En 1950, le formulaire de recensement comporte une rubrique « n° de la carte d'identité ou du certificat de naissance ». En 1955, la rubrique est devenue « n° du passeport » (Arqile Bërxfholi (2000), *Regjistrimet e përgjithshme të popullsisë në Shqipëri (vështrim historik)*. Tiranë, Akademia e shkencave : 80 et 85). Elle disparaît ensuite.

⁵² Jane Caplan, John Torpey (2001), Introduction. in J. Caplan, J. Torpey (dir.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton, Princeton University Press, p. 1-12, ici p. 5-7.

⁵³ Voir *infra*, chapitre 8, et Gilles de Rapper (2006), La 'biographie' : parenté incontrôlable et souillure politique dans l'Albanie communiste et post-communiste. *European Journal of Turkish Studies* 4, p. <http://www.ejts.org/document565.html>.

⁵⁴ Voir l'état des lieux proposé par Ilse About, Vincent Denis (2010), *Histoire de l'identification des personnes*. Paris, La Découverte.

sciences sociales⁵⁵. Grâce à ces travaux, les étapes majeures de l'utilisation de la photographie dans l'identification sont désormais bien connues, au point que l'on peut affirmer que « l'histoire de la photographie est, en quelque sorte, parallèle à celle de l'identification⁵⁶ ». Il faut cependant noter que la plupart de ces travaux portent sur l'Europe occidentale. De leur côté, les recherches sur l'identification en Union soviétique, qui s'intéressent avant tout au passeport intérieur mis en place par Staline en 1932, n'accordent guère d'intérêt aux modalités pratiques de la fabrication de ces documents d'identité et au rôle de la photographie, pourtant obligatoire sur les passeports intérieurs à partir de 1937. La pellicule de Filip Vito nous permet de combler partiellement cette lacune et de documenter les débuts du travail d'identification en Albanie.

Filip Vito avait reçu pour tâche de photographier les habitants des villages du Sud du pays : la Labëri, avec les localités de Tepelenë et Sarandë, Delvinë et Përmet. Il s'occupait principalement des villages, les habitants des villes ayant la possibilité de se rendre directement dans les studios⁵⁷. Filip Vito et son frère Jorgo se répartirent les villages, chacun travaillant seul. À cette époque, les déplacements se faisaient à pied. Les chefs de village étaient prévenus à l'avance de l'arrivée du photographe et notifiaient à la population le lieu et la date de la séance de pose. Tout le monde devait s'y soumettre. Au témoignage de son fils, Filip Vito racontait qu'il avait dû attendre une semaine dans le village de Kuç i Vlorës pour faire toutes les photographies, le temps que les bergers descendissent de la montagne. La plupart des témoignages convergent sur la manière de procéder : une chaise était installée au centre du village (ou dans la cour de l'école ou d'un autre bâtiment public), à l'extérieur mais à l'ombre, devant un rideau tendu. Le photographe posait son appareil sur un trépied, à bonne distance de la chaise. Les habitants étaient appelés d'après une liste établie par les autorités (à cette époque, semble-t-il, le Conseil populaire du village), sur laquelle ils étaient groupés en fonction de liens familiaux. Les films étaient développés et tirés au retour de Filip Vito à Gjirokastrë, au studio. Il les envoyait ensuite à l'administration du district (*rreth*). Photographe privé, Filip Vito était payé directement par les gens photographiés, mais nous ignorons s'il recevait du matériel spécifique de la part de l'État, ce qui était le cas dans les campagnes suivantes, à l'époque de la collectivisation des photographes.

Le territoire de l'Albanie était alors réparti entre plusieurs photographes, tous, semble-t-il, possédant des studios privés. Les coopératives de photographes créées après la guerre ne semblent pas avoir participé à cette première campagne. Un photographe de Tirana, Refik Veseli (1925-2001), a participé à la même campagne de « passeports », vers 1948. Comme Filip Vito, Refik Veseli possédait à cette époque un

⁵⁵ Michel Frizot, *et al.* (1985), *Identités. De Disderi au photomaton*. Paris, Centre national de la photographie, Sté Nouvelle des Editions du Chêne.

⁵⁶ Jean-Marc Berlière, Pierre Fournié (dir.) (2011), *Fichés ? Photographie et identification 1850-1960*. Paris, Perrin, p. 20.

⁵⁷ En avril 2010, son fils nous remet cependant une pellicule datée de 1954 qu'il identifie comme provenant de la même campagne, mais réalisée dans un quartier de Gjirokastrë.

studio privé à Tirana⁵⁸. Au témoignage de son fils, lors de cette campagne, il avait reçu tous les villages situés au nord de Burrel. Il restait parti toute la semaine, photographiant un à un les habitants des villages du matin jusque dans l'après-midi (tant que la lumière du jour suffisait) et utilisant éventuellement le reste de l'après-midi pour se déplacer d'un village à l'autre. Il restait parfois une semaine entière dans le même village et rentrait à Tirana le samedi pour développer et tirer les photographies de la semaine avec l'aide de son frère, de ses sœurs et des retoucheurs du studio. Il remettait ensuite les photographies au ministère de l'Intérieur en charge de l'impression des cartes d'identité. Ce travail l'a occupé pendant une année⁵⁹. Un autre photographe privé de Tirana, Rexhep Zhara, avait reçu la mission de faire les photographies d'identité dans les villages du nord-est. Il y a passé une année, embauchant son beau-frère comme assistant et ouvrant une officine à Peshkopi pour éviter d'avoir à rentrer régulièrement à Tirana⁶⁰. À Elbasan, Fadil Saraçi, photographe privé de 1947 à 1966, a participé à la même campagne, parcourant les villages de la région en bicyclette ou en camion. À Korçë, plusieurs photographes privés avaient été enrôlés pour couvrir les villages de la région, au tournant des années 1950.

Les récits que nous avons recueillis de cette première campagne tendent à mettre en avant le décalage qui existait alors entre une entreprise résolument moderne, mettant en œuvre une technologie moderne et urbaine, et les conditions d'existence dans les campagnes albanaises. À Tirana, Petrit Ristani raconte que son père Vasil, participant à la campagne dans les villages de la région de Tirana, se rendait dans les champs à la rencontre des paysans qu'il devait photographier. Arrivant un jour dans un lieu désert où il ne trouvait ni mur ni arbre pour accrocher la toile qui lui servait de fond, il résolut de l'étendre sur le sol et demanda aux paysans de s'y allonger avant de se pencher au-dessus d'eux pour les prendre en photo⁶¹. Le fils de Shan Pici raconte de même comment son père dut s'organiser pour accomplir sa tâche dans la région de Pukë, à l'est de Shkodër : « Je me souviens qu'à Shkodër, au magasin de mon père, il y avait de grandes cuves pour le développement, de 1,20 m de haut, prévue pour les films Leica. Le film de 36 poses était enroulé autour d'une grille, les extrémités tenues par une pince. On pouvait y mettre plusieurs films, sept, huit, les uns à côté des autres. C'étaient des cuves italiennes. On plongeait la grille dans la cuve, qui avait atteint la bonne température, on fermait le couvercle et on attendait, huit minutes, dix minutes. On le sortait, toujours dans l'obscurité, on le plongeait dans une deuxième cuve avec de l'eau, pour le rincer, puis dans une troisième, avec le fixateur. Les cuves étaient en porcelaine. Mon père s'est dit : si je les transporte jusqu'à Pukë, elles vont casser. Il est allé à Pukë. Pukë était connue pour ses bucherons et ses menuisiers, c'est une région de forêt, de pins. Il a trouvé là un artisan à qui il a commandé trois tonneaux de bois, de même taille que ses cuves, avec un couvercle. Il les a calfeutrés

⁵⁸ Voir *infra*, chapitre 3.

⁵⁹ Entretien avec Fatmir Veseli, Tirana, novembre 2009.

⁶⁰ Entretien avec Jolanda Hysa, Tirana, novembre 2009.

⁶¹ Entretien avec Petrit Ristani, Tirana, novembre 2010.

pour que les solutions ne s'écoulent pas. Et il a travaillé comme ça, à Pukë⁶². »

D'autres campagnes ont eu lieu tous les cinq ans. À Elbasan par exemple, elles mobilisaient l'ensemble des photographes de la ville pour une période de trois mois. Elles se sont déroulées sur le même modèle que la première, à la différence que tous les photographes étaient désormais employés dans les entreprises communales. Au fur et à mesure du développement du réseau routier, d'une part, et avec la nomination de photographes en dehors des villes (dans les coopératives agricoles par exemple), les campagnes exigeaient de moins en moins de déplacements de la part des photographes : les gens eux-mêmes se déplaçaient jusqu'au photographe. En dehors des descendants de photographes qui y avaient participé, très peu de nos interlocuteurs se souvenaient de la campagne de 1948. Les campagnes ultérieures ont en revanche laissé des souvenirs plus nets : chez les photographes, qui devaient alors fournir un effort inhabituel en photographiant systématiquement la population qui leur était attribuée ; chez les gens eux-mêmes, pour qui l'arrivée du photographe dans leur village était un événement : certains d'entre eux en profitaient pour se faire photographier en marge de la photographie officielle. On peut penser aussi que ces moments dans lesquels la photographie se faisait obligation sociale et se montrait comme « technologie de pouvoir⁶³ » étaient propres à marquer les esprits.

Le mode opératoire de la photographie d'identification

Ces photographies sont en effet au centre d'un faisceau de contraintes. Le photographe, enrôlé par l'État, ne pouvait refuser la mission qui lui était assignée. Les habitants étaient dans l'obligation de se soumettre à la prise de vue. L'objet auquel étaient destinées les photographies, la carte d'identité, était elle-même un document d'identification, mais aussi de contrôle et de limitation de circulation sur le territoire. Enfin, la prise de vue elle-même s'intégrait dans la rigide tradition de la photographie d'identité.

Les habitants de Fushëbardhë ont posé devant un rideau sombre, le buste et le regard frontaux. Ils sont cadrés en dessous de la poitrine et le format vertical coupe les épaules des femmes comme des hommes. Les modèles ont posé en position assise. Le cadre ne le montre pas, mais l'hypothèse semble assurée à la vue des épaules souvent baissées. L'éclairage est uniforme ; les photos ont été réalisées en lumière naturelle⁶⁴. Comme dans la plupart des photos utilitaires, il est difficile de parler du style du photographe. Il s'agit d'un des nombreux types de prise

⁶² Entretien avec Nikolin Pici, Tirana, mars 2012.

⁶³ Foucault cité par Christian Phéline in Frizot, *et al.*, *Identités. De Disderi au photomaton*, p. 58.

⁶⁴ Sur les agrandissements, les yeux des modèles reflètent la silhouette du photographe. Un reflet horizontal pourrait également provenir d'une fenêtre latérale. Cependant, l'hypothèse d'une prise de vue en extérieur est la plus probable.

de vue technique où le photographe cherche la transparence et à n'être que l'instrument d'un protocole standardisé.

Ces portraits s'inscrivent en effet dans le mode opératoire des portraits signalétiques qui apparaissent au XIX^e siècle pour l'identification et la catégorisation des populations dites dangereuses (fous, délinquants) ainsi que des populations indigènes et qui s'étend au XX^e siècle à l'ensemble des populations européennes⁶⁵. Le photographe effectue à la fois la prise de vue et l'indexation des personnes qui permet d'associer le nom et la photographie d'identité. Dans notre cas, l'indexation se faisait en deux temps, une liste permettait au photographe d'associer le numéro de la prise de vue et un nom. Ensuite la photographie était jointe à une liste plus formelle pour l'administration. Dans les premières campagnes de cartes d'identité, la tenue des registres était prise en charge par des militaires.

Les normes de la photographie d'identité imposent aux femmes d'avoir la tête nue. Les femmes de Fushëbardhë, portant généralement un fichu ou un foulard sur les cheveux, se sont soumises à l'obligation de se découvrir devant l'appareil du photographe. Certaines n'ont pas complètement ôté leur fichu qui est resté accroché à leurs cheveux. Si nous n'avons pas de témoignage portant sur cette prise de vue, le photographe Ismail Starja, qui a participé à des campagnes ultérieures à Elbasan, raconte que certaines femmes musulmanes âgées essayaient de résister et de poser avec les cheveux couverts, mais que toutes finissaient par se soumettre à la règle⁶⁶. On retrouve dans cette obligation une autre caractéristique relevée par Christian Phéline : la photographie signalétique associe capacité de contrainte et capacité d'exhiber⁶⁷. Cependant, alors que certaines photographies s'écartent du mode opératoire (trois femmes n'ont pas respecté l'injonction du regard frontal), la pellicule montre qu'il n'y a eu qu'une seule prise par habitant et que le photographe n'a pas jugé utile de reprendre une photographie.

Ainsi, d'un point de vue technique, les photographies de Filip Vito diffèrent peu d'autres photographies d'identité réalisées dans de nombreux pays d'Europe à l'époque de la diffusion des documents d'identité. Néanmoins, en prenant un point de vue plus local, à l'échelle de l'Albanie et du village, l'événement est important. Il s'agit de la première campagne de photographie d'identité et, pour ce village, du premier passage (forcé) au médium photographique. Ces photos ne sont donc pas seulement révélatrices de la position de la photographie albanaise dans l'histoire de la photographie. Destinées à pourvoir la population de plus de seize ans d'un document d'identité, elles

⁶⁵ Outre les références déjà citées, voir Jens Jäger (2001), *Photography : A means of surveillance ? Judicial photography, 1850 to 1900. Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* 5, 1, p. 27-51 sur les débuts de la photographie judiciaire et Nélia Dias (1994), *Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques. Romantisme* 84, p. 37-49 sur l'histoire du portrait anthropologique.

⁶⁶ Entretien, Elbasan, mai 2010.

⁶⁷ Christian Phéline (1985), *L'image accusatrice*. Paris, Les cahiers de la photographie, p. 109.

témoignent aussi d'un travail d'État en vue de l'identification des individus. Elles s'inscrivent ainsi dans une histoire de l'État albanais et en montrent une étape importante dans le processus de modernisation. Le document d'identité, en tant que technique d'identification à distance opposée à l'interconnaissance et au face à face, devient en effet nécessaire lorsque les relations entre les individus se développent sur des échelles dépassant celle de la communauté locale⁶⁸. Ces photographies, prises par un photographe de la ville, formé dans la capitale et commissionné par l'État, montrent les habitants d'un village de montagne, regroupés sur la pellicule en raison de leurs liens de parenté et vivant alors sur leurs propres ressources. Elles représentent en cela un moment charnière à partir duquel le destin du village se reconfigure : le travail de contrôle et d'identification que constitue la campagne photographique a sa contrepartie dans la possibilité ouverte (ou dans l'obligation faite) aux habitants de Fushëbardhë de participer au développement du pays. Les photographies portent aussi la trace de ce moment particulier et elles invitent à replacer l'acte photographique dans un temps et un lieu précis.

INITIATION AU COMMUNISME

Entreprendre une recherche historique sur le village de Fushëbardhë en 1948 ne nous était pas possible et la courte visite que nous y avons faite ne nous a pas permis de multiplier les témoignages sur cette période. Notre intérêt pour le village était cependant contemporain de la parution, à Gjirokastër, d'un livre que nous avons pu nous procurer⁶⁹. Il s'agit de la publication d'un « historique de village » (*historiku i fshatit*), document qui accompagnait dans les années 1960 et 1970 la création des musées de village dont nous aurons l'occasion de parler⁷⁰. Rédigé selon une grille fournie d'avance et conforme à l'orientation idéologique de l'époque, le texte donne néanmoins des informations sur l'histoire du village à l'époque communiste qui peuvent être croisées avec d'autres types de publications sur cette période. Nous avons aussi utilisé un ouvrage paru en 2011 et retraçant l'histoire d'une des principales familles du village, celle des Çarçani⁷¹. Ces deux publications sont révélatrices de deux tendances éditoriales de l'après-communisme qui ne sont pas sans effet sur la perception actuelle de la période communiste. La première consiste dans la publication d'études ou de récits rédigés pendant la période communiste mais non destinés à la publication ou dont la publication n'a pas abouti. Ces textes reproduisent

⁶⁸ Gérard Noiriel (2007), Introduction. in G. Noiriel (dir.), *L'identification. Genèse d'un travail d'Etat*. Paris, Belin, p. 3-26, ici p. 8.

⁶⁹ Qamil Muho, Laze Norra (2009), *Fushëbardha. Historia në vite*. Gjirokastër, Argjiro.

⁷⁰ Voir *infra*, chapitre 5.

⁷¹ Parim Çarçani (2011), *Çarçanët e Fushëbardhës. Gjenezologjia e fisit Çarçani*. Tiranë, chez l'auteur.

généralement des schémas et une conception de l'histoire préétablis. Ils tendent de cette façon à situer chaque village ou petite région dans une histoire nationale qui accorde une place privilégiée à la période communiste. Ils contribuent ainsi à maintenir une certaine mémoire du communisme et notamment des lignes de partage qui traversaient les communautés locales en distinguant les « bons » des « mauvais ». Nous verrons plus loin dans ce livre que cette distinction possédait aussi une dimension visuelle⁷². La seconde tendance témoigne d'un intérêt pour la généalogie qui n'est pas sans lien avec certaines pratiques ethnographiques de la période communiste, mais qui peut surtout apparaître comme une revanche du principe lignager sur la politique communiste qui cherchait au contraire à saper les solidarités lignagères⁷³. Ces histoires familiales tendent plutôt à affirmer la permanence d'une identité lignagère malgré l'expérience communiste et ses effets délétères comme lorsque qu'un même lignage se scindait en branches privilégiées et persécutées.

Les années d'après-guerre ont vu en Albanie la mise en place, rapide et parfois brutale, de nouvelles institutions et de nouvelles conditions d'existence : la mainmise de l'État était alors visible dans tous les domaines et elle semble avoir été conditionnée à la fois par les circonstances locales (la victoire des communistes devait être totale et il fallait supprimer les dernières traces d'opposition) et par le nouveau contexte géopolitique (les communistes albanais étaient alors très proches de la Yougoslavie de Tito et l'Albanie entraînait dans la sphère d'influence de l'URSS).

L'arrivée de Filip Vito en 1948 ne fut pas la première manifestation du travail d'État dont ses photographies constituent une trace : le village avait déjà reçu la visite des agents du premier recensement de l'après-guerre, en septembre 1945, préparant lui-même les listes électorales des élections parlementaires de décembre 1945. Un deuxième recensement fut organisé deux ans après le passage de Filip Vito, en septembre 1950 pour tenir compte des mouvements de population des années 1945 et suivantes et mettre à jour les « registres fondamentaux » (*regjistrat themeltarë*) dans lesquels étaient notées les dates de naissance qui servirent ensuite à établir les documents d'identité⁷⁴. En 1950, les moyens de prouver son identité devant les agents du recensement étaient la carte d'identité (*letërnjoftim*), le certificat de naissance (*çertifikatë lindje*) et le livret militaire (*dokument ushtarak*), ce qui semble confirmer que la totalité de la population n'était pas encore à cette époque pourvue d'une carte d'identité⁷⁵.

La prise de contrôle de la population par le nouveau régime se manifeste dans d'autres domaines : en 1946, le désarmement de la

⁷² Voir *infra*, chapitre 8.

⁷³ Voir *infra*, chapitre 6.

⁷⁴ Jane Falkingham, Arjan Gjonça (2001), Fertility Transition in Communist Albania, 1950-90. *Population Studies* 55, 3, p. 309-318, ici p. 309.

⁷⁵ Voir Bërsholi 2000, p. 20-21.

population se fit dans la violence⁷⁶ : la fracture de la guerre civile qui avait opposé les communistes vainqueurs aux ballistes⁷⁷ vaincus – souvent membres des mêmes familles du village – était encore ouverte et le restera après 1948. Les ballistes furent emprisonnés ou exécutés à la fin de la guerre, tandis que jusqu'en 1950 des infiltrés (*diversantë*) maintinrent la pression sur le nouveau pouvoir en assassinant certains responsables locaux. Cette même année 1946, le nouveau gouvernement appliquait une des réformes qui avaient valu aux communistes le soutien du monde rural pendant la guerre : la réforme agraire. Dans le village de Fushëbardhë, moins de dix familles furent en partie expropriées et leurs terres redistribuées aux plus démunies⁷⁸. L'année suivante, la première coopérative agricole fut créée ; elle ne dura pas, en raison de contradictions internes. C'est en 1956 qu'une nouvelle coopérative fut créée, consacrant cette fois la séparation du village de Fushëbardhë d'avec ses terres agricoles situées à Fushëvërri, de l'autre côté de la montagne. Ce fut un tournant dans l'histoire du village et certaines des personnes photographiées en 1948 se sont ensuite installées à Fushëvërri avec toute leur famille.

Dans les années qui suivirent, le village subit en effet de profondes transformations économiques, notamment avec la collectivisation et le regroupement avec d'autres villages au sein de coopératives agricoles. Déjà cette même année 1948, une route carrossable était ouverte grâce aux efforts de l'armée. Elle permit la mise en place d'une ligne d'autobus qui reliait Fushëbardhë à Gjirokastër deux fois par jour, au lieu des quatre à cinq heures de marche auxquelles avaient dû se soumettre jusqu'alors les habitants du village⁷⁹. L'ouverture d'une mine de phosphate (*gëlqerorë fosfatikë*) dans les années 1950 transforma aussi la vie des habitants, notamment en rendant nécessaire l'électrification du village, réalisée en 1956 grâce à un générateur installé par l'équipe géologique⁸⁰. Par la suite s'ouvrit une école professionnelle dans laquelle venaient travailler des gens extérieurs au village et qui offrait aux habitants de Fushëbardhë et des villages voisins la possibilité de trouver du travail en dehors de leur village. Plus de trois cents garçons et filles de Fushëbardhë auraient ainsi suivi des études secondaires pendant cette période et trente-cinq d'entre eux auraient ensuite suivi des études supérieures⁸¹. La participation des habitants de Fushëbardhë aux affaires du pays trouve aussi son origine dans la guerre et dans leur ralliement à la résistance communiste : les mêmes auteurs mentionnent plus de quatre-vingts officiers issus du village dans les années de guerre et d'après-guerre. Nombre d'entre eux

⁷⁶ Muho, Norra 2009, p. 66-67.

⁷⁷ Les ballistes sont les membres du Balli Kombëtar (Front national), un mouvement nationaliste qui s'oppose d'abord aux occupants étrangers puis, de plus en plus, à la résistance communiste. Sur la période de la Seconde Guerre mondiale en Albanie, voir Bernd J. Fischer (1999), *Albania at War 1939-1945*. London, Hurst.

⁷⁸ Muho, Norra 2009, p. 67.

⁷⁹ Muho, Norra 2009, p. 70.

⁸⁰ Muho, Norra 2009, p. 71.

⁸¹ Muho, Norra 2009, p. 69.

s'exportèrent vers la capitale : le plus connu est Adil Çarçani, né en 1922, qui devint ministre des mines en 1959, vice-premier ministre en 1965 et premier ministre du pays en 1982. Localement, Fushëbardhë est connu comme un village privilégié ou, du moins, qui entretenait de bonnes relations avec le pouvoir.

La pellicule de 1948 s'inscrit donc dans un contexte historique qui en fait un « document » : elle témoigne tout à la fois de la diffusion d'une pratique photographique particulière, celle de la photographie d'identité, qui n'a pas sa source dans ce contexte, et d'un travail d'État qui traverse toute la période communiste, mais qui en est alors à ses commencements. Pourtant, les photographies elles-mêmes parlent peu de ce contexte : comment y rapporter le vêtement et ses variations, comment y rapporter l'air soumis, assuré ou arrogant des individus représentés ? La difficulté tient en partie au fait que, en l'absence de liste nominative, nous ne connaissons pas l'« identité » des individus qui apparaissent sur ces photographies d'identité. Nous ne savons pas qui ils sont ni quelle était leur place dans ce contexte. Plus encore, l'interprétation que nous pouvons en donner dépend du regard que nous portons sur ces photographies, plus de soixante ans après leur réalisation. La pellicule que nous regardons aujourd'hui n'est plus tout à fait celle de 1948.

UNE EXPÉRIENCE D'ANTHROPOLOGIE VISUELLE

L'accès à ce type de document en Albanie est rare, du moins en l'état des recherches sur les fonds photographiques. Du fait de l'étatisation de l'activité de photographe, les photographes albanais remettaient leurs négatifs à l'organisme pour lequel ils travaillaient. Au sein des coopératives de photographes puis, à partir des années 1960, des entreprises d'État, il ne semble pas y avoir eu de politique d'archivage de négatifs. Dans certains cas, les négatifs des campagnes de passeport étaient brûlés après quelques années par manque de place pour les conserver. D'autres destructions ont eu lieu au début des années 1990 puis en 1997. Cette pellicule qui réunit les habitants d'un même village constitue donc une archive remarquable.

Soixante ans après la prise de vue, les photographies ont changé d'usage et de statut. Comme le rappelle Susan Sontag, le temps opère des transformations dans les photographies et celles-ci échappent progressivement aux intentions de ceux qui les ont réalisées⁸². La numérisation du négatif nous a de plus immédiatement donné accès à des agrandissements qui dissocient physiquement ces images du format traditionnel de la photographie d'identité, réduit à quelques centimètres. Ce ne sont plus à nos yeux des photographies d'identité, mais des portraits : elles ne servent pas à prouver l'identité d'un individu, mais nous y voyons le résultat d'une relation entre le photographe et un sujet

⁸² Susan Sontag (2008), *Sur la photographie*. Paris, Christian Bourgois, p. 194.

dans l'image duquel nous cherchons à lire une individualité et une histoire particulière⁸³.

Ainsi agrandis, ces portraits dégagent une émotion et une force prégnante. À nos yeux, ces visages témoignent d'une grande fierté. Il est tentant de penser qu'il s'agit pour la plupart des modèles de leur première photographie et qu'ils se donnent à voir pour la première fois, sans qu'ils puissent réajuster leur propre mise en scène puisque, rappelons-le, il n'y a eu qu'une prise par habitant. Ainsi serait-on face à la concrétisation du mythe d'une photographie « originale », capable de capturer le réel, où les villageois, ne maîtrisant pas les codes de la pose, se seraient comportés avec naturel. Ce sentiment, comme nous l'avons vu, demeure contradictoire avec les conditions rigides de la prise de vue. Il s'est cependant imposé à nous à mesure que nous confrontions ces photographies aux portraits de l'« homme nouveau » publiés dans la presse ou sur les panneaux d'émulation socialiste et dans lesquels le sujet semble avoir pleinement conscience des codes de la pose⁸⁴.

L'effet produit par ces images sur les spectateurs varie⁸⁵. Sur de nombreux portraits, les visages sont émaciés, les vêtements rapiécés et les regards sont tristes. Il est tentant de faire une lecture politique des photographies et de voir dans ces corps fragiles les victimes d'une dictature naissante. Dans leur technique comme dans leur forme, elles rappellent aussi le lien étroit qui existe dès l'origine entre la photographie d'identité et la photographie anthropologique par laquelle les scientifiques occidentaux établissent des types ethniques parmi les populations colonisées⁸⁶. Ainsi, si les photographies ont suscité l'intérêt de nombreux spectateurs, elles ont également agi comme repoussoir pour ceux qui y ont vu une volonté de notre part de présenter une image rurale, misérabiliste et arriérée de l'Albanie. Mais cet objet a été perçu de façon différente encore par les habitants du village de Fushëbardhë à la rencontre desquels nous sommes partis en avril 2010.

Le désir d'aller voir sur place le lieu où ces photographies avaient été prises a suivi de près la découverte de la pellicule. Ne fallait-il pas en effet chercher à obtenir des témoignages sur le passage du photographe en 1948 et sur son mode de travail ? Ne pouvions-nous pas tenter de retrouver le nom des personnes représentées et de recueillir des éléments biographiques les concernant ? Ce n'est que deux ans plus tard que le calendrier de nos enquêtes nous a permis de prévoir une visite à Fushëbardhë. Nous avons emporté les photographies sous deux formes :

⁸³ Voir Frizot dans Frizot, *et al.*, *Identités. De Disderi au photomaton*, p. 8.

⁸⁴ Voir *infra*, chapitre 6.

⁸⁵ L'ensemble des portraits a été montré une première fois dans le cadre d'une communication intitulée « La photographie sous contrôle, trajectoires de photographes sous la dictature, Albanie, 1945-1990/1991 » présentée au colloque *L'âge d'or de la photographie albanaise*, université de Chicago, Paris, février 2009.

⁸⁶ Phéline dans Frizot, *et al.*, *Identités. De Disderi au photomaton*, p. 54. La photographie anthropologique est pratiquée en Albanie dans les années 1980, avec le double portrait face-profil. Voir par exemple Aleksandër Dhima (1989), *Vështrim antropologjik për zonën e Vakëfeve (Korçë)*. *Etnografia shqiptare* 16, p. 247-275, qui comporte deux pages de doubles portraits.

des tirages 11x15 cm destinés à être présentés, commentés puis remis aux familles, et une version numérisée sur ordinateur permettant d'agrandir encore les portraits et de faire apparaître des détails potentiellement significatifs.

Passées la surprise et la curiosité suscitées par notre arrivée avec les photographies, les habitants de Fushëbardhë se sont prêtés volontiers au jeu de l'identification. Si nous n'avons rien appris de sûr sur le passage de Filip Vito à Fushëbardhë en 1948, qui n'a laissé que de vagues souvenirs contaminés par ceux des campagnes ultérieures, nous sommes parvenus en revanche à identifier vingt-neuf des trente-cinq portraits et à recueillir des informations sur la vie des personnes représentées. Les photographies n'étaient pas connues dans le village et nous n'avons retrouvé aucune des cartes d'identité sur lesquelles elles auraient figuré. Ainsi ces images qui avaient pour usage l'identification des personnes étaient-elles devenues des photographies sans identité. Seuls les habitants de Fushëbardhë étaient aptes à reconnaître leurs parents, grands-parents ou voisins, réintroduisant une sorte de face à face dans la reconnaissance de l'identité alors même que ces photographies témoignaient, lorsqu'elles furent prises, de son déclin au profit de l'identification à distance.

Même réduit à deux jours, notre séjour à Fushëbardhë a modifié grandement notre perception de la pellicule de 1948 et nous a fait sentir tout ce que cet objet et les images dont il est le support peuvent nous apprendre, au-delà de la pratique photographique de Filip Vito qui avait jusqu'alors retenu notre attention. Nous avons d'abord été amenés à rompre l'unité et l'uniformité de la pellicule. Derrière le mode opératoire de la photographie d'identité, qui tend à uniformiser, nous avons découvert la diversité. Il est frappant par exemple que parmi les trente-cinq portraits, certains n'aient reçu aucune identification tandis que d'autres ont laissé des souvenirs précis et ont été identifiés sans hésitation. Le premier portrait de la pellicule n'a ainsi évoqué aucune identification, à tel point qu'on finit par nous dire que l'homme représenté devait être de passage ce jour-là, sans être du village. Un autre portrait (n° 19) a suscité quant à lui plusieurs hypothèses, mais aucune n'a fait l'unanimité. De plus, il est apparu que des gens ayant posé le même jour devant le même photographe avaient eu ou eurent par la suite des destins contrastés : leur proximité sur la pellicule fait apparaître *a contrario* les lignes de fracture au sein du village et la variété des trajectoires individuelles. L'ordre de passage devant le photographe étant en partie déterminé par les relations familiales, c'est parfois au sein d'un même groupe de parenté que les contrastes apparaissent. Ainsi du portrait n° 29, qui représente une jeune femme dont les cheveux sont pris dans une résille et qui porte une veste d'allure masculine sous laquelle paraît un chandail de belle facture. Elle a été identifiée, sans ambiguïté, comme l'épouse d'un homme qui fut brigadier puis magasinier de la coopérative, deux emplois qui impliquaient une situation relativement privilégiée. Sa mère (n° 6) était membre de l'Organisation des femmes antifascistes, émanation du mouvement communiste, et son frère, partisan, avait été tué pendant la guerre. Leur fils fit des études d'ingénierie des mines. Elle voisine avec le n° 28, sœur aînée d'un berger

et ancien partisan qui avait épousé en secondes noces une femme originaire de Zhulat et membre du Conseil de libération nationale de la région (n° 21)⁸⁷. L'un de ses fils d'un premier lit avait quitté le village en 1946 lorsque la situation économique ne laissait pas d'autre perspective que de travailler dans les champs. Il devint conducteur de machines agricoles dans la région de Lushnjë puis mécanicien à l'usine de phosphates de Laç, dans le nord du pays, illustrant ainsi la transformation, dans les premières décennies du régime communiste, de la paysannerie en « classe ouvrière » au service de la mécanisation de l'agriculture et de l'industrialisation du pays. Il était de plus marié dans une famille communiste du village. À côté de cette branche privilégiée, le portrait n° 15 illustre l'autre versant de la famille. Il représente une femme au regard dur et aux mâchoires serrées qui a laissé pendre sur son épaule le fichu qui lui couvrait les cheveux. Elle est identifiée comme étant la femme d'un homme qui venait d'être exécuté en tant qu'ancien chef régional du Balli kombëtar, le mouvement anticommuniste des années de guerre.

Ensuite, les images ont gagné en épaisseur et acquis d'autres dimensions. Elles ne sont plus seulement des photographies d'identité, mais des portraits dans lesquels nous reconstituons des histoires individuelles et des réseaux de relations. C'est une partie de l'histoire du village et de l'expérience de ses habitants qui s'offre désormais à nous. Deux facteurs semblent alors déterminer en grande partie l'existence des villageois si l'on en croit les souvenirs que les photographies suscitent aujourd'hui : le premier est la réorganisation des activités économiques traditionnelles que sont l'agriculture et l'élevage, avec la réforme agraire et la collectivisation. Une des conséquences de cette réorganisation semble avoir été la scission entre le village et ses vastes pâturages situés de l'autre côté de la montagne, dans le district de Delvinë. C'est là que fut créé le village de Fushëvërrri au milieu des années 1950. Un de nos interlocuteurs identifie ainsi sa sœur (n° 34), née en 1924 et décédée en 2008, et son cousin (le fils de son oncle paternel, n° 20), né en 1930. Tous deux ont quitté Fushëbardhë dans les années 1950 pour s'installer sur les terres que la famille possédait à Fushëvërrri et qui étaient alors sur le point d'être collectivisées. Il semble que les terres de Fushëbardhë, plus pauvres et plus difficiles à cultiver, aient fait craindre des conditions de travail particulièrement pénibles et de faibles gains. Le deuxième facteur est celui des recompositions politiques : certains départs furent directement liés à l'imposition par les nouvelles autorités d'une ligne de partage entre les amis et les ennemis du régime. La jeune femme représentée sur le portrait n° 14 en est une illustration (fig. 1.3). Sa robe imprimée tranche sur tous les autres vêtements féminins et la rend remarquable. Ses boucles d'oreilles sont identifiées comme un signe de son statut de femme mariée. On nous a dit qu'elle était alors mariée à un lieutenant originaire du village et qu'elle occupait de cette façon une situation favorisée dans la nouvelle configuration politique, ce que semble traduire son vêtement. Pourtant, quelques mois après que cette

⁸⁷ Ou plus vraisemblablement membre du Conseil des femmes antifascistes créé en janvier 1943 ; voir Muho, Norra, *Fushëbardha. Historia në vite* : 45.

photographie eut été prise, le destin de la famille bascula : le père et un frère du lieutenant s'enfuirent vers la Grèce d'où ils partirent ensuite pour le Brésil. Lui-même fut exclu de l'armée et travailla dans l'agriculture. Un peu avant la formation de la nouvelle coopérative (1956), le couple quitta le village « pour se faire oublier » et pour gagner une autre coopérative dans le district de Sarandë, où les terres avaient la réputation d'être plus faciles à travailler. Leur famille était désormais considérée comme « ennemie » et, avant même que la relégation ne fût devenue une pratique systématique vis-à-vis des familles des condamnés politiques, l'exil apparaissait comme la seule solution d'échapper à la mise à l'écart dont elle était victime au sein du village.

Enfin, les images nous ont donné accès au processus même de la reconnaissance et de l'identification. Deux aspects nous ont semblé ici révélateurs : d'une part, l'importance et les indices de la détermination de l'âge et du statut matrimonial des personnes représentées ; de l'autre, l'idée de types physiques associés à des lignées ou à des groupes familiaux. La manière dont les gens ont été identifiés par les habitants actuels de Fushëbardhë rappelle ainsi en premier lieu une des caractéristiques de la photographie d'identité : seul le visage (et éventuellement le buste) est visible, mais il est pris comme le « représentant du corps entier »⁸⁸ : la partie vaut pour le tout. La vue des portraits appelle des commentaires sur le corps entier, sa taille et sa corpulence. Les portraits sont dits ressembler « de la tête aux pieds » ou « de la tête aux mains » à leurs modèles supposés alors même que ni les pieds ni les mains ne sont visibles. Dans ce domaine, on peut relever que le savoir et les compétences physionomistes des femmes sont plus sollicités que ceux des hommes : l'un d'eux fut moqué pour ne pas reconnaître sa propre mère et qu'ils semblent, pour cette raison, être un enjeu parmi les femmes du village. Telle d'entre elles a reconnu en privé que certaines de ses propositions formulées en public n'étaient pas fondées, mais n'avaient pour but que d'impressionner les autres. Elles ont reconnu aussi qu'elles avaient plus de facilité à identifier les femmes que les hommes. L'identification des portraits est ensuite, on le voit, une affaire collective qui donne lieu à une négociation entre les gens présents. Elle est obtenue par l'accumulation d'indices, d'hypothèses et de réfutations et n'est assurée qu'après l'examen de la même photographie par plusieurs personnes. Parmi les indices, ceux permettant de déterminer l'âge et le statut matrimonial sont revenus le plus fréquemment. Aux traits plus ou moins marqués du visage s'ajoutent le vêtement et la parure, ainsi que les souvenirs personnels qui permettent d'associer une personne à un groupe d'âge. Enfin, chaque lignée ou lignage (*fis*) identifié par un nom de famille est censé posséder des traits physiques qui distinguent ses membres et les rendent reconnaissables.

Dans la plupart des cas, c'était le seul portrait de leurs ascendants dont les gens disposaient désormais ; c'était aussi la première fois qu'ils voyaient leurs parents à un âge qu'ils n'avaient pas connu. Immédiatement, les photographies sont redevenues des objets personnels

⁸⁸ Frizot dans Frizot, *et al.*, *Identités. De Disderi au photomaton*, p. 9.

et ont rejoint l'album de famille ou le musée familial : leur présence en tant qu'images rappelait l'absence des disparus⁸⁹. Notre recherche n'a guère progressé sur les conditions de production de ces photographies car la visite du photographe n'était plus dans les mémoires. Nous avons appris néanmoins que les photographies de Filip Vito avaient eu d'autres usages que la photographie d'identité. Sur une pierre tombale du cimetière du village, nous avons retrouvé une photographie retouchée de Filip Vito sur un médaillon de porcelaine (fig. 1.4). Il s'agissait d'une femme née en 1922 et morte en 1958. Elle avait donc 26 ans sur la photographie que nous connaissions d'elle⁹⁰. Sur les trente-cinq portraits que nous avons apportés, six n'ont pas été formellement identifiés. Il s'agit certainement de familles qui ont quitté le village. Mais deux femmes nous ont demandé de leur laisser les portraits afin de continuer le travail d'identification, et de trouver des proches de ces familles.

Quelques semaines plus tard, nous avons terminé cette enquête dans le village de Fushëvërrri afin de rendre visite à un homme qui avait été reconnu par un de ses cousins sur les portraits de Fushëbardhë. Une nouvelle fois, ce travail sur les photographies nous a placés sur un registre de l'intime. La rencontre d'un témoin direct de cette journée de prise de vue ne fut pourtant pas particulièrement informative. Notre interlocuteur avait posé lors de nombreuses campagnes de photographies d'identité et n'associait pas de souvenirs précis à la photographie de 1948. La rencontre tissée autour de cette photographie a néanmoins fait surgir de nombreux récits sur le village de Fushëvërrri et des commentaires sur la vie pendant le communisme, confirmant l'intérêt du médium photographique dans l'enquête orale. Comme à Fushëbardhë, la vue de ces photos a ravivé les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, dont les individus représentés furent des acteurs, et des premières années, difficiles, du communisme, avant de susciter des commentaires sur la période actuelle, marquée par la perte (d'emploi, d'éducation, de services sociaux) et la position ambiguë du village face à l'extérieur, moins intégré à l'État que dans la période précédente, mais désormais relié à l'étranger par la migration.

⁸⁹ Voir les réflexions de Hans Belting sur la relation entre la photographie et la mort (Hans Belting (2004), *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard : 235-240) et la transformation de photos d'identité en photos commémoratives en Afrique du Sud (John Peffer (2012), *Réflexions sur la photographie sud-africaine et l'extra-photographique*. *Africultures* 88,).

⁹⁰ Sur les médaillons de pierre tombale que nous avons observés dans différents cimetières albanais, la photographie choisie est souvent la plus proche possible de l'âge de la personne décédée. On peut supposer que cette femme n'a pas fait de nouveaux portraits entre 1948 et la date de son décès en 1958.

Chapitre 2

Le portrait d'Enver Hoxha

Nous n'étions pas particulièrement attirés par la figure d'Enver Hoxha, le maître de l'Albanie de 1944 à sa mort en 1985. Elle n'a pourtant cessé de surgir, dans les images comme dans les entretiens, si bien qu'il est apparu impossible de traiter de la photographie de l'Albanie communiste sans aborder la place occupée par le dictateur dans l'univers visuel de l'époque et sans s'intéresser aux relations que lui-même entretenait avec la photographie. Après la photographie d'identité examinée au chapitre précédent, nous prenons à présent pour objet les portraits d'Enver Hoxha comme formant un genre de photographies en soi à partir duquel il est possible de saisir d'autres aspects de la relation entre photographie et pouvoir. Dans le premier cas, cette relation se manifestait dans un traitement photographique imposé à toute la population et marquant sa commune soumission à un même pouvoir étatique. Dans le second, elle se manifeste dans le traitement photographique particulier réservé à un seul individu et marquant son exceptionnalité et sa suprématie.

Lorsque nous avons entamé notre recherche, plus de vingt ans après la mort du dictateur, son rôle dans l'histoire de l'Albanie faisait encore l'objet d'appréciations contrastées dans la population et suscitait un grand nombre de publications, écrites et audiovisuelles, dont la plus importante est la biographie publiée par le journaliste Blendi Fevziu en 2011⁹. L'analyse de cette production pourrait faire l'objet d'un livre entier et il suffit ici d'y constater la place marginale de la dimension visuelle, à quelques exceptions près.

Dans ce chapitre, nous nous arrêterons sur deux aspects de la relation entre Enver Hoxha et la photographie. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux portraits du dictateur dans la mesure où ils permettent de saisir des relations personnelles, entre lui-même et son image, d'une part, entre les photographes et leur modèle, de l'autre. Dans un second temps, nous examinerons les usages de ces portraits à différents niveaux, c'est-à-dire la façon dont ils participent à la fabrication du chef. Des pratiques éditoriales et de diffusion avaient pour objectif et pour résultat de rendre le portrait du chef omniprésent, dans l'espace public comme dans l'espace privé. Il s'agira donc, en quelque sorte, de regarder l'Enver du décor.

⁹ Blendi Fevziu (2011), *Enver Hoxha*. Tiranë, UET Press & Klan. Succès de librairie, ce livre a connu plusieurs rééditions en quelques années.

UN DICTATEUR MODÈLE

Il est à peine besoin de faire le constat de l'omniprésence de l'image d'Enver Hoxha dans l'Albanie communiste tant cela relève de l'évidence : son portrait s'affichait dans tous les bâtiments publics, dans les bureaux et les salles de classes, mais aussi dans beaucoup d'intérieurs privés ; il apparaissait fréquemment en couverture ou dans les pages intérieures des journaux et des magazines⁹² ; les peintres et les sculpteurs en faisaient leur modèle et il trônait ainsi dans les musées et les expositions comme sur les places des villes. En bref, le dictateur était l'objet d'un culte de la personnalité qui, comme ailleurs et en d'autres temps, utilisait largement l'image et, notamment, le portrait photographique. Les photographes l'ont très tôt pris pour modèle – à l'instar de Filip Vito qui couvrit sa visite à Gjirokastrë en 1947 – et photographe Enver Hoxha est devenu pour certains une tâche récurrente, pour d'autres une ambition plus ou moins réalisable. La fréquence avec laquelle les photographes évoquent aujourd'hui, dans les entretiens que nous avons eus avec eux, le rôle qu'Enver Hoxha a joué, d'une manière ou d'une autre, dans leur activité professionnelle, n'est pas seulement révélatrice du caractère fondamental de la figure du chef dans la propagande visuelle ; elle invite encore à s'intéresser au processus de création de ces images et à éclairer les relations entre le pouvoir politique incarné par Enver Hoxha et la photographie. La première question qui se pose est donc celle de la réalisation des portraits photographiques du dictateur.

Il faut pour y répondre commencer par distinguer plusieurs types de portraits. Le premier, plus large numériquement, est constitué par les innombrables photographies prises lors des activités publiques d'Enver Hoxha. On le voit saluant le défilé du 1^{er} mai, prononçant un discours devant le congrès du Parti, visitant une usine ou une coopérative agricole ou encore en conversation avec des ouvriers. Ces images, souvent inscrites dans l'actualité, étaient publiées (et republiées) dans la presse, donnaient lieu à des expositions et fournissaient une grande partie de l'illustration des ouvrages glorifiant la vie et l'œuvre du dictateur. Le deuxième type est constitué par les photographies posées, dans les conditions du studio, qui fournissaient les portraits officiels, ceux qui étaient affichés dans les lieux publics et qui apparaissaient en frontispice des volumes des œuvres d'Enver Hoxha. Nous verrons que deux d'entre eux focalisent les récits des photographes mais aussi l'intérêt du public contemporain : ce sont le tout premier, daté de novembre 1944, et le tout dernier, réalisé en novembre 1984, quelques mois avant la mort du dictateur. D'autres furent pourtant réalisés dans l'intervalle, renouvelant régulièrement l'image d'Enver Hoxha dont le changement de style et le vieillissement ne semblent jamais avoir été occultés : entre le jeune chef militaire de 1944 et le vieux sage de 1984, ces portraits officiels ont accompagné l'évolution de la façon dont celui-ci se présentait en guide de

⁹² Un sondage réalisé sur 161 numéros de la revue *Ylli* parus entre mars 1961 et décembre 1990 montre que 71% d'entre eux contiennent au moins une image d'Enver Hoxha.

l'Albanie sans chercher à le figer dans un présent intemporel. Un troisième type apparaît plus tardivement dans l'espace public et ne se diffuse réellement qu'après la mort d'Enver Hoxha en 1985, dans les albums et les récits consacrés à sa mémoire. Ce sont des images de caractère plus intime montrant Enver Hoxha à son bureau ou au travail avec ses proches collaborateurs, ou encore chez lui, en famille.

À ces trois types correspondent des modalités de réalisation et des auteurs différents. Le premier type relève du photoreportage. Les portraits qui le composent ont pour auteurs des photographes envoyés sur place par leur institution (agence de presse, journaux, ministères, organisations du parti) et accrédités pour l'occasion. Nous verrons plus tard ce que recouvraient les catégories de photoreporter et de photoreportage⁹³. Il suffit de dire ici qu'il s'agissait pour l'époque d'une élite de la photographie, souvent bien équipée, et qui voyait comme un privilège le fait de pouvoir s'approcher du guide et de pointer vers lui un appareil photographique. Chaque apparition publique d'Enver Hoxha semble ainsi avoir été photographiée. Selon l'importance de l'événement et le rayonnement qui en était attendu, le nombre et le statut des photographes impliqués pouvait varier. Les grandes célébrations annuelles (1^{er} mai et 28 novembre notamment) et les congrès des principales organisations se tenant à Tirana rassemblaient jusqu'à une dizaine de photographes parmi les plus en vue dans la profession. Les déplacements en province étaient quant à eux suivis par un photoreporter de l'Agence télégraphique. Pour les portraits posés, on faisait appel à un petit nombre de photographes, appartenant à des institutions diverses, mais réputés pour leur maîtrise du travail en studio. Les prises de vue étaient réalisées au domicile d'Enver Hoxha ou dans son bureau du Comité central. Enfin, les photographies du troisième type étaient principalement réalisées par les gardes du corps du dictateur, qui faisaient aussi office de photographes personnels. Car la personne d'Enver Hoxha ne pouvait être approchée et encore moins photographiée, par n'importe qui.

Un statut d'exception

Tous les témoignages que nous avons recueillis convergent pour affirmer qu'il était impossible, en temps ordinaire, de s'approcher d'Enver Hoxha. Il n'est pas nécessaire ici d'invoquer la paranoïa du dictateur ou la rigueur de son régime, tant ce statut d'exception des dirigeants et chefs d'État est répandu ailleurs et en d'autres temps. La particularité de la relation du dictateur albanais avec la photographie apparaît beaucoup plus nettement dans trois phénomènes bien attestés : dans la conjonction des fonctions de garde du corps et de photographe personnel, dans les efforts réalisés pour offrir le meilleur traitement photographique au dictateur et, en dernier lieu, dans la mise en place d'un laboratoire photographique réservé à son usage.

⁹³ Voir *infra*, chapitre 4.

Depuis l'arrivée au pouvoir des communistes, la sécurité personnelle d'Enver Hoxha et celle des principaux dirigeants était assurée par la Garde de la République (*Garda e Republikës*), une unité d'élite de l'armée. Parallèlement, une section de la police politique était aussi affectée à la « protection du pouvoir » (*mbrojtja e pushtetit*). De 1948 à 1962, c'est-à-dire entre la rupture avec la Yougoslavie et celle avec l'Union soviétique, cette section devint une « branche » (*degë*) de la Sécurité de l'État (*Sigurimi i shtetit*), rattachée au ministère de l'Intérieur. Des gardes du corps, officiers appelés « accompagnateurs » (*shoqërues*), furent ainsi affectés à la protection des principaux dirigeants⁹⁴. À partir de 1956, année difficile pour le pouvoir⁹⁵, Enver Hoxha fut accompagné dans tous ses déplacements, mais aussi chez lui, par des officiers chargés d'assurer sa sécurité. Très tôt, le principal d'entre eux, Sulo Gradeci, commença à prendre des photographies pour le compte du dictateur, sans que l'on puisse dire comment cette pratique se mit en place⁹⁶. Le livre de souvenirs qu'il a publié en 1986, après la mort d'Enver Hoxha, comprend des photographies, vraisemblablement prises par lui, dès l'année 1957, et fait plusieurs fois référence à son usage d'un appareil photographique⁹⁷. Sa fonction de photographe personnel d'Enver Hoxha semble dans tous les cas bien attestée dès les années 1960, lorsque se mit en place le « laboratoire secret » dont nous parlerons bientôt. Les images du dictateur furent désormais produites par deux dispositifs distincts : le premier était celui de la propagande dont les images étaient destinées à être publiées, notamment dans la presse ; le second était privé et visait à produire des images pour l'usage personnel et familial d'Enver Hoxha. Pour autant, les scènes à photographier pouvaient être les mêmes, comme lors des déplacements dans les usines et villages du pays, lorsque garde du corps et photographes professionnels pouvaient opérer simultanément. Dans l'ensemble cependant, le garde du corps avait accès à des moments de l'activité d'Enver Hoxha moins exposés publiquement⁹⁸. La majorité des images publiées dans son livre de souvenirs représentent ainsi des moments de détente, de méditation ou de travail solitaire. Une certaine rivalité apparaît de ce fait entre les photographes de propagande et le

⁹⁴ À partir de 1962, et jusqu'en 1991, le personnel affecté à la protection et au service des dirigeants (gardes du corps, chauffeurs, gardes du Bllok) était regroupé dans la Direction de la sécurité des dirigeants (*Drejtoria e Sigurimit të Udhëheqjes*) du ministère de l'Intérieur, appelée, à partir de 1966, Deuxième direction (*Drejtoria e dytë*). Sur cette question, voir Kastriot Dervishi (2012), *Sigurimi i shtetit 1944-1991. Historia e policisë politike të regjimit komunist*. Tiranë, 55, notamment p. 182-184.

⁹⁵ Le XX^e congrès du Parti communiste d'Union soviétique, au cours duquel s'amorça la déstalinisation, et la III^e Conférence du Comité du Parti du travail de Tirana, en avril 1956, mirent Enver Hoxha dans une position difficile. Voir Ana Lalaj (2015), *Pranvera e rrejtshme e '56-s*. Tiranë, Infbotues.

⁹⁶ À partir de 1963, il fit aussi des films avec une caméra Walmeier rapportée de Moscou par Ismail Kadaré (Fevziu, *Enver Hoxha*, p. 10).

⁹⁷ Sulo Gradeci (1986), *30 vjet pranë shokut Enver. Kujtime*. Tiranë, 8 Nëntori.

⁹⁸ Il était interdit de prendre des photographies dans le quartier d'habitation des dirigeants, le Bllok (Dervishi, *Sigurimi i shtetit 1944-1991. Historia e policisë politike të regjimit komunist*, p. 184).

garde du corps photographe. Tandis que les premiers cherchaient à approcher le dictateur de suffisamment près pour réaliser des portraits plus « personnels » (c'est-à-dire tout à la fois qui exprimaient des émotions intimes et qui leur permettaient de se distinguer de leurs pairs), le second protégeait à la fois la personne du chef, conformément à sa fonction première, et son propre privilège photographique. La rivalité apparaît aussi dans le matériel mis à la disposition de chacun. Si les photographes de propagande faisaient figure de privilégiés par rapport à d'autres segments de la profession, la préséance allait néanmoins au garde du corps qui avait la réputation de recevoir de l'étranger les appareils les plus récents et les plus performants.

Ce privilège photographique devint lié à la fonction, indépendamment de celui qui l'occupait. Au début des années 1980, un second garde du corps, plus jeune, rejoignit le dispositif et prit la relève du premier. Un ancien photographe d'un institut scientifique se souvient encore d'avoir eu à disposition un Nikon F3 – appareil rare et prestigieux pour les photographe albanais – lui ayant appartenu⁹⁹. Le successeur d'Enver Hoxha, Ramiz Alia, reproduisit les mêmes pratiques, avant même d'accéder au poste suprême. Dès 1974, son chauffeur avait pris l'habitude de le prendre en photo et, promu « accompagnateur » du nouveau premier secrétaire du parti en 1985, il devint son photographe personnel¹⁰⁰.

Un tel partage des tâches nécessita rapidement la création d'un laboratoire photographique dédié au dispositif privé. Les gardes du corps photographes n'avaient en effet ni le temps ni les compétences pour développer et tirer leurs photographies et ils ne pouvaient pas plus risquer d'exposer des images privées des dirigeants dans des laboratoires publics. Jusqu'à la rupture de 1961 avec l'Union soviétique, certaines photographies, notamment les films couleur, ont pu être développées à l'étranger à l'occasion de séjours réguliers que faisait Sulo Gradeci en Union soviétique ou en Hongrie. Il est significatif que le premier laboratoire couleur importé en Albanie, en 1962, fut affecté à la Deuxième direction¹⁰¹. Il semble qu'à cette époque Sulo Gradeci cherchât à pallier la fermeture des frontières en organisant sur place un laboratoire susceptible de traiter les photographies privées des plus hauts dirigeants, membres du Bureau politique. Il se rapprocha de Jani Ristani, photographe auprès duquel il avait coutume de demander conseil (et peut-être aussi de faire développer ses pellicules)¹⁰². Ce dernier, photographe du ministère de la Construction depuis 1948, est connu comme un des premiers à introduire la photographie couleur en Albanie,

⁹⁹ Entretien avec Nikolin Baba, Tirana, novembre 2009.

¹⁰⁰ Entretien avec Muharrem Ymeri, Tirana, avril 2013.

¹⁰¹ D'après Petrit Ristani, photographe de la Maison centrale de l'armée qui reçut ce même laboratoire quelques années plus tard de la part de Sulo Gradeci. Entretien, Tirana, octobre 2010. Il est cependant plus vraisemblable que le laboratoire fût installé au ministère de la Construction. Voir aussi *infra*, chapitre 4.

¹⁰² Sur Jani Ristani, voir *infra*, chapitre 3. C'est auprès de lui que Sulo Gradeci se serait formé à la photographie (d'après Petrit Ristani, octobre 2010).

pour laquelle il fit des essais dès 1957. C'est à ce titre qu'il mit en service le laboratoire couleur de 1962. En novembre de cette année-là, il aurait réalisé, à l'occasion des cérémonies du cinquantenaire de l'indépendance à Vlorë, les premiers portraits en couleur des membres du Bureau politique¹⁰³. L'accès à la couleur apparaît ainsi comme un privilège d'Enver Hoxha mais aussi de ses gardes du corps qui furent longtemps les seuls à pouvoir le photographier en couleur¹⁰⁴. En 1964, Jani Ristani fut rejoint par une jeune assistante, Katjusha Kumi (née en 1948), qu'il forma au développement de la photographie couleur. En 1968, tous deux quittèrent officiellement le ministère de la Construction pour s'installer dans les locaux de la Deuxième direction, situés sur le boulevard des Martyrs de la nation, en face du Comité central. Ils travaillaient alors pour les gardes du corps des membres du Bureau politique. En 1970, ils effectuèrent un séjour de quatre mois en Chine destiné à tirer parti de l'expérience chinoise en matière de traitement des photographies privées des dirigeants¹⁰⁵. En 1985, en prévision de la destruction du bâtiment à l'emplacement duquel devait s'installer le musée Enver Hoxha, le laboratoire déménagea pour partie dans la maison du dictateur où il resta en activité jusqu'en 1991. Jani Ristani avait alors pris sa retraite et une seconde jeune femme fut recrutée et travailla dans une autre partie du laboratoire affectée aux membres du Bureau politique, à quelques dizaines de mètres de là. Le laboratoire resta du début à la fin sous le contrôle de Sulo Gradeci¹⁰⁶.

L'existence de ce laboratoire dédié aux photographies personnelles des plus hauts dirigeants et le secret qui l'entoure encore aujourd'hui peuvent apparaître comme le reflet d'une contradiction du système de production photographique qui se mit en place dès 1944 et dont les effets se firent pleinement sentir dans la décennie 1960 : alors que la collectivisation et l'étatisation progressaient dans tous les domaines, la classe dirigeante s'isolait et se retirait hors des regards, dans un monde « privé » matérialisé par le quartier réservé, le « Bloc », par l'usage de voitures particulières et par l'accès à des magasins spécifiques¹⁰⁷. Dans le domaine de la photographie, ce moment est celui où s'acheva l'étatisation de la profession, avec la disparition des studios privés, le monopole des

¹⁰³ Entretien avec Katjusha Kumi, Tirana, octobre 2013.

¹⁰⁴ Dans l'album paru en 1986, Sulo Gradeci et Dashnor Andoni, tous deux gardes du corps d'Enver Hoxha, sont crédités de toutes les photographies couleur (Foto Çami (dir.) (1986), *Enver Hoxha, jeta dhe vepra*. Tiranë, Instituti i studimeve marksiste-leniniste pranë KQ të PPSH).

¹⁰⁵ Dans le même temps, deux autres photographes furent envoyés en Chine pour suivre une formation à une méthode de photographie couleur appliquée aux portraits de Mao dans la perspective d'une application aux portraits d'Enver Hoxha. Cette méthode de trichromie ne fut cependant jamais utilisée en Albanie, où des pellicules couleurs étaient à cette époque importées d'Italie. Sur cet épisode qui montre l'importance de la couleur dans les portraits d'Enver Hoxha, voir Anouck Durand (2014), *Amitié éternelle*. Paris, Xavier Barral.

¹⁰⁶ Sur le « laboratoire secret », voir Gilles de Rapper (2016), Katjusha. La photographe du dictateur. *Ethnologie française* 03/2016, 163, p. 415-424.

¹⁰⁷ Sur le quartier du Bloc (*Bllok*), voir Fatos Lubonja (2007), *Blloku (pa nostalgji)*. *Përpjekja* 24, p. 11-31.

studios publics sur la photographie de famille et la quasi disparition de la pratique domestique. Le contrôle étatique sur la production d'image, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, atteint alors un niveau sans précédent. Au sommet de l'État et du Parti pourtant, les membres du Bureau politique, initiateurs de l'inclusion de la photographie dans le « mode de production étatique », bénéficièrent désormais d'un laboratoire « privé » pour leurs besoins personnels.

Laboratoire « privé », ce lieu secret était aussi conçu comme une source d'images publiques. Les photographies qui y étaient développées, archivées et mises en album pouvaient aussi en sortir lorsqu'il s'agissait d'illustrer des publications consacrées au dictateur. Ce fut notamment le cas dans la décennie 1980 et surtout après la mort d'Enver Hoxha en 1985, quand les livres de souvenirs et d'hommage se multiplièrent. Des albums photographiques luxueux, produits à une époque où il n'était pas aisé pour le grand nombre de trouver un album pour classer ses photographies de famille, diffusèrent largement une imagerie dans laquelle l'activité publique d'Enver Hoxha et les scènes de sa vie privée étaient entremêlées.

Des portraits mémorables

La photographie a été prise en décembre 1944 à Tirana (fig. 2.1). C'est un portrait d'Enver Hoxha, tête nue, en uniforme militaire. Il a 36 ans. Il est commandant général de l'armée de libération nationale. Le gouvernement qu'il dirige est entré dans la capitale quelques jours plus tôt, le 28 novembre 1944, après les derniers combats des partisans contre l'arrière-garde de l'armée allemande qui se replie vers la Yougoslavie. La Seconde Guerre mondiale s'achève en Albanie. Dans l'historiographie communiste, cette date marque le début d'une ère nouvelle¹⁰⁸. Dans les faits, les communistes n'ont pas encore le pouvoir sur l'ensemble du territoire et n'ont pas encore éliminé leurs concurrents ; à l'intérieur même du parti, la position d'Enver Hoxha n'est pas assurée et, quelques jours plus tôt, à Berat, dans le sud du pays, là où le gouvernement provisoire se prépare à marcher vers Tirana, il a été sévèrement critiqué lors d'un Plenum du parti¹⁰⁹. L'entrée dans Tirana le sauve des critiques et lui permet d'affirmer son pouvoir.

La presse lui réclame un portrait. Il existe bien des photographies des mois qui précèdent, prises à Berat lors des préparatifs, mais elles n'ont pas encore circulé, ou elles ne conviennent pas¹¹⁰. L'entrée du

¹⁰⁸ La bataille de Tirana s'est achevée le 17 novembre, mais le choix du 28 novembre pour l'entrée du gouvernement est dû à la signification de cette date, anniversaire de la déclaration d'indépendance de 1912 et fête nationale.

¹⁰⁹ Sur cette période, voir Fischer, *Albania at War 1939-1945*.

¹¹⁰ La première photographie d'Enver Hoxha publiée dans la presse (clandestine) communiste daterait de la période suivant le Congrès de Përmet (24-28 mai 1944) au cours duquel Enver Hoxha fut nommé chef du gouvernement provisoire et commandant en chef. C'est ce que rapporte Ramiz Alia (1988), *Enveri ynë*. Tiranë, 8 Nëntori, p. 9.

gouvernement dans Tirana a aussi été photographiée, de même que le discours tenu ce jour-là par Enver Hoxha devant l'hôtel Dajti, siège provisoire du gouvernement¹¹¹, mais il n'y a pas de quoi faire un portrait officiel. Un jeune partisan, Alqi Kondi, originaire, comme Enver Hoxha, de Gjirokastrë, fait une proposition : il connaît deux photographes, Vasil et Jani Ristani, eux aussi originaires du sud de l'Albanie, qui ont un studio en ville. Ils étaient présents le 28 novembre lors de l'entrée en ville du gouvernement. Le commandant général les appelle, ils acceptent. Vasil Ristani charge son matériel sur un vélo et, accompagné d'un partisan, se rend au siège du gouvernement. Une chambre à plaques de verre de format 9 x 12, un drap sombre tendu au mur, un autre blanc tenu par deux partisans pour réfléchir la lumière entrant par la fenêtre et adoucir les ombres : Vasil Ristani réalise neuf prises, de face, de trois quarts, profil gauche, profil droit. Au moment de prendre la neuvième, désespérant de réussir ce qu'il estime être un bon portrait, il insiste : « Commandant, souris un peu ». Enver Hoxha répond : « Comment pourrais-je sourire ? Nous arrivons de la guerre ». La séance dure une demi-heure, guère plus. Au studio, alimenté en électricité par un câble tiré depuis la rédaction du journal *Bashkimi*, Jani Ristani développe les clichés puis les apporte à Enver Hoxha. Celui-ci les examine et fait de la neuvième prise son portrait officiel. Les photographes en tirent deux cents exemplaires sur papier, au format 50 x 60 cm ; c'est tout ce que leur permet l'état de leur stock après quatre années de guerre. Les tirages sont envoyés à travers le pays pour être affichés dans les bureaux du nouveau pouvoir. À Tirana, Vasil et Jani Ristani se rendent à la banque, accompagnés d'un partisan. Ils ont demandé à n'être payés que pour le papier et les solutions. La prise de vue est offerte. Le directeur de la banque, l'écrivain Shëfqet Musaraj, leur remet cinquante « napoléons ». Ils achètent de quoi manger.

Ainsi commencèrent les relations du nouveau pouvoir communiste avec la photographie. Le premier portrait officiel de celui qui régna sur l'Albanie jusqu'à sa mort en 1985 ne fut pas l'œuvre d'un appareil de propagande, comme le furent les suivants, mais celle d'un photographe privé dont le studio, ouvert en 1935, avait survécu aux années de guerre. C'est du moins ce que laisse entrevoir le récit de Petrit Ristani (né en 1942), le fils de Vasil, tel qu'il a été recueilli à Tirana en octobre et novembre 2010¹¹². Les premières années du régime sont les plus difficiles à atteindre, mais la transmission de la mémoire a pu être facilitée par celle de la profession d'une génération à l'autre. Après avoir été initié et formé à la photographie par son père, Petrit Ristani a lui-même entamé en 1967 une carrière de photographe militaire, ce qui l'a rendu sensible au travail de son père et à sa réception. Plusieurs des photographes que nous avons rencontrés sont dans une situation semblable et ont de ce fait conservé et transmis des témoignages, sur certains points précis et concordants, sur d'autres divergents, des premières années du régime.

¹¹¹ À la suite de ce discours, Enver Hoxha aurait posé pour les photographes présents. Kastriot Myftaraj (2009), *Enigmat e sundimit të Enver Hoxhës, 1944-1961*. Tiranë, Plejad, p. 26.

¹¹² Le récit de Petrit Ristani a depuis fait l'objet d'un entretien publié dans le journal *Gazeta shqiptare* les 1^{er} et 2 décembre 2013.

Le trait saillant de ces témoignages, confirmé par d'autres sources, est la réorganisation rapide de la profession : d'un côté, les nouveaux maîtres du pays ont des besoins urgents et massifs en photographie et font pour y répondre appel aux photographes en activité ; de l'autre, ils imposent aux photographes privés, comme à tous les secteurs de l'économie, de nouvelles règles fondées sur la collectivisation et l'étatisation. Pour les photographes professionnels, c'est la fin d'un monde, mais c'est aussi une demande sans précédent dans le domaine de la production photographique, dont les portraits officiels d'Enver Hoxha ne sont qu'un aspect.

Celui de décembre 1944 est suivi par un portrait du jeune couple Hoxha (le mariage a eu lieu le 31 décembre 1944), en 1945, réalisé lui aussi par les Ristani, sans doute vers la fin de l'année (fig. 2.2). Les époux sont vraisemblablement assis côte à côte, épaule contre épaule, même si le cadrage se limite à leurs bustes. La position des bras d'Enver Hoxha, orientés vers sa compagne, semble indiquer que leurs mains se tiennent, posées sur les genoux de Nexhmije. Enver Hoxha est encore en uniforme militaire, mais ce n'est plus celui de décembre 1944. Il s'agit désormais d'une veste à col droit muni d'étoiles, dans un style qui apparaît sur les photographies à partir de novembre 1945 et qui disparaît après mars 1950¹³. Sa poitrine est ornée de cinq décorations. Nexhmije porte une veste sombre, boutonnée jusqu'au col, dans une étoffe épaisse qui semble confirmer que la photographie a été prise en hiver. Elle arbore elle aussi des décorations, au nombre de deux. Elle est tête nue, les cheveux tirés en arrière. Leur regard n'est pas dirigé vers l'objectif, mais légèrement déporté sur la droite. La mise soignée et les décorations laissent penser qu'il s'agissait d'une séance de pose officielle. Petrit Ristani raconte que la photographie a été prise par son père, mais en présence d'un autre photographe, Mehmet Kallfa, qui venait de rejoindre l'Agence télégraphique albanaise tout en maintenant une activité privée dans son propre studio de Tirana. Ce deuxième portrait appartiendrait donc à une période intermédiaire dans laquelle les nouvelles institutions ne suffisent pas encore à répondre aux besoins du régime en photographie. Les photographes privés demeurent indispensables.

Les choses changèrent ensuite rapidement car, comme beaucoup de leurs contemporains, les communistes albanais étaient convaincus du pouvoir de l'image photographique et l'État qu'ils construisaient, comme d'autres avant lui, devait « compter avec la photographie¹⁴ ». Or, les photographes susceptibles de répondre aux besoins de la propagande n'étaient pas nombreux, n'étaient pas toujours disposés à le faire et ne

¹³ D'après les photographies publiées dans Çami (dir.), *Enver Hoxha, jeta dhe vepra*. La dernière apparition publique en uniforme semble dater du deuxième congrès du parti, en mars 1952, date à laquelle Enver Hoxha cesse d'être ministre de la Défense, tandis que les apparitions en civil se multiplient à partir de la fin de l'année 1947. Pendant la guerre, les uniformes des partisans albanais sont fournis par l'armée anglaise. Ils sont ensuite remplacés par des uniformes soviétiques.

¹⁴ Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (1986), *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas, p. 126 (« La photographie et l'État dans l'entre-deux-guerres »).

possédaient pas toujours le matériel adéquat. Il était donc nécessaire de réorganiser toute la production photographique. Par la suite, les portraits du dictateur et ceux des dirigeants, membres du Bureau politique et du Comité central du parti, furent réalisés par des photographes des institutions de propagande parmi lesquels on trouvait, dans un premier temps, les anciens photographes privés de la génération des Ristani.

Le portrait de décembre 1944 fut abondamment reproduit, sans mention de son auteur. Dans l'album de 1986 sur « la vie et l'œuvre » d'Enver Hoxha, un certain nombre de photographes sont cités, dont Jani Ristani, mais le nom de Vasil Ristani n'apparaît pas alors que le portrait figure en page 87¹⁵. Il semble que les trajectoires des deux cousins se soient séparées et que le premier ait bénéficié de son statut de « photographe d'institution » pour obtenir une reconnaissance publique tandis que le second, « photographe des services », soit resté dans l'ombre.

Le deuxième portrait emblématique est celui qui fut réalisé en novembre 1984, quelques mois avant la mort du dictateur, et publié seulement avec l'annonce de son décès dans *Zëri i Popullit*, en avril 1985 (fig. 2.3). Enver Hoxha était alors malade et ne sortait plus. Plusieurs photographes étaient présents : les deux gardes du corps, Sulo Gradeci et Dashnor Andoni, Petrit Kumi, qui était alors photoreporter de la revue *Ylli* et reconnu comme une autorité par les photographes, et Refik Veseli, de l'Institut des monuments de la culture, connu quant à lui comme un maître du portrait et qui avait participé à la réalisation d'autres portraits officiels du dictateur. « Nous appelions Refik quand nous avons besoin de lui, c'était un grand professionnel, un spécialiste de la photographie de studio », témoigne Katjusha Kumi qui ajoute que le photographe avait alors été convoqué par le Comité central, mais que ce n'est pas lui qui a gardé le négatif. La réalisation de ce dernier portrait était en effet entourée de secret. Si le développement semble avoir eu lieu à Tirana, par Katjusha Kumi, le négatif fut ensuite emporté en France où la photographie fut imprimée en de nombreux exemplaire. « Ils savaient qu'il allait mourir et sa photo allait être diffusée dans tout le peuple¹⁶. » Lors d'une de nos premières rencontres, Petrit Kumi précise les conditions dans lesquelles le portrait a été réalisé : régulièrement appelé pour faire des portraits du dictateur, il avait pris l'habitude de régler les lumières sur quelqu'un d'autre afin d'être prêt quand Enver Hoxha arrivait. Ce jour-là, il a d'abord fait poser le garde du corps sur une chaise pour faire les réglages, puis la femme et le garde du corps ont amené Enver Hoxha. Celui-ci s'est assis. Il était très malade et il tremblait. Normalement, précise le photographe, Enver Hoxha était photogénique, mais ce jour-là, ce n'était pas le cas. Petrit Kumi dit s'être souvenu de ce qu'il avait appris du photographe personnel de Mao lors d'un séjour en Chine : il a demandé que l'on fit venir le petit-fils et la petite-fille d'Enver Hoxha pour aider celui-ci à se détendre. Nexhmije Hoxha aurait d'abord refusé, et la situation se serait tendue, mais finalement la proposition a été

¹⁵ Çami (dir.), *Enver Hoxha, jeta dhe vepra*.

¹⁶ Entretien avec Katjusha Kumi, Tirana, mars 2011.

acceptée. Les deux jeunes enfants ont posé sur les genoux de leur grand-père puis, les enfants partis, Petrit Kumi a continué à prendre des photographies. La première fut la bonne, elle fut finalement sélectionnée pour être publiée le jour de la mort du dictateur¹⁷. Une version plus courte de ce récit a été donnée par le photographe dans un entretien à la presse, en octobre 2009, à l'occasion de l'ouverture d'une exposition consacrée au vingtième anniversaire de la chute du Mur de Berlin dans laquelle une série de ses photographies était exposée¹⁸. Il y est revenu quelques années plus tard, cette fois avec une abondance de détails, dans l'album qu'il a publié en 2013¹⁹. Plus que les précédents, le portrait de novembre 1984 fut conçu comme un objet mémoriel, comme la dernière image que le « peuple » garderait de son guide, et il semble avoir effectivement acquis un statut emblématique.

À partir d'avril 1985, les photographies du dictateur publiées dans la presse ou dans des albums eurent pour objet d'entretenir sa mémoire. C'est par exemple le cas d'une photographie publiée dans *Ylli* en avril 1985 et commentée par Petrit Kumi (fig. 2.4). Datée de 1978, elle représente le couple dictatorial entouré d'un groupe de « travailleurs de la presse, de la télévision et des studios cinématographiques ». Elle est légendée « Souvenir inoubliable » (*kujtim i paharruar*) et on y reconnaît quelques photographes munis de leurs appareils, dont Petrit Kumi. Cette image appartient à un genre bien représenté, celui du portrait de groupe dans lequel une certaine catégorie de la population (les artistes, les journalistes, les militaires) entoure le chef. Enver Hoxha semble souvent s'être prêté à l'exercice et le modèle a été repris par des dirigeants de niveau inférieur ainsi que par son successeur, Ramiz Alia. On ne peut qu'être frappé par la ressemblance de ces images avec celles de groupes familiaux posant à l'occasion de mariages ou d'autres cérémonies familiales. Nous reviendrons dans la troisième partie sur l'hypothèse d'une contamination réciproque de la photographie politique et de la photographie de famille. Pour l'instant, un dernier aspect de la relation entre Enver Hoxha et la photographie doit être abordé.

Le dictateur en photographe

L'abondance des portraits et le soin mis à leur réalisation s'accompagnent de témoignages sur l'intérêt personnel porté à la photographie par Enver Hoxha et sur sa proximité avec les photographes. La quantité de photographies traitées par le laboratoire secret témoigne d'abord d'un niveau élevé de consommation de photographies par le dictateur et sa famille. Contrairement aux autres membres du Bureau

¹⁷ Entretien avec Petrit Kumi, Tirana, avril 2008.

¹⁸ « Petrit Kumi : Si realizova portretin e fundit të Enverit », entretien avec Alma Mile, *Panorama*, 30 octobre 2009, p. 2.

¹⁹ Kumi, *Jeta përmes objektivit. Fotografji & shënime*, p. 148-149. Le photographe donne la date du 20 février 1985 pour la réalisation de ce portrait, mais la même photographie publiée dans l'album de 1986 est datée de novembre 1984 (Çami (dir.), *Enver Hoxha, jeta dhe vepra*, p. 282-283).

politique, Enver Hoxha pouvait réaliser (ou faire réaliser par son garde du corps) autant de photographies et de films qu'il le souhaitait. Les premiers devaient respecter des « normes » (*normë*), c'est-à-dire un nombre de films limité dans l'année, sur décision du Bureau du premier ministre. Enver Hoxha se fournissait quant à lui auprès du Comité central, sans limitation¹²⁰. Chaque année, une sélection de ces photographies était faite par l'archiviste du laboratoire et remise à la famille sous forme d'albums. « De tous les reportages qui étaient faits, explique Katjusha Kumi, des photos privées, je prenais chaque mois les meilleures, je les classais par ordre chronologique et je les mettais dans un album que je leur remettais. Chaque album contenait soixante photos. Les albums étaient achetés en France, de format 10x15. Certains mois je faisais deux albums. Au début de l'album, j'écrivais le sommaire et chaque photo était légendée, à la main. Activités officielles et privées étaient mélangées. C'étaient des photos couleur¹²¹. » Celle-ci était aussi sollicitée lorsque le dictateur recevait des visites. Enver Hoxha aimait en effet se faire photographier avec ses invités et semble avoir mis un point d'honneur à leur remettre un exemplaire de la photographie au moment même de leur départ. « Quand un visiteur privé arrivait chez Enver Hoxha de l'étranger, raconte encore Katjusha Kumi, la presse et la télévision n'étaient pas prévenues, le peuple ne savait rien, mais j'étais appelée pour développer les photos. Quand le médecin français venait, Enver Hoxha lui donnait des photos de lui-même en souvenir¹²². Je devais les développer sur-le-champ. On pouvait m'appeler à tout moment. »

D'autres photographes témoignent de l'intérêt porté par Enver Hoxha à leur travail et de son goût pour la photographie. 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 : « 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 risquais d'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

¹²⁰ Entretien avec Katjusha Kumi, Tirana, novembre 2009.

¹²¹ Entretien avec Katjusha Kumi, Tirana, mars 2011.

¹²² En 1979, le médecin français Yves Pouliquen se rend à Tirana pour suivre l'état de santé d'Enver Hoxha. Ils passent l'après-midi ensemble. Le lendemain matin, avant de partir pour l'aéroport, le médecin vient saluer Enver Hoxha à son domicile : ce dernier lui remet « une pochette contenant quelques photographies illustrant [leur] rencontre » (Yves Pouliquen (2008), *Le Médecin et le Dictateur*. Paris, Odile Jacob, p. 127).

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...¹²³ »

Gani Xhengo, entré à l'Agence télégraphique au début des années 1970, raconte ainsi un des moments forts de sa carrière, lorsqu'il fut chargé de photographier Enver Hoxha lors d'une session du Parlement (*Kuvend*), en 1981. On lui avait alors remis un appareil Rolleiflex qui venait d'être livré et dont il n'était pas sûr de maîtriser le fonctionnement (aussi s'était-il nanti d'un Praktica plus familier qu'il portait à l'épaule). Le déclenchement de l'appareil faisait un bruit « épouvantable » et il prit soin de commencer par faire quelques photographies depuis l'extrémité de la tribune occupée par Enver Hoxha, pour que chacun s'habitue au bruit de l'appareil. « Ensuite, je m'approche d'Enver Hoxha, jusqu'à deux mètres de lui. Il me voit arriver et, comme c'était un maître de la pose – il sentait le bénéfice politique qu'il pouvait retirer d'une photographie –, il se met en position, le regard fixe porté vers l'avant. Je l'avais en trois quarts de profil, exactement ce que je voulais. Je prends deux ou trois clichés à la suite et je m'éloigne. » Le soir même, les photographies étaient approuvées par le responsable de la propagande du Comité central, qui venait chaque jour à l'Agence télégraphique, et l'une d'entre elles paraissait le lendemain à la une de *Zëri i Popullit*. Avant la fin de la session parlementaire, un second portrait d'Enver Hoxha fut autorisé pour la publication. La fierté d'avoir réussi un tel exploit, sensible dans le récit qu'en fait aujourd'hui le photographe, se double de celle d'avoir obtenu publiquement la reconnaissance du dictateur. Gani Xhengo raconte en effet que, assis au bar du Parlement pendant une pause, il vit venir depuis la porte opposée Enver Hoxha, les mains dans les poches et discutant avec Ramiz Alia, son successeur désigné. Les députés présents se mettent aussitôt en rang et reçoivent une poignée de main du dictateur. Le photoreporter prend une série de photographies, sans flash. Enver Hoxha sorti par une autre porte, les députés se dirigent vers Gani Xhengo et lui demandent les photographies qu'il vient de prendre d'eux avec Enver Hoxha. Mais, pour éviter d'avoir à s'exécuter, il leur demande si le flash s'est déclenché. On lui répond que non ; il dit que, dans ce cas, les photographies ne seront pas réussies. Un député âgé, un « vétéran », s'emporte et l'accuse de se moquer d'eux. Entendant l'altercation, Enver Hoxha revient dans la pièce et prend le photographe par le bras ; il lui demande qui fait les meilleures photos de lui, Gani Xhengo ou de Sulo Gradeci (son garde du corps photographe). Le photographe répond : « Camarade Enver, c'est Sulo », mais Enver Hoxha, qui avait reconnu en lui l'auteur de photographies parues quelques jours plutôt dans la presse, lui dit que c'est lui, Gani, le meilleur. « Alors, conclut ce dernier, les députés ne m'ont plus embêté¹²⁴ ».

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

¹²³ Entretien avec Leon Çika, Tirana, avril 2013.

¹²⁴ Entretien avec Gani Xhengo, Tirana, avril 2010.

intermédiaires chargés de contrôler la presse et la propagande. Comme l'écrit Petrit Kumi dans l'article d'hommage déjà cité : « Il avait du respect et appréciait beaucoup le travail des photoreporters. Il nous offrait toutes les possibilités de faire notre devoir¹²⁵ ». 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.

Enfin, s'il passe auprès des professionnels pour un amateur de photographie et pour un vecteur d'introduction de techniques photographiques et filmiques, Enver Hoxha nous est apparu aussi comme directement impliqué dans la diffusion de la photographie jusque dans les coopératives agricoles les plus reculées. Lors d'une visite à la coopérative de Bitinckë, dans le Devoll, en août 1957, Enver Hoxha aurait offert un appareil photographique au Foyer de la culture (*vatër kulture*) de façon à ce que son responsable pût documenter les activités de la coopérative, notamment les travaux et les festivités. L'appareil, d'origine soviétique, aurait aussi servi, à la fin de la décennie 1960, à réaliser les photographies destinées au musée du village et serait resté en service jusqu'en 1991. Il eut aussi d'autres usages puisque les seules photographies que nous ayons vues et qui nous ont été présentées comme réalisées avec cet appareil sont des photographies de la famille du responsable du foyer, prises entre 1958 et 1963. C'était le seul appareil photographique de tout le village¹²⁶. Nous n'avons pas eu connaissance d'autres cas similaires et cette histoire a été reçue avec suspicion par certains de nos interlocuteurs. Elle montre en tout cas à nouveau la porosité entre usages politiques et usages familiaux de la photographie. La présence des portraits d'Enver Hoxha dans les familles nous en fournira d'autres exemples.

L'ENVER DU DÉCOR

L'inclusion de personnalités politiques, et notamment de dirigeants nationaux, dans les albums de famille est un phénomène largement répandu, y compris en dehors du monde communiste. André Rouillé pour la France du XIX^e siècle et Mary Bouquet pour les Pays-Bas ont parlé à ce sujet de « glissement de l'autorité à l'affectif¹²⁷ » et d'« incorporation domestique » du pouvoir¹²⁸. Les deux interprétations peuvent être appliquées au cas albanais : la photographie de famille, par les représentations du pouvoir qu'elle offre, contribue à faire entrer le pouvoir dans la sphère domestique, ce qui correspond aussi au projet

¹²⁵ *Ylli*, avril 1985, p. 29.

¹²⁶ Entretien avec Kosta Nake et Sterjo Kambo, Bilisht, novembre 2010 et mars 2011.

¹²⁷ André Rouillé (1982), *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Paris, Le Sycomore, p. 147.

¹²⁸ Mary Bouquet (2000), The Family Photographic Condition. *Visual Anthropology Review* 16, 1, p. 2-19, ici p. 8.

totalitaire. La présence des dirigeants locaux au sein des photographies de famille nuance par ailleurs leur position d'autorité et les fait entrer dans une relation personnelle et affective avec les membres de la famille. Ce qui est vrai des dirigeants locaux l'est aussi du dirigeant national, Enver Hoxha.

Il était courant de suspendre un portrait d'Enver Hoxha dans une pièce de la maison, de préférence de façon à ce qu'elle fût visible. Le salon de réception ou, à défaut, le hall d'entrée de la maison, étaient des emplacements habituels. Ces images encadrées étaient achetées, offertes avec l'achat des œuvres du guide ou encore découpées dans la presse. Suspendu au mur du séjour ou de la pièce de réception, le portrait d'Enver Hoxha apparaît ainsi sur des photographies prises en intérieur, volontairement ou involontairement. La photographie de la fig. 2.5 montre une délégation officielle reçue dans une maison privée, en 1980. La présence dans le cadre du portrait d'Enver Hoxha n'est sans doute pas fortuite : elle légitime la scène et lui donne un sens hiérarchique en rappelant que les dirigeants locaux font partie d'une organisation dont le sommet est occupé par Enver Hoxha. Dans d'autres cas, le portrait semble être entré dans le cadre par hasard, comme un élément inévitable du décor (fig. 2.6 et 2.7). Il témoigne cependant de la conformité de la famille dans laquelle la photographie a été prise ou dans laquelle la photographie est conservée. Avoir des images du guide chez soi était un gage d'adhésion politique et idéologique. En dehors des portraits officiels, certains objets remplissaient une fonction similaire. C'était le cas notamment des œuvres du guide ou, après sa mort, des albums qui lui furent consacrés. Ils apparaissent parfois sur les photographies prises en intérieur parce qu'ils étaient exposés dans l'espace domestique de manière ostensible ; une de leurs fonctions était d'être vus (fig. 2.8).

Le lien entre la famille et le guide peut apparaître de manière plus forte encore sur certaines photographies représentant des membres de la famille en compagnie d'Enver Hoxha. Ce dernier se rendait en effet en visite à travers le pays et allait à la rencontre du « peuple ». Comme dans le cas des délégations officielles, et plus encore, de telles visites étaient documentées par des photographes professionnels dont les photographies étaient ensuite reproduites et envoyées aux participants. Il était donc possible d'avoir des photographies témoignant que l'on avait soi-même approché Enver Hoxha. La valeur de telles images apparaît aussi dans leur utilisation à des fins de propagande. Un ouvrage publié en 1984 et intitulé « Parmi des gens simples » systématise le procédé : Enver Hoxha y célèbre les familles qui l'ont accueilli durant la guerre, lorsqu'il était partisan, et témoigne de sa reconnaissance en leur rendant visite, des décennies plus tard¹²⁹. Les récits de ces visites sont illustrés de photographies en couleur montrant Enver Hoxha reçu comme hôte, en compagnie de membres de la famille. La plupart des photographies conservées dans les familles sont cependant en noir et blanc et d'une mise en scène moins réglée. Dans certains cas, la possession d'une photographie officielle, sans présence de

¹²⁹ Enver Hoxha (1984), *Mes njerëzve të thjeshtë*. Tiranë, Shtëpia botuese e librit shkollor. Voir aussi *infra*, chapitre 6.

membres de la famille, mais datée et localisée, suffit à prouver que l'on « était là », tout près d'Enver Hoxha. La photographie de la figure 2.8 est par exemple une image officielle réalisée lors d'une visite d'Enver Hoxha dans sa ville natale de Gjirokastër, en 1984. Si aucun membre de la famille dans laquelle elle est conservée aujourd'hui n'y figure, le texte manuscrit au verso de la photographie personnalisée suffisamment la relation à Enver Hoxha : « Mars 1948 (*sic* pour 1984). Le camarade Enver Hoxha a fait une visite à Gjirokastër et à l'obélisque, nous avons fait cette photographie ».

À l'inverse, Enver Hoxha peut être représenté par un objet de substitution, ce qui est fréquent après sa mort en 1985. Sa tombe elle-même, au cimetière des martyrs de Tirana, figure sur de nombreux clichés privés (fig. 2.9 et 2.10). Le pèlerinage sur la tombe du guide était un acte de dévotion fortement encouragé et les entreprises organisaient le déplacement de leurs employés jusqu'à Tirana pour rendre cet hommage. Sur place, des photographes du service public offraient leurs services et il était difficile de refuser de se faire prendre en photo en cette occasion. Plus tard, le musée Enver Hoxha, inauguré en 1988 au centre de Tirana, était un lieu où il était bon de se faire photographier. Un couple du Devoll conserve ainsi dans un album constitué dans les années 1990 une série de photographies datant de 1988 ou 1989 et les représentant seuls, avec leurs deux fils ou avec d'autres personnes, devant la « Pyramide », nom vernaculaire du musée. « C'était un voyage organisé, expliquent-ils, mais tous les voyages étaient organisés, dans les années 1980. Se faire prendre en photo devant la Pyramide d'Enver Hoxha pouvait servir ; tout le monde n'y allait pas, c'était une manière de se distinguer. On ne savait pas à l'époque que le système allait disparaître¹³⁰. » L'efficacité attendue de ce type de clichés est encore sensible aujourd'hui et nos interlocuteurs justifient leur refus de nous laisser reproduire ces images par le fait qu'elles pourraient leur faire du tort si elles étaient publiées. Il en est de même des statues immenses érigées dans plusieurs villes la même année et devant lesquelles stationnaient les photographes du service public. Les figures 2.11 à 2.13 constituent une série de photographies conservées dans une famille rurale du sud de l'Albanie. Elles ont été prises en 1989 par un photographe du service public, devant la statue d'Enver Hoxha installée dans la ville de Gjirokastër. Les gens représentés, appartenant au même groupe familial, revenaient d'une cérémonie de fiançailles qui s'était déroulée dans un autre village. Sur le chemin du retour, ils s'étaient arrêtés pour faire des photographies qui constituent les seuls témoignages visuels de cette cérémonie familiale qu'ils conservent aujourd'hui. Apparaît ici tout à la fois la fonction apotropaïque de ces images, qui sont censées protéger des accusations politiques, et le lien très fort qui s'établit entre la constitution des relations familiales et la figure du pouvoir : Enver Hoxha semble veiller sur l'alliance conclue et sur la prospérité et la descendance du groupe familial¹³¹.

On voit ainsi que, tout officiel et chargé d'autorité qu'il soit, le portrait d'Enver Hoxha peut prendre des significations d'ordre privé ou

¹³⁰ Entretien, Menkulas, novembre 2010.

¹³¹ Pour une analyse plus poussée de cette série, voir *infra*, chapitre 8.

familial. Ces images ne peuvent être réduites à la catégorie de « photographie de propagande », si du moins on entend par là seulement l'autoreprésentation du pouvoir politique. Notre hypothèse d'une imbrication entre fonction politique et fonction familiale de la photographie nous amènera à nuancer les catégories mêmes de photographie de propagande et de photographie de famille, mais il nous faut maintenant descendre plus avant dans la compréhension des conditions de production de ces photographies.

Deuxième partie

Photographie et mode de production étatique

Chapitre 3

Histoire et mémoire de la photographie albanaise

Qu'elle soit au service de l'identification ou du culte de la personnalité, la photographie apparaît très tôt comme un outil que les nouvelles autorités politiques de l'Albanie devaient maîtriser. Les deux chapitres précédents ont montré que les usages politiques de la photographie ont traversé toute la période communiste. On ne peut cependant limiter l'impact de la photographie à ces pratiques étatiques au risque de ne voir dans la première qu'un instrument de domination de l'État sur la société. Le danger est grand, dans un cas comme celui de l'Albanie communiste, de faire de l'État « totalitaire » le facteur explicatif déterminant en insistant sur sa toute-puissance et sur la cohérence de son idéologie. Mais, comme le rappellent Nadège Ragaru et Antonela Capelle-Pogacean, le risque inverse existe aussi et « les travaux sensibles aux pratiques culturelles, au quotidien ou aux histoires de vie sont parfois tentés par une élision du politique¹³² ». Le cas de la photographie semble exclure d'emblée l'élision du politique même lorsqu'on l'aborde, comme nous l'avons fait initialement, par les pratiques familiales et nous avons très tôt été convaincus de la nécessité de saisir la dimension institutionnelle (et étatique) de la photographie. Dans notre enquête sur les photographies de la période communiste, nos interlocuteurs nous ont toujours rappelé le contexte de la « dictature » (*diktaturë*) et le poids du « régime » (*regjim*) et du « pouvoir » (*pushtet*) sur leurs actions et leur existence. Pourtant, beaucoup d'entre eux, anciens photographes surtout, mais aussi « consommateurs » de photographies, travaillaient pour des institutions étatiques et collaboraient avec le « régime » d'une façon ou d'une autre. À cet égard, la façon dont l'histoire des photographes nous a été racontée et la façon dont elle est écrite aujourd'hui encore ne sont pas neutres, mais font partie de la « situation dictatoriale ». Dans ce chapitre et les deux suivants, nous faisons l'hypothèse que l'institutionnalisation de la photographie constitue un trait nouveau et déterminant de la période communiste et qu'elle explique en grande partie la façon dont se forment aujourd'hui la mémoire et l'histoire de la photographie de cette période. Par institutionnalisation, nous entendons le fait que l'ensemble des photographes professionnels devinrent progressivement des agents de l'État et que les institutions étatiques prirent en charge, d'une manière ou d'une autre, l'ensemble de la production photographique. À partir de 1944 en effet, la photographie cessa progressivement d'être une pratique autonome : nul ne pouvait faire des photographies ou les commanditer sans interaction avec les agents de l'État. La présence inévitable de l'État et de ses agents dans les pratiques photographiques nous incite à parler de « mode de production étatique » et d'envisager ses effets sur la

¹³² Nadège Ragaru, Antonela Capelle-Pogacean (dir.) (2010), *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est*. Paris, Karthala, p. 14,

photographie. La notion de « mode de production étatique » a été introduite par Henri Lefebvre en 1977 pour caractériser une sorte d'accomplissement de l'État moderne atteint au XX^e siècle, un processus par lequel l'État « prend en main la société entière, en premier lieu la croissance économique, par une stratégie qui change en institutions toutes les organisations et toutes les activités sociales¹³³ ». Il nous semble intéressant d'appliquer cette notion au cas albanais, d'abord parce qu'elle est contemporaine des phénomènes que nous étudions et qu'elle est proposée par un philosophe lui-même d'inspiration marxiste. L'accent mis sur l'équivalence entre les entreprises et les institutions permet aussi, on le verra, de comprendre les transformations de la photographie. « De la famille et de la quotidienneté à l'État, écrit H. Lefebvre, la société se modèle sur l'entreprise : adopte, ou plutôt reçoit, l'entreprise pour modèle¹³⁴. » Il n'est pas anodin qu'une partie des photographes albanais furent effectivement enrôlés dans des « entreprises » (*ndërmarrje*) et que le rendement économique apparaît comme ayant été leur principale préoccupation. En troisième lieu, le champ d'application de la notion de mode de production étatique ne se limite pas au monde communiste et surtout, ne recouvre pas celui de l'État « totalitaire¹³⁵ » et permet ainsi d'éviter de ne voir dans la photographie qu'un outil de répression ou de propagande. Enfin, la notion a été récemment proposée dans une étude anthropologique sur la transformation de la paysannerie pendant la période communiste et il nous semble important de poursuivre cette tentative à partir d'un autre domaine d'activité, celui de la photographie, et de contribuer ainsi à la construction de l'Albanie communiste comme objet anthropologique¹³⁶.

Les deux chapitres suivants seront consacrés aux deux formes d'institutionnalisation de la photographie, à savoir le recrutement de photographes par les principales institutions étatiques, d'une part, et l'encadrement des besoins photographiques de la population par la création de nouvelles institutions, de l'autre. Dans un premier temps cependant, nous revenons sur deux « récits » de l'institutionnalisation de la photographie. Le premier est celui de l'histoire de la photographie albanaise, telle qu'elle se constitue dans les années 1970 et se poursuit jusqu'à aujourd'hui ; le second est le récit des débuts même de l'institutionnalisation de la photographie, tels qu'ils sont racontés aujourd'hui. Dans les deux cas, nous verrons comment le « mode de

¹³³ Henri Lefebvre (1977), *De l'Etat. 3. Le mode de production étatique*. Paris, Union générale d'Éditions, p. 212. Pour Lefebvre, « le mouvement qui crée des organisations va de bas en haut », tandis que « l'institutionnalisation va de haut en bas » (p. 140).

¹³⁴ Ibid., p. 160.

¹³⁵ Ibid., p. 292 (« L'État dit « totalitaire » ne définit pas le mode de production étatique. Celui-ci ne se détermine pas par celui-là, ni dans son concept, ni dans sa genèse »). Voir aussi p. 363 sur l'opposition entre l'autarcie de l'État totalitaire et l'inscription du mode de production étatique dans « les marchés et les stratégies mondiaux ».

¹³⁶ Lelaj, *Nën shenjën e modernitetit*, p. 97-102.

production étatique » détermine l'histoire et la mémoire de la photographie.

L'Albanie de 1944, comme le montre l'épisode du premier portrait d'Enver Hoxha, n'était pas un désert photographique. La plupart des villes du pays, à commencer par Shkodër au nord et Korçë dans le sud-est, foyers historiques de diffusion de la photographie dès les dernières décennies du XIX^e siècle, possédaient leurs studios photographiques¹³⁷. Les régions rurales étaient aussi parcourues par des photographes ambulants qui pratiquaient le portrait et la photographie de mariage. La presse publiait des photographies et les commémorations officielles étaient accompagnées par la publication d'albums abondamment illustrés comme ce fut le cas en 1938 pour le dixième anniversaire du règne d'Ahmet Zogu. Ce dernier semble pour sa part avoir fait un usage de la photographie comparable à celui des autres monarques de l'époque : la photographie servait à réaliser les portraits officiels du souverain et montrait aussi la vie de la cour. Plusieurs photographes de l'époque passent pour avoir été « photographes officiels de la cour », ce qui a pu leur valoir après la guerre une mauvaise réputation, comme c'est le cas pour Kolë Maca ou Ymer Bali à Tirana¹³⁸. Certains, comme le journaliste et haut fonctionnaire Teki Selenica, qui conçut et préfaça en 1928 l'album *L'Albanie illustrée*, voyaient dans la photographie un instrument de « propagande nationale » qui, en la documentant, permettait d'affirmer l'existence d'une histoire nationale face à ceux qui la niaient¹³⁹. Le même auteur se plaignait cependant du manque d'intérêt de ses compatriotes pour la photographie et regrettait que les événements récents de l'histoire nationale (y compris la déclaration d'indépendance de novembre 1912) n'eussent pas laissé plus de traces photographiques. Son insistance sur la force de persuasion de l'image face à l'écrit (« le monde d'aujourd'hui est fatigué et repu de lecture, il est touché et juge d'après ces inspirations [visuelles]¹⁴⁰ ») témoigne de l'ouverture de l'Albanie aux idées qui accompagnaient, à la même époque, l'essor du photojournalisme. L'organisation mise en place par les communistes à partir de 1944 ne s'appuyait donc pas sur rien et devait composer avec des idées, des pratiques et des individus qui constituaient un état préexistant de la photographie. Or, ces origines « pré-communistes », pour ainsi dire, de la photographie de la période communiste font partie de la façon dont cette dernière est aujourd'hui perçue et remémorée.

¹³⁷ Sur cette période, voir Gérard Girard, Gegë Marubi-Codelli, Piro Milkani (1997), *La photographie ancienne en Albanie : 1863-1967*. Saint-Denis, Edition A.F.A., Université de Vincennes, et Chauvin, Raby, *Albanie. Un voyage photographique, 1858-1945*.

¹³⁸ Sur Ymer Bali, voir ci-dessous. Kolë Maca (1882-1945), né à Shkodër et formé dans le studio de Kolë Idromeno puis à Vienne. Il ouvre un studio à Shkodër en 1910 puis s'installe à Vlorë de 1915 à 1921 avant d'ouvrir un studio à Tirana. Il est connu pour avoir réalisé des portraits du roi Zog. Voir Qerim Vrioni (2018), *Pikëllim në një foto të vjetër*. Tiranë, Emal, p. 69-72.

¹³⁹ Teki Selenica (1928), *Shqipria e ilustruar. L'Albanie illustrée. Albumi i Shqipris më 1927*. Tiranë, Shtypshkronja Tirana, p. III-IV.

¹⁴⁰ Ibid., p. IV.

Nous voudrions ainsi montrer dans ce chapitre que pour expliquer la façon dont s'écrivent la mémoire et l'histoire de la photographie de la période communiste il est nécessaire de les inscrire dans une temporalité plus longue et de considérer leurs liens avec la période précédente. La façon dont les photographes en activité avant 1944 s'adaptèrent aux nouvelles conditions politiques et économiques est déterminante pour comprendre les évolutions ultérieures de la profession, mais elle apparaît aussi comme un enjeu mémoriel de premier ordre, déjà à l'époque communiste et aujourd'hui encore.

QUELQUES ÉLÉMENTS D'HISTOIRE

Les premières tentatives d'écriture de l'histoire de la photographie en Albanie semblent remonter aux années 1970. En novembre 1970, la revue *Ylli* publie un article de Kleanth Dedi, responsable de la Maison centrale de la création populaire⁴¹, sur le studio Marubi de Shkodër, accompagné de photographies des premières années du XX^e siècle. La raison d'être de l'article est claire : en septembre de la même année, le photographe Gegë Marubi (1907-1984) a officiellement fait don à l'État des archives accumulées par lui-même et par son père, Kel Marubi (1870-1940), dans la ville de Shkodër. C'est l'origine de la Photothèque Marubi qui marque, en quelque sorte, l'institutionnalisation de la photographie historique. C'est aussi l'origine de l'écriture de l'histoire de l'Albanie par la photographie. Certes, dès l'année 1964, à l'occasion du vingtième anniversaire de la « Libération », la même revue a commencé à faire paraître des photographies de la Seconde Guerre mondiale sous la rubrique « Publiées pour la première fois » (*botohen për herë të parë*). Mais, à partir de 1970, la photographie donne accès à une histoire plus ancienne. Le processus culmine en 1982 avec la publication, à l'occasion cette fois du 70^e anniversaire de la déclaration d'indépendance de 1912, de l'album *Traces de l'histoire nationale à la photothèque de Shkodër*⁴². Il s'agit d'un album imprimé à Tirana et organisé en une dizaine de sections thématiques suivant un ordre chronologique depuis l'époque de la Ligue albanaise de Prizren (1877-1878) jusqu'à l'année 1924. Une introduction générale rappelle l'histoire du studio Marubi et insiste sur la valeur historique de la photothèque. Les photographies, pour la plupart des

⁴¹ Créée en 1960, la Maison centrale de la création populaire avait pour objectif d'encadrer les ensembles artistiques amateurs en activité dans les coopératives agricoles, les usines, écoles, casernes et maisons de la culture (Aleks Buda (dir.) (1985), *Fjalor enciklopedik shqiptar*. Tiranë, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, p. 1065-1066).

⁴² Kahreman Ulqini (1982), *Gjurmë të historisë kombëtare në fototekën e Shkodrës*. Tiranë, 8 Nëntori. Les photographies ont été préparées pour la publication par Gegë Marubi. L'éditeur de ce volume, ancien directeur du Musée historique de Shkodër, était aussi ethnographe, collaborateur de l'Institut de culture populaire de Tirana spécialisé dans les régions du nord de l'Albanie (Olsi Lelaj, communication personnelle).

portraits individuels, sont légendées, mais ne font l'objet d'aucun commentaire historique ou esthétique. Cette même année 1982, Gérard Girard, historien du cinéma à l'université de Paris 8-Vincennes, publie les résultats des entretiens qu'il a menés à Shkodër en 1980 avec quelques photographes albanais, dont Gegë Marubi, sur les débuts de la photographie en Albanie¹⁴³. D'autres articles paraissent dans les années 1980 et étendent cet intérêt à d'autres photographes, mais toujours avec la volonté de documenter les débuts de la photographie en Albanie¹⁴⁴. L'histoire qui s'écrit ainsi est celle d'un temps radicalement différent, celui d'avant la rupture constituée par l'avènement de l'Albanie socialiste. La parution du *Dictionnaire encyclopédique albanais*, en 1985, est aussi l'occasion d'un point sur l'histoire et l'état actuel de la photographie en Albanie, rédigé par Besim Fusha, alors photographe attaché à l'Académie des sciences¹⁴⁵. C'est aussi à cette époque que le journaliste et photographe Piro Naçe (1928-2007) donne un cours d'histoire de la photographie dans le cadre d'un séminaire de formation des photographes organisé aux studios cinématographiques de Tirana¹⁴⁶. Dans le même temps, la revue *Ylli* propose des rétrospectives de l'activité des principaux photoreporters de l'Albanie communiste et continue à lancer des appels à ses lecteurs pour publier des photographies anciennes « pour la première fois ». En juillet 1989, la revue publie un article sur la pratique photographique des « martyrs », les partisans tués pendant la Seconde Guerre mondiale qui insiste sur leur valeur mémorielle¹⁴⁷. Le lien entre histoire de l'Albanie et photographie se renforce.

La publication en France de l'album *Albanie, visage des Balkans*, en 1995, marque un tournant¹⁴⁸. Pour la première fois, des images des archives Marubi sont reproduites en grand format et offertes à un public étranger. Un texte de l'écrivain Ismail Kadaré apporte une caution artistique et patriotique à l'entreprise des Marubi. Dans les années suivantes une exposition consacrée à la restauration d'une partie du fonds Marubi circule en Europe. À cette occasion, une version en français et actualisée de l'article de Gérard Girard est publiée de façon confidentielle¹⁴⁹. Le fonds Marubi focalise désormais l'attention et fait l'objet de plusieurs publications, en Albanie comme à l'étranger.

¹⁴³ Gérard Girard (1982), Notes on early photography in Albania. *History of Photography* 6, 3, p. 241-256.

¹⁴⁴ Piro Milkani (1986), Në gjurmë të fotografisë. Kristaq Sotiri. *Ylli* 8, p. 22-23 (sur Kristaq Sotiri) ; Dilo, Fotografë Gjirokastritë (sur les photographes de la ville de Gjirokastrë).

¹⁴⁵ Besim Fusha (1985), Fotografia. in A. Buda (dir.), *Fjalor enciklopedik shqiptar*. Tiranë, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, p. 286.

¹⁴⁶ Entretien avec Roland Tasho et Robert Naçe, Tirana, octobre 2013.

¹⁴⁷ Mehmet Gëzhilli (1989), Dëshmorët dhe fotografia. *Ylli* 7, p. 17.

¹⁴⁸ Ismail Kadaré (1995), *Albanie, visage des Balkans. Écrits de lumière*. Paris, Arthaud.

¹⁴⁹ Girard, Marubi-Codelli, Milkani, *La photographie ancienne en Albanie : 1863-1967*.

Il faut cependant attendre l'année 2005 pour que paraisse en Albanie une première histoire de la photographie¹⁵⁰. Son auteur, historien et photographe autodidacte, est un pionnier qui cherche à documenter l'activité des premiers photographes albanais, sur l'ensemble du territoire de l'Albanie et au-delà. Ce livre est précédé par un certain nombre d'articles du même auteur dans la presse quotidienne consacrés à des photographes plus ou moins connus. Un deuxième livre paraît en 2009 à l'occasion du 150^e anniversaire de l'introduction de la photographie en Albanie¹⁵¹. Pour la première fois, un chapitre est consacré aux photographes de la période communiste.

Les célébrations entourant le centenaire de l'indépendance de l'Albanie, en 2013, se sont accompagnées de la publication d'albums puisant dans diverses archives. Dans la plupart des cas, les photographies sont reproduites sans contextualisation et sans commentaires critiques, mais ces ouvrages contribuent à donner une dimension visuelle à l'histoire nationale et à répandre l'idée de la valeur historique et nationale des fonds photographiques relatifs à l'Albanie¹⁵². Il en est de même de l'entreprise de Robert Elsie sur la photographie ancienne en Albanie qui a rendu disponible un ensemble de fonds, principalement dus à des photographes étrangers ayant visité l'Albanie¹⁵³.

Dans son ensemble, cette production relève d'une histoire « internaliste » de la photographie, pour reprendre la distinction formulée par François Brunet à propos de l'histoire de la photographie dans l'Entre-deux-guerres¹⁵⁴ : elle considère la photographie pour elle-même, principalement en tant que forme d'art, et s'intéresse à l'évolution des techniques, des courants et du milieu professionnel. Elle est à cet égard principalement écrite par des professionnels de la photographie, photographes ou collectionneurs. À l'opposé, François Brunet identifie une histoire « externaliste », qui naît d'une réflexion sur l'impact des photographies sur la conscience historique, apparue à l'issue de la Première Guerre mondiale, et qui est ouverte sur « tout l'éventail des usages documentaires des images », donnant lieu à une plus grande conceptualisation. De fait, la tendance majeure des études sur la photographie albanaise semble être d'affirmer à la fois son appartenance à l'histoire mondiale de la photographie et sa valeur artistique. Révélateur

¹⁵⁰ Qerim Vrioni (2005), *Fotografia - një grusht diell*. Tiranë, Logoreci. Avant cette date, la traduction albanaise du livre de Susan Sontag, *On Photography*, en 2001, semble être la seule publication dédiée à l'étude de la photographie.

¹⁵¹ Qerim Vrioni (2009), *150 vjet fotografi shqiptare*. Tiranë, Milosao.

¹⁵² Voir par exemple Albert Dalipi ([2013]), *Shqipëria dhe shqipatarët. Udhëtim fotografik në Shqipërinë e një shekulli më parë*. Tiranë, Albinfos.

¹⁵³ <http://www.albanianphotography.net/> (consulté en novembre 2018). Voir aussi Robert Elsie (2007), *Dritëshkroja. Fotografia e hershme nga Shqipëria dhe Ballkani*. Prishtinë, ATV Media Company & Arbi Ltd.

¹⁵⁴ Brunet, *La photographie histoire et contre-histoire*, p. 157-161. Voir aussi la distinction proposée par Karen Strassler entre les approches des « *technological essentialists* » et celles des « *social constructionists* », en partie équivalente à celle de F. Brunet (Karen Strassler (2010), *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham, Duke University Press, p. 19).

de cette tendance est le livre de l'anthropologue Xyher Cani qui, en dépit de son titre (*Anthropologie de la photographie*), s'intéresse avant tout à replacer la photographie albanaise dans l'histoire mondiale du médium en insistant sur la valeur artistique de la production des grands « maîtres » que sont les Marubi, Idromeno, Sotiri et Gjon Mili¹⁵⁵. S'ajoute cependant à cette principale tendance la volonté de montrer la valeur nationale des fonds photographiques, comme si le principal usage de la photographie était d'immortaliser les moments glorieux ou héroïques de l'histoire nationale, comme ce fut le cas lors du centenaire de la déclaration d'indépendance. Dans cette perspective, la production photographique de la période communiste est triplement dévalorisée. Elle est d'abord perçue comme une parenthèse au cours de laquelle la photographie albanaise aurait été coupée de l'histoire mondiale. Les auteurs d'une synthèse parue dans un volume de promotion du pays passent ainsi directement des grandes figures du début du XX^e siècle au rattrapage technologique du début du XXI^e et à la diffusion de la photographie numérique¹⁵⁶. Ensuite, la production de la période communiste est largement dévalorisée sur le plan esthétique en tant que photographie documentaire soumise à des contraintes idéologiques et laissant de ce fait peu de place à la libre création individuelle. « Les sévères restrictions politico-économiques, écrit Qerim Vrioni, ont progressivement réduit l'espace de l'art photographique¹⁵⁷. » Une photographie que l'on pourrait ainsi appeler « vernaculaire » en reprenant le sens que lui donne Clément Chéroux, c'est-à-dire au service d'autres fins¹⁵⁸. Enfin, l'appréciation ambiguë de la période communiste quant à sa valeur dans l'histoire de la nation fait que les usages documentaires de la photographie à cette époque ne donnent lieu à aucune valorisation comme c'est au contraire le cas, par exemple, des photographies d'actualités des Marubi¹⁵⁹.

RÉCITS DES COMMENCEMENTS

S'il est hors de propos de donner ici un état de la situation de la photographie en Albanie à l'époque de la prise de pouvoir par les communistes, un regard sur les studios photographiques en activité à Tirana à la fin de l'année 1944 permet de prendre la mesure des changements qui interviennent dès les premières années du régime. La ville possédait alors une poignée de studios dont les plus anciens dataient

¹⁵⁵ Xyher Cani (2007), *Antropologji e fotografisë*. Elbasan, Sejko.

¹⁵⁶ Genc Myftiu, Blerina Berberi (2012), *Photography. in Albania: A Patrimony of European Values* Tirana, SEDA, p. 117-124.

¹⁵⁷ Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare*, p. 44.

¹⁵⁸ Clément Chéroux (2013), *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*. Paris, Le Point du Jour, p. 10.

¹⁵⁹ Voir par exemple Roberto Mancini (2015), *Monumenta Historiae Patriae: Marubi's Photographic Documentation (1858-1970) and the Birth of the Albanian Nation*. in C. Caraffa, T. Serena (dir.), *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, Munich, Boston, Walter de Gruyter, p. 119-139.

des années 1930 et les plus récents des années de guerre¹⁶⁰. Tous ces photographes poursuivirent leur carrière, plus ou moins longtemps et dans des conditions plus ou moins confortables, après la prise de pouvoir par les communistes. Jusqu'à la formation de nouvelles générations de photographes dans le cadre des nouvelles institutions, dans les années 1950 et plus encore dans les années 1960, les photographes au service du pouvoir ont été formés et ont d'abord exercé leur activité en dehors du cadre étatique. L'adhésion de certains d'entre eux au nouveau régime fut responsable de la forme prise par l'organisation de la photographie. Car il est difficile dans cette première période de déceler les traces d'une prise de contrôle directe de la production photographique par les autorités. L'exemple soviétique, invoqué dès les débuts dans d'autres domaines, ne semble pas être transposable au contexte albanais.

La présentation qui suit est destinée à préciser le profil sociologique du petit groupe de photographes qui exerçaient à Tirana, de façon à mieux comprendre la façon dont ceux-ci s'adaptèrent au nouveau contexte. Elle pose surtout la question de l'accès à cette première période et des outils dont nous disposons pour la connaître. Tous les photographes n'ont en effet pas laissé les mêmes traces dans les mémoires. Les Ristani, comme Refik Veseli ou Mehmet Kallfa, sont encore reconnus aujourd'hui comme ils l'étaient avant 1991. Une carrière longue, une reconnaissance officielle et l'existence de descendants assurant la transmission d'un legs photographique ont contribué à faire d'eux des figures notables de la première génération des photographes du régime communiste. Pour d'autres, les renseignements qu'il est possible de recueillir aujourd'hui sont plus épars et la reconnaissance est plus tardive.

Les Ristani

L'histoire des Ristani est relativement bien documentée (fig. 3.1). Leur reconnaissance est précoce. Pour des raisons que nous avons évoquées au chapitre précédent, Jani Ristani (1913-2005) a été considéré, dès la période communiste, comme une figure majeure de l'histoire de la photographie albanaise. Dès 1964, la revue *Ylli*, dans laquelle apparaissent régulièrement ses photographies, publie un article retraçant sa carrière¹⁶¹. Il est à nouveau célébré en 1985 comme un des « maîtres remarquables de la photographie albanaise¹⁶² ». Depuis la chute du régime communiste, sa mort a été l'occasion pour la presse de revenir sur sa longue carrière et, plus récemment, le centenaire de sa naissance a vu d'autres interventions

¹⁶⁰ Rappelons que Tirana n'est capitale de l'Albanie que depuis 1920. Son caractère urbain s'affirme après le premier plan d'urbanisme de 1923 et surtout sous le règne de Zog, à partir de 1928. Les travaux donnant sa configuration moderne à la ville se poursuivent pendant l'occupation italienne de 1939 à 1943. Les studios photographiques existant en 1944 peuvent aussi être vus comme le résultat de la modernisation de la ville.

¹⁶¹ *Ylli*, avril 1964, p. 26-27.

¹⁶² *Ylli*, août 1985, p. 22-23.

célébrant son travail⁶³. Vasil Ristani (1908-1989) a moins bénéficié de cette reconnaissance, mais nous avons vu que le témoignage de son fils permet de reconstituer la plus grande partie de sa carrière. Pour l'un comme pour l'autre, la reconnaissance actuelle est largement due aux efforts de leurs descendants, parfois dans un esprit concurrentiel.

Vasil et Jani Ristani sont cousins germains. Ils sont originaires du village de Lliar, en Zagori, une région montagneuse non loin de la ville de Gjirokastër. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la Zagori connaît une émigration vers les grandes villes de l'empire ottoman dont les régions albanaises font partie jusqu'en 1913. C'est une région d'élevage ovin et un certain nombre de migrants qui en sont issus se spécialisent dans le commerce de bétail et dans la boucherie. Le grand-père de Vasil et de Jani s'était ainsi établi à Istanbul, dans le quartier de Kadiköy, après avoir emmené des troupeaux jusqu'à la capitale. Il possédait une maison dont le rez-de-chaussée était occupé par un magasin d'alimentation (*bakal*) où il vendait des produits laitiers et de la viande. À sa mort, l'un de ses trois fils reprend l'affaire. Il fait venir ses frères et ses neveux restés au village, d'abord Vasil, en 1919, puis Jani, en 1927, pour les mettre en apprentissage. Vendeur ambulante au service de son oncle, Vasil achète à Istanbul un appareil photographique avec lequel il réalise des clichés qu'il envoie à la famille restée au village⁶⁴. Ces images impressionnent le père de Jani qui, à son arrivée à Istanbul, place son fils en apprentissage chez un photographe. Jani se passionne pour la profession et, après un cours de spécialisation en 1931, finit par ouvrir son propre studio à Istanbul. Il est connu pour avoir pris en photo Mustapha Kemal Atatürk (1933) et une des premières Miss Turquie (1932). Entre temps, Vasil est rentré en Albanie (1927) et, un an plus tard, suit son père dans une deuxième migration, vers l'Argentine. Il y reste jusqu'en 1933 et rentre, relativement riche, peu de temps avant le retour de Jani d'Istanbul (1934). Les deux cousins s'installent à Tirana où ils achètent un terrain et font bâtir une maison. En février 1936, après avoir effectué leur service militaire, ils mettent en commun les ressources de Vasil et les compétences de Jani pour ouvrir un studio photographique sur le grand boulevard du vieux Tirana (aujourd'hui boulevard Zog 1^{er}), à l'emplacement d'un ancien studio tenu par l'Italien Otello Renzoni. 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. Leurs annonces publicitaires, publiées par exemple dans

⁶³ *Gazeta Shqiptare*, 8 octobre 2013. Voir aussi Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare*, p. 36-37. Nous avons trouvé une dizaine d'articles de presse le concernant, parus entre 2000 et 2013, contre quatre articles pour Vasil durant la même période.

⁶⁴ Le père de Vasil, Kiço Ristani, était connu, en Zagori et au-delà, comme forgeron, armurier et serrurier, une profession qu'il aurait apprise en Turquie et en Argentine et pratiquée encore après 1944 (voir aussi Peri, *Zagoria dhe traditat e saj. Monografi*, p. 89).

le *Calendrier encyclopédique*, insistent sur cette modernité¹⁶⁵. Celle de 1938 est rédigée comme suit :

Studio photo Jani & Vasil Ristani. Maison pour l'art photographique moderne. Équipée de tous les outils de cet art. Agrandissements à partir de n'importe quelle photographie. Photographies au domicile du client, groupes, etc. ainsi que photographies sur porcelaine, développement et tirage des films d'amateurs et aussi des appareils Leica. Notre atelier est équipé de lumière électrique pour la prise de photographies par n'importe quel temps.

Ils sont présents à l'inauguration de la Banque d'Albanie (1936), aux cérémonies commémorant le 25^e anniversaire de l'indépendance à Vlorë (1937) et au mariage du roi Zog et de la reine Géraldine (1938). Ils éditent des cartes postales et sont suffisamment connus pour réaliser des portraits de célébrités de l'époque. Lors des combats entre partisans et armée allemande, en 1944, ils réalisent, avec leur cousin Filip Vito qui était arrivé en apprentissage depuis Gjirokastër, des photographies du front qui ont depuis été régulièrement publiées.

Leurs activités de portraitistes et de photoreporters se poursuivent après la fin de la guerre, comme en témoignent les portraits d'Enver Hoxha. En 1945, Vasil est photoreporter accrédité lors des rencontres sportives des Balkaniades et à nouveau lors des cérémonies du 28 novembre 1945. En 1947, les Ristani ferment leur studio privé. Vasil rejoint l'Agence télégraphique albanaise (ATSH), créée en 1944, mais équipée d'un laboratoire photographique seulement cette année-là. Jani est engagé, en 1948, comme photographe par le ministère de la Construction. Tous deux sont désormais photographes d'institutions étatiques. Ils remettent leurs archives et une partie de leur équipement à l'ATSH.

Ymer Bali

Face la conversion rapide et réussie des Ristani, d'autres photographes semblent avoir eu plus de difficultés à s'adapter au nouveau régime. Leur carrière est plus discrète et ils n'ont fait l'objet d'aucune reconnaissance officielle pendant la période communiste. Nous en avons entendu parler au détour d'un entretien avec d'autres photographes ou parce qu'ils apparaissent sur quelques photographies de groupe. Certains d'entre eux ont fait l'objet d'une réhabilitation récente, notamment grâce aux travaux de Qerim Vrioni¹⁶⁶, mais ni leur trajectoire ni leur production ne sont bien documentées.

Parmi les studios mentionnés pour cette époque à Tirana, le plus ancien semble avoir été celui de Ymer Bali (1894-1972). Originaire d'une famille de Tirana, Ymer Bali s'initie à la photographie dès son jeune âge

¹⁶⁵ Le *Calendrier encyclopédique* (*Kalendar enciklopedik*) est un almanach publié par le journaliste et éditeur Vasil Xhaçka entre 1936 et 1944.

¹⁶⁶ En particulier Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare*.

et exerce le métier de photographe, peut-être dès 1917¹⁶⁷. Il est notamment commissionné par Teki Selenica, auteur de l'ouvrage *L'Albanie en 1927*, pour réaliser des prises de vue à travers le pays (principalement des paysages) et des reproductions de photographies anciennes afin de réaliser l'album *L'Albanie illustrée*, supplément à cet ouvrage qui prétend, par la photographie, être « comme un miroir plus réel pour montrer le véritable visage de notre pays¹⁶⁸ ». En 1930, il effectue une spécialisation en Autriche, à Vienne. Son studio de Tirana accueille les personnalités de l'époque et il parcourt toute l'Albanie en photographiant villes et villages. Sa production comprend des paysages, des images de costumes populaires et de sites archéologiques, des portraits, des vues urbaines et une chronique de la cour du roi Zog¹⁶⁹. Ses photographies sont à nouveau publiées en 1938 dans l'album célébrant les dix ans du royaume (*10 vjet Mbretni*)¹⁷⁰. Nous ne savons pas ce que devient son studio après la guerre. Lui-même rejoint les photographes de la coopérative d'artisanat où il exerce encore en 1954 comme le montre une photographie prise à cette date. Sa carrière est alors beaucoup plus discrète. Comme d'autres photographes formés à l'étranger et ayant exercé une activité privée avant-guerre, il ne bénéficie d'aucune reconnaissance officielle. Il n'est qu'un artisan du service public de photographie. Sa reconnaissance ne viendra que bien plus tard, après sa mort et après la fin du régime communiste. Il ne laisse aucun successeur et une partie de ses négatifs sont déposés par une nièce aux Archives d'État. En 1991, près de 500 tirages conservés par la rédaction du quotidien *Zëri i Popullit* sont sauvés de la destruction par un collectionneur. Ces images sont exposées pour la première fois en 2003¹⁷¹.

Gjergj Rrota

Plus inaccessible encore, on peut citer aussi le nom de Gjergj Rrota (né en 1923), qui avait ouvert dans le vieux marché le studio Skënderbeu. Originaire de Shkodër, Gjergj est le fils de Gjon Rrota (1893-1931) qui a exercé la photographie à Vlorë dès 1914¹⁷². Nous savons peu de choses sur son activité d'avant-guerre (sans doute brève). Après la guerre, il rejoint lui aussi la coopérative d'artisanat. Le studio Skënderbeu est étatisé en 1966. Selon certains témoignages, Gjergj aurait été « persécuté » et aurait fait de la prison en raison de sa fidélité à un type de photographie qui

¹⁶⁷ Des images de sa jeunesse couvrant la période 1917-1923 sont conservées aux Archives d'État de Tirana.

¹⁶⁸ Selenica, *Shqipria e ilustruar. L'Albanie illustrée. Albumi i Shqipris më 1927*, p. III et VII. Le nom du photographe n'apparaît pas dans cette préface et aucune des photographies n'est créditée, mais certaines reproductions portent l'inscription « Kli. (ou Klishe) Bali Tiranë » (Cliché Bali, Tirana).

¹⁶⁹ Elsa Demo (2003), Bali, fotografi anonim i Tiranës.

¹⁷⁰ Qerim Vrioni (2013), *Fjalor i fotografisë*. Tiranë, Vllamasi, p. 147.

¹⁷¹ Qerim Vrioni (2004), Ymer Bali, fotografi më i shquar tiranasi i viteve '30. in 55 Tiranë, p. 19.

¹⁷² Qerim Vrioni (2013), Dy fotografë shkodranë në Vlorë. *Zemra Shqiptare*, p. <http://www.zemrashqiptare.net/news/31372/> (consulté en novembre 2018).

était condamné. D'anciennes collègues du studio Skënderbeu le rangent parmi la « vieille génération » (*brez i vjetër*) : « Les photographes de cette génération, qui avaient appris la photo avant la guerre, étaient cultivés, c'étaient des intellectuels, des photographes « modernes » dans le bon sens du terme. Ils utilisaient la lumière, faisaient poser leurs modèles. Mais les seules poses autorisées étaient celles où l'homme et la femme étaient assis côte-à-côte, l'épaule de la femme appuyée contre le mur et celle de l'homme devant celle de la femme, ou alors la femme assise et l'homme debout derrière elle¹⁷³ ». Un autre témoignage évoque des études en Pologne et le refus de se séparer de sa femme polonaise après la rupture avec l'URSS en 1961, un motif que l'on retrouve au sujet d'un autre photographe de cette génération, Mandi Koçi. Ainsi se dessine en creux la figure du photographe indésirable dont les compétences ne sont plus adaptées au nouveau contexte et qui refuse de se plier aux contraintes politiques du moment.

Mandi Koçi

La trajectoire de ce photographe originaire de Korçë est exemplaire des tournants tragiques qui ont affecté de nombreux Albanais pendant la période communiste. Elle nous a de plus été racontée à plusieurs reprises par des interlocuteurs différents dans des versions divergentes qui montrent à quel point la mémoire de la profession est fluctuante¹⁷⁴.

Mandi Koçi (1912-1986) naquit à Voskopojë et, après avoir suivi l'école au village, entra au lycée de Korçë en 1930 tout en travaillant comme apprenti chez un chapelier de la ville. En 1933, il partit en Grèce où il apprit le métier de photographe et, à son retour à Korçë, il ouvrit un studio en ville, réputé être le premier du pays à utiliser l'éclairage électrique. Il semble avoir joui dès cette époque d'une reconnaissance auprès des autres photographes. Une photographie du 28 novembre 1937 (25^e anniversaire de l'indépendance) le représente en compagnie de Vasil Ristani, Gegë Marubi, Ymer Bali et d'autres photographes de Tirana (fig. 3.2). À la même époque, il prit part au mouvement syndicaliste et produisit des photographies de la « manifestation du pain » (*demonstrata e bukës*) de 1936 qui furent abondamment reproduites après 1944¹⁷⁵. Il se rapprocha alors du Groupe communiste de Korçë. Engagé en 1942 ou 1943 auprès des partisans, il peut être considéré comme un des premiers photoreporters de guerre en Albanie. Il fut rattaché en tant que photographe à l'état-major de la première Brigade d'assaut, formée en août 1943 à Vithkuq, non loin de Voskopojë. Arrêté cette même année par les Italiens, il fut emprisonné pendant quelques mois, en Albanie puis en Italie. En 1944, il documenta l'avancée des partisans vers Tirana et c'est lui

¹⁷³ Entretien, Foto Skënderbeu, mai 2010.

¹⁷⁴ Elle est aussi rapportée par Qerim Vrioni : Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare*, p. 39-40, et Qerim Vrioni (2007), Mandi Koçi, një fotograf i harruar. *albanovaonline.com*

¹⁷⁵ Manifestation du 21 février 1936, présentée dans l'historiographie de la période communiste comme la première révolte contre le régime du roi Zog.

qui aurait, pour les besoins de la propagande, récupéré les négatifs de tous les photographes présents le jour de l'entrée du gouvernement dans la capitale. Après la guerre, il participa à la mise en place de l'ATSH puis fut envoyé en formation en Yougoslavie (1945-1947) et devint un des premiers caméramans du nouveau régime. Il bénéficia, privilège rare, d'une exposition photographique personnelle à Moscou dès 1947. Ses liens avec l'Union soviétique étaient alors continus puisqu'il fut envoyé en formation à Moscou en prévision de l'ouverture prochaine (1952) des studios cinématographiques de Tirana et qu'il y épousa une Russe, Rozalia Kazakova, qui figure parmi les auteurs du premier dictionnaire albanais-russe, paru en 1950¹⁷⁶.

La rupture des relations entre l'Albanie et l'Union soviétique marqua brutalement l'arrêt de sa carrière : en 1960, il fut exclu des studios cinématographiques et arrêté par la police politique, notamment parce qu'il refusait de divorcer, comme cela était demandé à tous les couples mixtes albanais-russes. Il fut condamné à vingt ans de prison en 1960 pour « agitation et propagande » et mourut dans la misère quelques années après sa libération. Pour Qerim Vrioni, à qui nous empruntons la plupart des données qui précèdent, Mandi Koçi est une victime du régime qu'il a lui-même soutenu et son engagement politique en tant que photographe lui a valu d'abandonner sous la contrainte son activité de photographe. L'auteur est lui-même très critique à l'égard de l'expérience communiste en Albanie et notamment, nous l'avons vu, en ce qui concerne ses effets sur la création photographique. Son récit s'accorde avec celui que nous a fait Alqi Gollosi, dont le père, Ilo Vero, avait été apprenti chez Mandi Koçi à Korçë dès 1936. Tous deux insistent sur les vingt années de réclusion et sur la misère du photographe à sa sortie de prison, abandonné de tous. Pour Qerim Vrioni, Mandi Koçi vécut ses dernières années dans un hospice (*azil pleqsh*) ; pour Alqi Gollosi, il finit sa vie dans une cave (*bodrum*) où son père était un des seuls à lui rendre visite et à l'aider dans la mesure de ses moyens¹⁷⁷. Fatmir Veseli se souvient avoir, enfant, accompagné son père, Refik Veseli, rendant visite à Mandi Koçi après sa sortie de prison, à l'hospice, quelques jours avant sa mort qui aurait été précipitée, « pour faire de la place ». Les autres récits que nous avons recueillis se distribuent entre deux extrêmes. D'un côté, un photographe ayant fait une carrière sans heurt et avec les honneurs du pouvoir, a tendu à minimiser la peine de Mandi Koçi, réduite à quelques années de prison et suivie d'un retour aux studios cinématographiques et d'une vie relativement tranquille par la suite. Le même rapporte que la femme de Mandi Koçi aurait été une espionne russe agissant sous couvert de cours de russe dispensés aux employés de différents ministères. De l'autre, un photographe ayant lui aussi connu la prison, dans les années 1980, a refusé d'évoquer avec nous l'histoire de Mandi Koçi tout en reconnaissant en avoir entendu parler. Quant à Petrit Ristani, dont le père Vasil avait fréquenté Mandi Koçi dès avant la Seconde Guerre

¹⁷⁶ R. D. Koçi, D. I. Skendi (1950), *Fjalor i shkurtër shqip-rusisht (Kratkij albansko-ruskij slovar)*. Moskva,

¹⁷⁷ Comme nous le verrons, Ilo Vero tomba lui-même en disgrâce en 1974. Voir *infra*, chapitre 4.

mondiale, et qui nous a communiqué la photographie de groupe de 1937, il précise qu'il n'a appris que tardivement, après 1991, l'identité des photographes représentés, dont beaucoup avaient eu des « problèmes » et dont les noms ne devaient pas être prononcés.

Enfin, deux photographes occupent une place à part, en raison de leur carrière pendant la période communiste et de leur rôle dans la mise en place de la nouvelle organisation de la production photographique, mais aussi parce que, contrairement aux précédents, ils sont eux-mêmes le produit des années de guerre qui ont permis l'arrivée au pouvoir des communistes.

Refik Veseli

Refik Veseli (1926-2002), portraitiste réputé, est un maillon important dans la transmission de la profession dans la période de l'après-guerre (fig. 3.3). Sa carrière pâtit de ses débuts en tant que propriétaire d'un studio privé, mais il acquiert une certaine notoriété dans les années 1980. Sa reconnaissance, dès 1989, par Yad Vashem, en tant que Juste parmi les nations, due à son rôle dans le sauvetage des juifs d'Albanie pendant la Seconde Guerre mondiale, a contribué à cristalliser le récit de sa vie. Son activité est résumée dans plusieurs publications américaines des années 1990 et nous nous sommes appuyés sur le récit de son fils, photographe à Tirana, ainsi que sur le témoignage d'anciens collègues¹⁷⁸.

Refik Veseli, né à Krujë, au nord de Tirana, est placé en apprentissage chez un photographe de Tirana arrivé de Prishtina, Neshat Dizdari. En 1943, ce dernier engage un nouvel ouvrier, un photographe juif de Novi-Sad qui a échappé à la déportation et qui, après un séjour dans le camp italien de Kavajë, cherche du travail pour nourrir sa famille. Après la capitulation de l'Italie et l'arrivée des Allemands en Albanie, à l'automne 1943, la situation devient dangereuse pour les familles juives réfugiées en Albanie. Les parents de Refik, comme beaucoup d'autres, offrent un asile à deux familles, dont celle de Mosha Mandil, dans leur maison de Krujë. Celles-ci y restent jusqu'à la fin de la guerre et Refik se lie d'amitié avec Mosha. En 1944, ce dernier propose à Refik de les accompagner à Novi-Sad et de travailler dans son studio. Refik passe quatre années en Yougoslavie, jusqu'au départ de la famille Mandil vers Israël. Il se perfectionne en photographie, notamment dans les techniques de studio. Enregistré par les soins de Mosha comme membre de la communauté juive de Novi-Sad, Refik est invité à partir lui aussi en Israël, mais il y renonce et rentre en Albanie. En 1949, il ouvre à Tirana

¹⁷⁸ Entretien avec Fatmir Veseli, Tirana, novembre 2009. Voir aussi Mordecai Paldiel (2000), *Saving the Jews. Amazing Stories of Men and Women Who Defied the "Final Solution"*. Rockville, Maryland, Schreiber Publishing et Norman H. Gershman (2008), *Besa. Muslims who saved Jews in World War II*. Syracuse, New York, Syracuse University Press. La trajectoire de Refik Veseli est retracée dans Durand, *Amitié éternelle*.

son propre studio, le « Foto Studio Sporti », et connaît un succès certain en tant que portraitiste. Son activité se poursuit jusqu'en 1964, date à laquelle il est contraint de fermer son studio privé. Il rejoint alors l'Institut des monuments de la culture où il travaille comme photographe jusqu'à la fin du régime. Comme les Ristani, il bénéficie d'une reconnaissance officielle et nous le retrouverons à plusieurs reprises.

Mehmet Kallfa

Mehmet (1913-1972) et Osman (1916-2013) Kallfa sont originaires de la ville de Gjirokastër (fig. 3.4). Le premier est connu aujourd'hui dans la profession comme un des grands photographes de l'après-guerre. Leur histoire nous a été racontée par son fils et par d'anciens collègues photographes¹⁷⁹.

Orphelins de père et pauvres, les deux frères commencent très jeunes à travailler. Mehmet part à Vlorë en 1926 où il est embauché comme serveur dans un café. Il y fait la connaissance d'un archéologue polonais qui l'emmène avec lui comme assistant dans une campagne d'études géologiques. La famille s'installe ensuite à Kuçovë où, fort de son initiation à la géologie, Mehmet entre au service d'un ingénieur de la compagnie pétrolière italienne Agip. Il travaille dans le laboratoire de la compagnie et acquiert des connaissances de base en chimie. L'ingénieur italien est aussi photographe amateur et c'est à son contact que Mehmet se prend de passion pour la photographie. Entre temps, Osman a ouvert en ville un petit magasin, une quincaillerie dans laquelle il vend aussi des cartes postales. Les deux frères décident de se lancer dans la photographie. De 1936 à 1944, ils exercent leur activité à Kuçovë. À la fin de l'été 1944, la libération de l'Albanie approchant, ils font le voyage jusqu'à Tirana et installent un laboratoire photographique dans la zone libérée de la capitale. Ils photographient les traces des combats et sont présents lors de l'« entrée du gouvernement » d'Enver Hoxha, le 28 novembre 1944. Ils commencent par vendre leurs photos dans la rue puis installent un studio dans l'artère désormais appelée « 28 novembre », dans un bâtiment appartenant à une communauté religieuse musulmane (fig. 3.5). Ce studio, rapidement réputé, existe jusqu'en 1961, mais dès 1945, Mehmet rejoint l'ATSH en tant que photoreporter, laissant Osman s'occuper du studio pendant la semaine. En 1957, il est appelé par le nouvel Institut d'archéologie créé au sein de l'Université. Il en est le photographe jusqu'à sa mort en 1972. Après la fermeture du studio, Osman rejoint le service des autopsies de l'hôpital de Tirana.

Comme on le voit, les photographes exerçant leur activité en 1944 ne forment pas un groupe professionnel ni défini ni homogène. À côté des grands maîtres reconnus, parmi lesquels domine la lignée des Marubi à Shkodër, la plupart sont des artisans au statut parfois ambigu. Dans le village de Dardhë, près de Korçë, Thimi Raci (1886-1966) est à la fois photographe et chaudronnier. À Korçë, Stavri Stiko est menuisier et

¹⁷⁹ Entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013.

photographe. Dans les villes, à Tirana ou à Shkodër, il existe des liens professionnels ou d'amitié entre les photographes, mais il ne semble pas exister de conscience d'un groupe professionnel au-delà de ces cercles locaux. Les influences venues de l'étranger sont diverses, tout comme les trajectoires professionnelles et les relations que chaque photographe entretient avec la photographie. Cette diversité se maintiendra, sous d'autres formes, tout au long de la période communiste. Malgré quelques tentatives dont nous reparlerons à propos des années 1970, les photographes albanais ne formeront jamais un groupe professionnel constitué. Il est remarquable que la première association de photographes ne voie le jour qu'en 1991, à la chute du régime communiste¹⁸⁰. Encore ne parvient-elle ni à fédérer l'ensemble de la profession, ni à se pérenniser. Une nouvelle tentative a eu lieu à la fin des années 2000, cette fois avec l'objectif de valoriser le travail des « anciens » photographes, ceux de la période argentine, face à la diffusion de la photographie numérique.

Il est enfin possible de faire deux dernières remarques : 1° l'existence de lignées de photographes traversant toute la période communiste apparaît comme une source de légitimité pour les photographes formés pendant cette période, qui se présentent de ce fait moins comme les produits d'une organisation étatique que comme les héritiers d'une histoire familiale. 2° À l'opposé, des figures oubliées des débuts de la période communiste sont aujourd'hui réhabilitées sur un mode qui tend à faire des photographes des victimes du nouveau régime politique plutôt que les serviteurs de l'appareil de propagande.

¹⁸⁰ Vriioni, *Fjalor i fotografisë*, p. 153.

Chapitre 4

Les photographes au service de l'État communiste

Nous avons eu deux entrées dans la production photographique de l'époque communiste : la première offerte par les photographies conservées aujourd'hui dans les familles et qui proviennent principalement du « service public » de la photographie ; la seconde offerte par les images produites par des institutions centrales, principalement à des fins de propagande. Le présent chapitre porte sur cette deuxième catégorie ; la première sera traitée dans le chapitre suivant.

À cette dichotomie correspond une perception largement partagée d'une fragmentation du groupe professionnel entre, d'un côté, les photographes « des institutions » (*të institucioneve*) et, de l'autre, ceux « du service public » (*të shërbimit publik*). Il s'agit d'une perception toujours d'actualité qui détermine en grande partie le regard que les anciens photographes portent les uns sur les autres, mais dont l'origine est à n'en pas douter dans la façon dont la profession était organisée à l'époque communiste. Il suffit pour l'instant de rapporter la façon dont elle apparaît dans l'article consacré à la photographie du *Dictionnaire encyclopédique albanais* publié en 1985. L'auteur de l'article, Besim Fusha, était à l'époque un photographe institutionnel rattaché à l'Académie des sciences d'Albanie. Il distingue trois « secteurs » de la photographie : la photographie du service de propagande, représentée principalement par l'Agence télégraphique albanaise, la photographie du service scientifique, qui couvre les applications de la photographie en médecine, en archéologie, en physique et en chimie, et la photographie de service public. Cette dernière est présentée en une seule phrase : « Pour le service public, des studios ont été ouverts dans toutes les villes du pays et dans quelques villages ». On notera l'inégalité de traitement des trois domaines dans cette présentation : alors que la photographie de propagande est définie par ses principales institutions (Agence télégraphique albanaise, Maison centrale de l'armée, Université de Tirana) et la photographie scientifique par ses domaines d'application, la photographie de service public ne l'est que par son emprise territoriale.

En plus de confirmer l'existence d'une hiérarchie entre les différents segments de la profession, notre enquête sur les institutions centrales productrices de photographies permet de préciser les attentes des autorités politiques vis-à-vis de la photographie et les moyens qu'elles se donnaient pour atteindre leurs objectifs. Les unes et les autres déterminent en partie la façon dont ces images sont parvenues jusqu'à nous. Ils déterminent surtout une certaine esthétique et une façon de donner à voir le projet communiste et ses réalisations qui constituent une porte d'entrée majeure dans l'univers visuel de cette époque. La catégorie de « propagande » et la mise en pratique de la doctrine du « réalisme

socialiste » sont ici centrales. Enfin, dans la continuité des chapitres précédents, ce passage par les institutions permet de préciser la façon dont s'instaurent les relations entre le pouvoir politique et la photographie et de faire apparaître les infléchissements des usages politiques de la photographie.

Dans ce qui suit, nous présentons cinq des institutions qui ont largement employé des photographes. Il s'agit de l'Agence télégraphique albanaise, de la presse, de l'Université, de l'Armée et des studios cinématographiques. Chacune de ces institutions pourrait faire l'objet d'un traitement monographique plus poussé, tant le matériel les concernant est abondant. Un tel traitement dépasse cependant nos objectifs et nous nous contenterons dans chaque cas de montrer en quoi ces institutions participent du mode de production étatique de la photographie et en quoi elles ont contribué à la structuration du groupe professionnel des photographes et à la constitution de sa méta-mémoire.

L'AGENCE TÉLÉGRAPHIQUE ALBANAISE

L'Agence télégraphique albanaise (*Agjencia telegrafike shqiptare*, ATSH) est d'abord une agence de presse que les communistes réorganisèrent à la fin de l'année 1944 pour en faire leur principal outil de production et de contrôle de l'information¹⁸¹. Elle semble avoir compté rapidement des photographes dans ses rangs, même si son laboratoire photographique passe pour avoir été installé seulement quelques années plus tard, en 1947¹⁸². Parmi les premiers photographes, on compte Vasil Ristani et Mehmet Kallfa, dont nous connaissons déjà l'histoire, Sotir Bej, originaire de Poliçan, dans la région du Pogon, et Mihal Progonati, originaire d'un village du Dropull¹⁸³. L'ATSH a ainsi constitué un des tous premiers débouchés pour les photographes professionnels et son laboratoire est devenu au fil des ans le principal producteur de photographies au service de la propagande. La position de l'ATSH à

¹⁸¹ Une agence de presse du même nom fonctionnait déjà à l'époque du roi Zog, dépendant du ministère de la Culture. Voir Artan Fuga (2010), *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*. Tiranë, Dudaj, p. 49-50.

¹⁸² Le photographe Mandi Koçi aurait été responsable d'un laboratoire photographique dès la fin de l'année 1945 (Vrioni, Mandi Koçi, një fotograf i harruar), mais un cap semble avoir été franchi en 1947 avec la mise en service de matériel importé de France par l'intermédiaire de Behar Shtylla, ministre des Affaires étrangères et représentant de l'Albanie aux Nations-Unies (entretien avec Petrit Ristani, Tirana, octobre 2010).

¹⁸³ Ces deux dernières régions, situées dans le sud du pays, non loin de la Zagori dont sont originaires les Ristani, abritent la minorité grecque d'Albanie. Dans les premières années du régime, de nombreux postes de l'administration centrale furent en effet occupés par des gens originaires du sud du pays, plus rapidement acquis au communisme. Les photographes n'échappèrent pas à cette tendance, même si l'un des principaux foyers de diffusion de la photographie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale fut la ville de Shkodër, dans le nord du pays.

l'époque communiste est sensible aujourd'hui encore dans les récits des photographes ainsi que dans le sentiment que les archives de l'Agence recèlent des secrets inaccessibles. De fait, si nous avons pu rencontrer de nombreux photographes ayant travaillé ou travaillant encore pour l'ATSH, notre unique tentative pour accéder à ses archives photographiques n'a pas donné de résultat. L'exploration du fonds de l'ATSH ne rentrait pas dans nos objectifs, mais nous aurions aimé avoir une idée de l'état de conservation et de documentation des photographies ainsi que de leurs usages actuels. Le laboratoire photographique a fermé en 2006, en conséquence du passage au numérique, et la photothèque a été déménagée dans des conditions qui nous ont à plusieurs reprises été décrites comme calamiteuses.

Il n'est pas nécessaire d'insister ici sur l'importance du contrôle de l'information pour un système politique comme celui que les communistes mirent en place en Albanie ni sur le fonctionnement des médias dans ce contexte. Rappelons que dans son étude sur les « médias et la propagande totalitaires », Artan Fuga distingue quatre étapes dans l'imposition qui fut faite aux médias de l'idéologie portée par le parti¹⁸⁴. Même s'il n'aborde pas directement la situation des photographes, cette périodisation peut nous servir de cadre pour comprendre les transformations de la production photographique. La première étape va de 1944 à 1948, soit de la prise de pouvoir jusqu'à la rupture avec la Yougoslavie. Elle se caractérise par un décalage entre l'affirmation, dans les médias, de principes inspirés du marxisme soviétique et la mise en application, limitée, de ces mêmes principes dans la société. La nouvelle classe dirigeante avait fait le choix d'une idéologie et d'un modèle économique et politique, mais sans en posséder ni l'expérience ni la connaissance théorique. Il faut rappeler qu'à cette époque, le Parti communiste ne dirigeait pas ouvertement : officiellement, le pouvoir était exercé par le Front démocratique (*Fronti demokratik*) réputé rassembler toutes les forces politiques ayant combattu les occupants fascistes et nazis. Ce n'est qu'en novembre 1948 que le parti tint son premier congrès couvert par les photographes de l'ATSH et affirma son rôle prépondérant au sein du Front démocratique. Il prit alors le nom de Parti du travail d'Albanie (*Partia e punës së Shqipërisë* ou PPSH) qu'il conserva jusqu'en 1991¹⁸⁵.

La deuxième étape s'ouvrit en 1948 lorsque le pouvoir annonça clairement que son idéologie serait le « marxisme-léninisme ». De manière révélatrice, une vaste entreprise de formation à cette idéologie se mit en place à partir de 1949 sous la forme de l'« École du Parti » (*Shkolla e Partisë*). Il s'agissait de cours de marxisme-léninisme proposés à tous les fonctionnaires de l'État et du Parti, journalistes compris, d'un à douze mois selon leur niveau de responsabilité. C'est alors que s'imposa dans les

¹⁸⁴ Fuga, *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*, p. 207-217.

¹⁸⁵ Cette prise de pouvoir par les communistes correspond au « scénario court » identifié par Bernard Lory et commun, avec quelques mois de décalage, à la Yougoslavie et à l'Albanie. Voir Bernard Lory (1996), *L'Europe balkanique de 1945 à nos jours*. Paris, Ellipses, p. 23-25.

médias le langage de la propagande, très bien analysé par Ardian Vehbiu¹⁸⁶, et dont la photographie paraît avoir été le pendant visuel. Dans le domaine de la littérature, l'année 1949 fut aussi celle de l'imposition du « réalisme socialiste » en tant que méthode de création et critère d'évaluation des écrivains et de leurs œuvres¹⁸⁷. Le fait a son importance car, comme les écrivains et les artistes, les photographes furent soumis au « réalisme socialiste ». En 1968 commença la troisième étape, au cours de laquelle la domination de l'idéologie marxiste-léniniste entraîna une réécriture de l'histoire nationale et une réévaluation de la littérature, de la culture et de la science. Avec la constitution de 1976, qui imposa le marxisme-léninisme comme unique cadre juridique, commença la quatrième étape, qui s'acheva avec le régime en 1991. À cette époque, le *Dictionnaire encyclopédique albanais* cité plus haut affirme sans détour le rôle politique de l'Agence :

L'activité de l'ATSH repose sur les principes marxistes-léninistes du PPSH et sur les leçons du camarade Enver Hoxha sur le journalisme populaire. Elle diffuse auprès des masses travailleuses la politique du PPSH, présente les résultats dans tous les domaines de la construction du socialisme en Albanie et de la défense de la patrie. À l'étranger, l'ATSH représente la ligne politique du PPSH et de l'État en vue de la construction du socialisme en Albanie et dans sa politique marxiste-léniniste dans la sphère internationale en faveur de la lutte des peuples pour la libération nationale et sociale contre l'impérialisme américain, le social-impérialisme soviétique, la réaction et le révisionnisme moderne¹⁸⁸.

La dimension politique du travail des photographes de l'ATSH est d'abord visible dans les tâches qui leur étaient assignées. Une des principales était de couvrir les activités du gouvernement et du parti. Il s'agissait notamment de rendre compte des visites et des déplacements des dirigeants, des cérémonies officielles et des congrès des diverses organisations. Certains s'en accommodaient, d'autres disent au contraire avoir cherché à éviter les activités politiques. Ce qui était possible car les photographes de l'ATSH avaient aussi pour tâche de documenter les transformations du pays, c'est-à-dire de mettre en images la « construction du socialisme » (*ndërtimi i socializmit*) : ils se rendaient dans les usines et dans les coopératives agricoles, sur les chantiers, dans les écoles et partout où le processus de modernisation de la société pouvait être visualisé¹⁸⁹. Ils doublaient en cela le travail d'autres photographes, rattachés à un ministère ou à une institution particulière ou photoreporters des journaux et magazines. Ce qui les distinguait, entre autres, était la position centrale qu'ils occupaient dans la production de photographies de propagande : l'ATSH était le principal fournisseur de photographies pour les besoins du pays, mais aussi en direction de l'étranger. « Toutes les photos publiées n'étaient pas de Petrit [Kumi, le

¹⁸⁶ Ardian Vehbiu (2009), *Shqipja totalitare. Tipare të ligjërit publik në Shqipërinë e viteve 1945-1990*. Tiranë, Çabej.

¹⁸⁷ Ilir Yzeiri (2013), *Semiopragmatika e realizmit socialist (1944-1949)*. Tiranë, Onufri, p. 19.

¹⁸⁸ Buda (dir.), *Fjalor enciklopedik shqiptar*, p. 7.

¹⁸⁹ L'actualité sportive n'était pas négligée et certains photographes de l'ATSH furent spécialisés dans le sport. On peut citer le nom d'Adnan Hyka.

photoreporter de la revue], raconte un ancien rédacteur-en-chef de la revue *Ylli* ; il avait lui-même ses collaborateurs. D'autres photos venaient aussi de l'ATSH, c'était la principale source de photographies. Les photos d'actualité venaient de l'ATSH. Si Petrit tombait malade, j'allais chercher des photos à l'ATSH. On passait commande, l'ATSH nous envoyait des photos, des films, et je choisissais celles qui seraient publiées, celles qui me plaisaient¹⁹⁰. » Cette position atteignit un point culminant dans les années 1980 avec la politique de la « centralisation » (*centralizim*). Suite à la rupture avec la Chine, en 1978, les autorités durent faire face à l'interruption de l'aide chinoise. Cela se traduisit dans la plupart des domaines par une collectivisation encore plus poussée et par la suppression des dernières formes de propriété privée (lopin et bétail individuels). Dans le domaine de la photographie de propagande, la centralisation prit la forme d'une réduction du nombre des laboratoires photographiques en activité. Alors que la plupart des institutions employant des photographes (ministères, titres de presse, musées) possédaient leur propre laboratoire, il fut décidé, vers 1980, que tous les travaux de développement se feraient désormais au laboratoire de l'ATSH. Seule l'armée, comme nous le verrons, put garder ses laboratoires. Pour Leon Çika (né en 1954), en charge du laboratoire au début des années 1980, une des raisons de la centralisation était bien financière : « Ils se sont dit qu'il y avait beaucoup de laboratoires en activité et que réduire leur nombre ferait faire des économies. Les autres photographes viendraient travailler à l'ATSH et les photographes de l'ATSH travailleraient pour les autres organes. Si un photoreporter partait en mission à Gramsh, on établissait un programme : telle revue a besoin de photographies d'entraînement militaire, telle autre de telles photographies, etc. Le photoreporter partait en mission avec un plan. Mais il était toujours au service de son journal, seulement, le développement se faisait à l'ATSH qui conservait le produit final pour le distribuer aux autres organes¹⁹¹. » En ce sens, la centralisation ne faisait que généraliser une pratique antérieure mise en œuvre au moment des principales manifestations politiques (congrès du Parti ou cérémonie du 1^{er} mai) et qui visait moins à faire des économies qu'à assurer le contrôle idéologique des images produites et publiées. « Car à cette époque, poursuit Leon Çika, dans ces moments, tous les photographes, de toutes les institutions, étaient commandés par l'ATSH. Toutes les photographies étaient rassemblées par l'ATSH et je devais choisir lesquelles seraient publiées, en tant que responsable. Pour une photo publiée, il s'en faisait des milliers. Une fois que la photo d'Enver était publiée dans *Zëri i Popullit*, les autres journaux n'osaient pas en publier d'autres, ils reprenaient la même, du moins pour la première page. Mais d'abord, le premier jour du congrès, les photographies devaient être approuvées par le Comité central, par les gens qui s'occupaient de la presse, avec la direction de l'ATSH. » Les photographies produites par l'ATSH — comme toutes celles destinées à la publication — étaient en effet soumises au

¹⁹⁰ Entretien avec Nevrus Turhani, rédacteur en chef de 1973 à 1986, Tirana, octobre 2010.

¹⁹¹ Entretien avec Leon Çika, Tirana, avril 2013.

contrôle du service de la propagande du Comité central et aucune ne pouvait être publiée sans son approbation. La centralisation ne faisait en cela qu'accentuer le contrôle sur la production photographique. En témoigne peut-être le fait que des revues pour enfants, comme *Pionieri*, ou jugées moins dangereuses politiquement, comme *Shkenca dhe jeta* (*Science et vie*), purent conserver leur laboratoire après 1980. Dès les débuts du régime, des institutions furent 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 étaient conscients d'être soumis aux injonctions du pouvoir¹⁹². Cette situation, qui remontait à la fin des années 1940, explique l'autocensure pratiquée par les photoreporters qui ne soumettaient à la publication que les images qu'ils estimaient « conformes aux attentes du parti », allant jusqu'à détruire eux-mêmes les négatifs des celles qui auraient pu leur être reprochées. Elle explique aussi certains incidents dont furent victimes ceux dont une photographie était 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 n'étaient pas censées apparaître en public¹⁹³. 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 biographie¹⁹⁴ ? » Ces instructions étaient valables, au-delà de l'ATSH, pour tous les photographes. Roland Tasho raconte ainsi avoir reçu un avertissement après la publication en couverture de *Ylli* 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 ligne¹⁹⁵. 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 localement¹⁹⁶.

¹⁹² Fuga, *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*, p. 84.

¹⁹³ Sur ce point, voir *infra*, chapitre 8.

¹⁹⁴ Entretien, Tirana, avril 2010.

¹⁹⁵ Entretien, Tirana, octobre 2009. Voir la couverture de *Ylli*, septembre 1990.

¹⁹⁶ Entretien avec Hasan Medolli, Elbasan, novembre 2010.

Le poste de chef du laboratoire photographique de l'ATSH était un poste politique. Un des premiers responsables en fut Ilo Vero Gollosi (1922-1990). Né à Korçë, il était entré en apprentissage auprès de Mandi Koçi vers 1936 ou 1937. Il fit un séjour de six mois en Italie, en 1940, pour parfaire sa formation, et resta au studio Maku jusqu'en 1943, date à laquelle il rejoignit les partisans. Après un passage dans la police politique dans les premières années de l'après-guerre¹⁹⁷, il devient responsable du laboratoire de l'ATSH en 1949. Touché par les purges des années 1973-1974, il dut cependant quitter la direction du laboratoire¹⁹⁸. Il fut remplacé par Pandi Cici, photoreporter du quotidien *Zëri i Popullit* (*La Voix du peuple*), organe du Parti du travail.

Par son rôle politique de premier plan, l'ATSH a aussi contribué à la structuration du groupe professionnel des photographes. Son laboratoire a d'abord été un lieu de formation pour les photographes, en l'absence de toute filière d'enseignement spécialisé. Dès 1953, Ilo Vero produisit un manuel de photographie, ronéotypé à moins de cent exemplaires, à destination des professionnels, notamment pour la formation des photographes du service public¹⁹⁹. En 1973, il écrivit une nouvelle méthode, cette fois dédiée à la photographie couleur (fig. 4.1). Ilo Vero fut en effet l'un des premiers photographes albanais à être invité en Chine, dès 1961-1962, pour se former à la photographie couleur. Les photographes de l'ATSH semblent avoir été jugés aptes à évaluer leurs collègues et à organiser des concours pour le recrutement de nouveaux photographes. Après une première période durant laquelle l'ATSH recrutait des photographes déjà en activité, il fallut, dans les années 1960, recruter et former une nouvelle génération de professionnels. Au début des années 1970, Gani Xhengo fut ainsi recruté à l'ATSH à l'issue d'une courte formation. « Sur la suggestion d'un ami de ma belle-mère, qui connaissait Niko Xhufka, le photographe de *Zëri i Popullit*, j'ai répondu à une annonce parue dans *Zëri i Popullit* pour un cours de photographie de deux mois destiné à recruter des photographes pour l'ATSH. Je n'avais jamais touché un appareil photo de ma vie. J'avais été pris deux ou trois fois en photo quand j'étais enfant. Le chef de la photographie de l'ATSH était Ilo Vero, c'est lui qui dispensait le cours ; il avait écrit ou traduit deux manuels. Il était aussi secrétaire de parti pour l'ATSH. J'ai été sélectionné, avec un autre candidat, à la fin du cours ; nous étions quarante candidats. L'année suivante, un autre cours a eu lieu. Et il y avait un cours parallèle pour les filles qui voulaient devenir laborantines²⁰⁰. » En 1968 déjà, Kadri Mani était entré comme

¹⁹⁷ Dervishi, *Sigurimi i shtetit 1944-1991. Historia e policisë politike të regjimit komunist*, p. 17, où Ilo Vero apparaît comme membre de la section « espionnage » (*zbulim*). En 1945 et 1946, l'organigramme de la Sécurité d'État (*Sigurimi i shtetit*) comprend un photographe, rattaché à la bibliothèque, mais nous ne savons pas s'il s'agit d'Ilo Vero (p. 19).

¹⁹⁸ Entretien avec Alqi Gollosi, Tirana, avril 2008.

¹⁹⁹ Entretien avec Alqi Gollosi, Tirana, avril 2008.

²⁰⁰ Entretien avec Gani Xhengo, Tirana, avril 2010.

photographe auprès du cabinet du Premier ministre suite un concours organisé par l'ATSH²⁰¹.

Si le laboratoire de l'ATSH ne semble pas avoir été un lieu d'expérimentation photographique (par rapport à l'Université par exemple, comme nous le verrons bientôt), il est progressivement devenu un des laboratoires les mieux équipés du pays. Il semble dans les premiers temps avoir été équipé de façon relativement improvisée, notamment par les apports personnels des photographes qui s'y associaient. Petrit Ristani raconte ainsi qu'une partie de l'équipement du studio Ristani, de fabrication allemande (Agfa, Leica) et anglaise (Cook) et importé d'Italie avant la Seconde Guerre mondiale, fut transférée à l'ATSH lorsque Vasil Ristani rejoignit l'Agence. Le régime s'efforça cependant de combler les besoins en équipement et matériel. Le premier accord commercial signé avec l'URSS, en novembre 1945, prévoyait ainsi la livraison de matériel photographique (en même temps que de matériel d'imprimerie)²⁰². Dans les années 1970 et 1980, en revanche, le laboratoire de l'ATSH semble avoir bénéficié de moyens considérables pour renouveler son équipement. Un premier laboratoire pour le traitement de la photographie couleur fut ainsi installé en 1974, avec la participation de Katjusha Kumi et d'autres pionniers de la couleur, mais sans grand résultat. En 1981, une nouvelle étape fut franchie lorsque, plutôt que de tenter d'appliquer la « méthode chinoise », l'ATSH importa depuis l'Italie du matériel pour le développement de la photographie couleur. L'enjeu était d'importance : il s'agissait de moderniser le laboratoire et de permettre à l'Agence de couvrir de façon « rapide, moderne et en couleur » le VIII^e congrès du Parti qui devait se dérouler en novembre de cette année-là²⁰³. En conséquence de cette modernisation (et de la centralisation contemporaine), de nombreux photographes d'autres institutions furent amenés à faire appel aux services du laboratoire de l'ATSH, que ce soit pour la photographie couleur ou pour le tirage de photographie de très grand format. Cette innovation semble avoir inauguré une nouvelle période durant laquelle l'importation de matériel occidental pour les besoins de la propagande fut jugée prioritaire. « L'ATSH avait les moyens, dit encore Leon Çika, nous pouvions obtenir le meilleur matériel, quel que soit son prix. Quelques magazines avaient du bon matériel, surtout en provenance de l'Est, du moyen format surtout. Par exemple, Petrit [Kumi] travaillait au Hasselblad, nous en avions aussi à l'ATSH ; nous avions 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 avait un Linhof de reportage, qui se tenait à la main. » Les photographes (et laborantins) de l'ATSH en vinrent ainsi à constituer une sorte d'élite de la profession, à la fois enviée

²⁰¹ Entretien avec Kadri Mani, Tirana,

²⁰² Iljaz Fishta, Mihal Ziu (2004), *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*. Tiranë, Dita, p. 265.

²⁰³ D'après la relation qu'en fait l'un des maîtres d'œuvre, Leka, *Një jetë në shtjelljet e krijimitarisë*, p. 256.

et critiquée pour ses privilèges. Ils forment encore aujourd'hui une catégorie emblématique des « photographes des institutions ».

LA PHOTOGRAPHIE DE PRESSE ET LES PHOTOREPORTERS

Si l'ATSH produisait de la photographie, pour reprendre les termes d'un de ses photographes, « de manière industrielle », la diffusion des images de propagande parmi la population reposait avant tout sur la presse. Celle-ci a constitué, durant la plus grande partie de la période communiste, une vitrine pour les photographes et un outil de mise en place d'un nouvel univers visuel. Nous ne pourrions ici, comme pour l'ATSH, que signaler quelques pistes ouvertes par l'examen de la photographie imprimée, sous pouvoir nous livrer à une histoire de la presse illustrée. 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 jours²⁰⁴ » 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 chronologie²⁰⁵. 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)*, dont nous allons parler dans un instant²⁰⁶, du magazine satirique *L'Aiguillon (Hosteni)*²⁰⁷ ou du magazine féminin *La nouvelle Albanaise (Shqiptarja e re)*²⁰⁸. Surtout, nous nous appuyerons 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 totalitaire²⁰⁹ ». Deux faits en particulier nous retiendront. Il s'agit du rôle joué par la revue *Ylli*, principale revue

²⁰⁴ Hamit Boriçi, Mark Marku (2010), *Histori e shtypit shqiptar : nga fillimet deri në ditët tona*. Tiranë, SHBLU.

²⁰⁵ Voir par exemple les souvenirs et témoignages publiés par un journaliste de *La Voix du peuple* : Albert Shala (2008), "ZP" 18, 17 apo 16 kryeredaktorë? Shënime dhe refleksione. Tiranë, alb Paper.

²⁰⁶ Anouck Durand, Gilles de Rapper (2012), *Ylli, les couleurs de la dictature*. Paris, autoédition.

²⁰⁷ Lazim Ahmedi (2014), Një hosten kundër armikut. Përftyrimi i kundërshtarëve të jashëm në karikaturat e revistës Hosteni nga një këndvështrim teorik. *Përpyekja* 32-33, p. 203-215 ; Andi Pinari (2016), Propaganda dhe humori në karikaturat e revistës "Hosteni" (1965-1970). in T. Schrapel, et al. (dir.), *Thirrja për liri. Studime mbi totalitarizmin dhe tranzicionin në Shqipëri*. Tiranë, KAS Albania & Maluka, p. 244-255.

²⁰⁸ Irida Vorpsi (2014), Fotografia si mjet i përhapjes së propagandës së emancipimit të gruas në Shqipërinë komuniste. *Përpyekja* 32-33, p. 181-202.

²⁰⁹ Fuga, *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*.

illustrée de la période, et du caractère emblématique pris, dans la profession et au-delà, par la figure du photoreporter.

Ylli, une vitrine pour la photographie

Le contrôle sur la presse se mit en place très rapidement. Lors de leur arrivée au pouvoir, à la fin de l'année 1944, les communistes possédaient un journal, *Zëri i Popullit (La Voix du peuple)*, organe du Parti communiste, qui paraissait depuis août 1942. L'existence du Parti n'étant pas encore officialisée, un nouveau journal fut créé en tant qu'organe du Front démocratique : c'est *L'Union (Bashkimi)*, dont le premier numéro sortit le 25 décembre 1944, un mois après l'arrivée du gouvernement communiste à Tirana. L'année 1945 vit la création de plusieurs journaux et magazines, parfois dans la continuité de brochures publiées clandestinement pendant la guerre, dont certains ont existé tout au long de la période communiste. Des journaux locaux, organes des comités du Parti à travers le pays, sortirent dans la plupart des grandes villes. Ces publications communistes coexistèrent dans un premier temps avec d'autres titres, mais le tournant radical pris en janvier 1946 accéléra la mise en place du monopole étatique sur les médias. Cette crise vit 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 étaient 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 fit aussi dans le contexte de la transformation de l'économie : non seulement les médias devaient s'aligner idéologiquement, mais leur modèle économique devait correspondre à celui qui se mettait 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 multiplièrent. Les imprimeries (y compris les ateliers de lithographie et zincographie qui permettaient l'impression de photographies) furent nationalisées en mai 1946, de même que les maisons d'édition²¹⁰. Dans le même temps, les journaux et magazines s'organisèrent sur un même modèle dans lequel le rédacteur en chef et les chefs de secteurs étaient membres du Front démocratique²¹¹. La diffusion de la presse fut confiée à la Messagerie générale dont le siège était à Tirana et des séances de lecture de la presse furent organisées dans les usines, les quartiers et les villages, à destination d'une population largement analphabète à cette date²¹².

²¹⁰ Fishta, Ziu, *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*, p. 137-138 ; Xhelal Gjeçovi (dir.) (2009), *Historia e popullit shqiptar IV. Shqiptarët gjatë luftës së dytë botërore dhe pas saj*. Tiranë, Toena, p. 227.

²¹¹ Hamit Boriçi (1986), *Redaksia dhe puna e gazetarit*. Tiranë, Universiteti i Tiranës, p. 12.

²¹² Fuga, *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*, 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.

La revue *Ylli (L'étoile)* fut créée en 1951 en tant que supplément mensuel de *Zëri i Popullit*. Sa conception était inspirée de celle de magazines soviétiques contemporains, eux-mêmes tributaires du modèle des magazines d'actualités, tel qu'il apparut en Amérique du Nord et en Europe dans l'Entre-deux-guerres²¹³. Cette parenté ne fut d'abord guère apparente, tant les moyens techniques disponibles alors ne permettaient pas de s'approcher du modèle. La publication fut interrompue rapidement et ne reprit qu'en 1960, dans un nouveau format et avec une qualité d'impression supérieure (fig. 4.2). La revue parut alors chaque mois sans interruption jusqu'en 1991. Ce difficile démarrage traduit le défi constant que représenta le rattrapage technologique pour un pays qui ne produisait aucun matériel photographique et dépendait entièrement des importations, elles-mêmes fluctuantes au gré des recompositions géopolitiques et des moyens financiers disponibles. L'histoire de la revue fait ainsi apparaître une sorte d'âge d'or, entre la fin des années 1960 (qui correspond à l'introduction de la photographie couleur) et le milieu des années 1980, soit, approximativement la période durant laquelle Petrit Kumi en fut le photographe attitré (de 1964 à 1985). Le format généreux permettait alors la reproduction de nombreuses photographies, le papier était de bonne qualité, la mise en page et l'impression étaient soignées. Dans la seconde moitié des années 1980, les effets de la crise économique furent visibles dans la réduction du format et dans la baisse de qualité du papier, tandis que le contenu ne pouvait masquer l'échec de la politique économique et la fin de l'optimisme révolutionnaire²¹⁴.

Du point de vue qui nous intéresse ici, la revue a d'abord eu un impact sur la diffusion et la réception de la photographie dans la population. Tous nos interlocuteurs non photographes connaissaient la revue et gardaient le souvenir de ses photographies dont certaines étaient découpées et conservées. Il faut dire qu'au début des années 1960 elle était la seule revue à paraître en couleur (jusqu'en 1967, les photographies étaient colorisées) et qu'elle semble avoir conservé son prestige lorsque d'autres revues, plus spécialisées, ont commencé à publier des photographies couleur. Durant toutes les années 1960 (et de façon plus épisodique jusque dans les années 1980), la rédaction a de plus organisé un concours photographique annuel ouvert aux photographes professionnels comme aux amateurs dont les résultats étaient publiés et commentés dans les pages de la revue. Une rubrique à destination des photographes amateurs a aussi existé²¹⁵. Cela revient à dire que, en dehors de sa fonction de vitrine des réalisations et des projets et visions du gouvernement (dont nous donnerons un exemple au chapitre 6), la revue

²¹³ Voir Thierry Gervais (2015), *La fabrique de l'information visuelle*. Paris, Textuel. Sur les magazines soviétiques, voir Erika Wolf (1999), *When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na stroike (USSR in Construction)*. *Left History* 6, 2, p. 53-82, et Timothy A. Nunan (2010), *Soviet Nationalities Policy, USSR in Construction, and Soviet Documentary Photography in Comparative Context, 1931-1937*. *Ab Imperio* 2, p. 47-92.

²¹⁴ Pour plus détails, voir Durand, de Rapper, *Ylli, les couleurs de la dictature*.

²¹⁵ Sur la photographie amateur et son statut ambigu pendant la période communiste, voir *infra*, chapitre 7.

a constitué aussi une vitrine pour la profession de photographe et un outil de légitimation de la photographie. Le succès et l'influence de la revue ne doivent en effet pas masquer le fait que la photographie était considérée, encore dans les années 1980, comme une simple illustration des textes journalistiques, comme cela apparaît dans un manuel de 1986 à destination des journalistes et professionnels de la presse²¹⁶. Les photoreporters successifs de la revue se sont progressivement imposés comme des concepteurs et des rédacteurs à part entière, introduisant le genre du photoreportage, intervenant dans la mise en page, publiant des articles sur la technique de la photographie et participant à l'autopromotion de la profession sous la forme de rétrospectives consacrées aux photographes et photoreporters d'autres institutions. À partir des années 1960 et plus encore dans les années 1970, la revue a de surcroît contribué à l'entreprise d'écriture de l'histoire de la photographie albanaise, en publiant des photographies anciennes ou des articles de caractère historique. Dans tous les cas apparaît une revendication récurrente, celle de la reconnaissance de la photographie comme art et non comme simple outil technique. Si cette revendication n'a pas abouti sur le plan institutionnel (la Ligue des écrivains et des artistes ne reconnut la photographie, au début des années 1970, que comme commission dépendant de la section de la peinture et dont les activités furent limitées²¹⁷), l'idée de la photographie comme art a été fortement légitimée par le travail des photographes de la revue. Celle-ci passait en effet aussi comme une revue artistique et publiait des textes littéraires, des reproductions d'œuvres d'art et des articles d'histoire de l'art.

En second lieu, on peut faire l'hypothèse que la revue *Ylli* a contribué à donner forme à la figure du photoreporter comme idéal du photographe.

La figure du photoreporter

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 soviétique²¹⁸. Dans les conditions particulières d'un régime totalitaire, on peut cependant se demander ce que recouvre cette

²¹⁶ Boriçi, *Redaksia dhe puna e gazetarit*, où la photographie est reléguée dans un chapitre final qui traite de la mise en page et de l'illustration.

²¹⁷ Entretiens avec Petrit Kumi, Tirana, novembre 2010 et Petrit Ristani, Tirana, juin 2014.

²¹⁸ Voir en particulier Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, 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 (1974), *Photographie et société*. Paris, Éditions du Seuil. Pour le monde soviétique, voir Annette Mélot-Henry (2012), *La photographie soviétique de 1917 à 1945*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.

catégorie. Pour cela, nous reviendrons dans un premier temps sur trois trajectoires individuelles réparties sur toute la période considérée et, à partir de là, nous montrerons les permanences et les évolutions de la catégorie de photoreporter. Les trois exemples choisis montrent à la fois la diversité des cas personnels et les évolutions qu'a connues la profession entre 1944 et 1991. Ils ont été choisis pour la place occupée par ces trois photoreporters dans l'autoreprésentation de la profession et aussi en fonction des sources disponibles.

Vasil Ristani, que nous nous connaissons déjà, est remarquable car il fut l'un des premiers photographes à rejoindre l'Agence télégraphique albanaise lorsque celle-ci se dota d'un laboratoire photographique, en 1947. Son appartenance à la catégorie de photoreporter est cependant plus ancienne et c'est pourquoi son cas nous intéresse en premier lieu. Le papier à entête de son studio mentionnait déjà, en 1935 et en lettres capitales, un « service de photoreportage » qui semble le distinguer d'autres studios en activité dans la capitale. Le lien entre l'appareil Leica dont il avait fait, avec son cousin Jani, l'acquisition, et le genre du photoreportage était 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 recouvrait 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).

Les Ristani restèrent à Tirana pendant toute la durée de la Seconde Guerre mondiale, depuis l'invasion italienne d'avril 1939 jusqu'à l'arrivée du gouvernement communiste en novembre 1944, et y poursuivirent leur activité. À l'automne 1944, lors des combats entre armée allemande et partisans communistes pour la prise de la ville, ils réalisèrent des clichés du front qui firent 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, et ses relations avec des responsables communistes lui valent de surcroît, nous l'avons vu, d'être appelé pour réaliser le premier portrait officiel d'Enver Hoxha, en décembre 1944. 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. 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 était encore

un photographe privé, alors que le gouvernement avait commencé à mettre en place des studios et ateliers coopératifs sur le modèle collectif qu'il imposait à l'ensemble de l'économie. Dès l'année suivante cependant, le photographe ferma son studio et rejoignit l'Agence télégraphique albanaise qui venait de créer un laboratoire photographique et qui recrutait de nouveaux photoreporters. Vasil Ristani devint ainsi un des premiers photoreporters officiels du régime. En 1948, il suivit le premier congrès du Parti qui, de Parti communiste albanais, devint le Parti du travail d'Albanie. En 1950 eut lieu l'inauguration du barrage Lénine, qui alimenta désormais la ville de Tirana en électricité et en eau potable. En 1952, Vasil Ristani fut présent à l'inauguration des studios cinématographiques construits dans la périphérie de Tirana avec l'aide des soviétiques, le Kinostudio. Il photographia Enver Hoxha coupant le ruban, une image largement diffusée pendant toute la période communiste (fig. 4.3). En mars 1953, il couvrit, avec d'autres, la cérémonie organisée à Tirana à l'occasion de la mort de Staline. Ce fut son dernier reportage. Malade (il souffrait de diabète), il quitta l'ATSH pour rejoindre Foto Moska (« Photo Moscou »), le premier studio public de la ville de Tirana. Il poursuivit sa carrière de photographe dans le cadre de la photographie dite « de service public » où il fut notamment responsable de la formation. À notre connaissance, le terme de photoreporter ne lui fut 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 photojournaliste ²¹⁹ ». 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'agissait, à l'échelle de la ville ou de la région, de photographier les cérémonies officielles, notamment lorsqu'elles avaient 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 « antizogiste ²²⁰ ». Le regard porté depuis la période communiste sur celle de la monarchie apporte ici à la figure du photoreporter un élément qui disparut progressivement après 1944 : le

²¹⁹ Mancini, *Monumenta Historiae Patriae: Marubi's Photographic Documentation (1858-1970) and the Birth of the Albanian Nation*, ici p. 126.

²²⁰ Dilo, *Fotografë Gjirokastritë*. Le terme « antizogiste » est valorisé pendant la période communiste, le régime d'Enver Hoxha se posant en opposition à celui du roi Zog.

photoreporter pouvait produire des images contestataires tant qu'il s'agissait de dénoncer le régime du roi Zog comme régime « antipopulaire ». Par la suite, l'engagement attendu des photoreporters continua à être « populaire », mais le peuple était désormais au pouvoir par l'intermédiaire du Parti.

La continuité est visible aussi dans le fait que le nouveau régime devait dans un premier temps faire appel aux photographes indépendants, même s'ils avaient 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 permanents²²¹. 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, 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. La trajectoire de Vasil Ristani montre ainsi la transformation radicale de la figure du photoreporter dans la seconde moitié des années 1940 : les photoreporters étaient désormais soumis à un engagement auprès du pouvoir ; c'est à cette condition qu'ils pouvaient continuer d'exercer leur profession.

Petrit Kumi (né en 1930) est en quelque sorte une illustration de cette « partialité » consentie, condition à une activité créatrice²²². Né à Tirana dans une famille originaire de la ville d'Elbasan, il débuta 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 entra à la revue *L'Amitié* (*Miqësia*), organe de l'Association de l'amitié Albanie-Russie, en

²²¹ Le premier est Pandi Cici, auquel succède Niko Xhufka dans les années 1970.

²²² Ce paragraphe s'appuie sur plusieurs entretiens menés avec Petrit Kumi entre 2008 et 2015.

tant que graphiste. Il y travailla en compagnie de Sulejman Këlmendi, le photographe de la revue, auprès duquel il se forma. Il se mit surtout à fréquenter le studio de Refik Veseli qui le guida dans la photographie et dont il épousa la sœur en 1957²²³. Il réalisa 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 avait 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 étaient du ressort des photographes de l'ATSH et notamment de Mehmet Kallfa qui, rappelé pour l'occasion, suivit le dirigeant soviétique au plus près pendant toute la durée de son séjour. À la suite de cette expérience, Petrit Kumi fut invité à rejoindre l'ATSH, en septembre 1959²²⁴. Il y devint photoreporter et suivit ce qui constituait alors l'actualité politique, c'est-à-dire les congrès du Parti et les meetings. Il fut ainsi présent au IV^e congrès en février 1961, au V^e en novembre 1966.

Dès 1964 cependant, il rejoignit la revue *Ylli* dont il devint le photoreporter. Il succédait à deux premiers photoreporters, Luigj Mazreku (1961-1962) et Faruk Basha (1963). Sa première tâche était d'effectuer des photoreportages, genre dont il devint une sorte de théoricien, mais il travaillait aussi à la mise en page de la revue, en collaboration avec le graphiste de l'équipe éditoriale. Pour lui, la photographie n'était pas seulement une illustration, mais un élément prépondérant de la mise en page et participait, pour reprendre les termes de Thierry Gervais, à une « stratégie visuelle propagandiste²²⁵ ». Le photoreporter de *Ylli*, principal fournisseur d'images, contribuait à l'élaboration de cette stratégie.

Après la mort d'Enver Hoxha en avril 1985, Petrit Kumi fut nommé directeur du laboratoire photographique de l'ATSH (septembre 1985) où il poursuivit sa carrière jusqu'en 1991. 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 a produit, sélectionné et publié chaque mois de nombreuses photographies. Il a réalisé lui-même de nombreux reportages, seul ou en collaboration avec un journaliste de la rédaction et s'est intéressé au photoreportage comme genre. Il a eu 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 fut encore à l'origine, au début des années 1970, d'un intérêt pour la photographie historique lorsque *Ylli* commença à publier des photographies d'avant la période communiste sous la rubrique « Publiées pour la première fois » et, au début des années 1980, publia plusieurs articles sur l'histoire de la photographie, en Albanie et dans le monde. Surtout, Petrit Kumi présentait régulièrement le travail de ses collègues photoreporters de l'ATSH ou d'autres

²²³ Sur l'histoire de Refik Veseli, voir *supra*, chapitre 3.

²²⁴ Kumi, *Jeta përmes objektivit. Fotografi & shënime*, p. 151.

²²⁵ Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, p. 91.

institutions en leur offrant une page ou une double page de la revue. Il a contribué ainsi à former une image du photoreporter et de son rôle dans la société socialiste.

Il va de soi qu'une telle position s'accompagnait d'une adhésion au régime : les photoreportages de Petrit Kumi étaient en parfaite adéquation avec les attentes des autorités politiques. Il photographiait 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 était 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 faisait partie d'une élite de la photographie, celle qui pouvait approcher les dirigeants. Au point d'être régulièrement appelé, avec son beau-frère Refik Veseli, pour réaliser les portraits officiels du dictateur²²⁶. 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 s'est déroulée à l'intérieur des frontières de l'Albanie, il effectua plusieurs séjours à l'étranger, à une époque où ceux-ci n'étaient accessibles qu'à une minorité d'Albanais. Il passa ainsi plusieurs mois en Chine en 1965-1966 et en rapporta des images. En 1979, il se rendit au Kosovo et y réalisa un photoreportage pour la revue *Ylli*²²⁷. Il y retourna en 1981. Il eut aussi l'occasion, en tant que chef du laboratoire de l'ATSH, d'aller en Italie en 1988.

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

Successeur de Petrit Kumi à *Ylli* en 1988, Roland Tasho (né en 1958) présente un profil très différent de ceux des deux photoreporters précédents²²⁸. Ses débuts en photographie furent 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 fut affecté à l'administration communale de Tirana et commença à travailler dans un studio public qui réalisait des

²²⁶ Voir *supra*, chapitre 1.

²²⁷ *Ylli*, août 1979, p. 17-19.

²²⁸ Ce paragraphe s'appuie sur de nombreux entretiens menés avec Roland Tasho entre 2009 et 2015.

photographies d'identité. Un an plus tard, il devint « photographe de nature », photographe du service public posté dans les parcs, jardins publics et auprès des monuments, et offrit ses services aux promeneurs de Tirana²²⁹. C'est dans ce cadre qu'en 1985 il fut envoyé au Cimetière des martyrs pour réaliser des photographies souvenirs pour les nombreux visiteurs qui venaient rendre hommage à Enver Hoxha sur sa tombe. En 1986, il rejoignit, 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'agissait avant tout de reproduire des images existantes du dictateur, de les agrandir et de le monter et de photographier les lieux dans lesquels il avait vécu et les objets lui ayant appartenu. Cette expérience, et les contacts établis pendant deux ans, lui valurent d'être nommé photoreporter de *Ylli* en 1988. La revue était toujours un organe officiel et portait un message politique affirmé, mais la crise économique qui touchait le pays depuis la rupture de 1978 avec la Chine restreignait l'optimisme des années 1960 et 1970 : l'industrialisation du pays s'était ralentie, elle n'apportait aucun bien-être à ses habitants. Les thèmes les plus couramment traités à l'époque de Petrit Kumi n'étaient plus d'actualité : Roland Tasho se concentra 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 fut cependant rattrapé par la politique lorsqu'il décida, contre l'avis du rédacteur en chef de la revue, de couvrir le mouvement étudiant de l'hiver 1990-1991 qui conduisit à la chute de la dictature au printemps 1991. Ce moment qu'il décrit comme l'un des plus forts de sa vie l'amena à prendre des risques : il ne put faire autrement que d'utiliser le matériel photographique appartenant à la revue pour faire un travail qui ne serait jamais publié dans la presse officielle et il réalisa les tirages en cachette alors qu'il était censé porter toutes ses pellicules au laboratoire de l'ATSH pour le développement et le tirage. Il fut exclu de la revue en 1991 après un séjour de deux mois en Italie ; la revue elle-même disparut dans l'année.

Roland Tasho devint 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'était plus d'actualité. Il fit 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 resta 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) firent 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

²²⁹ Voir *infra*, chapitre 5.

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 devaient rendre compte excluait tout événement imprévu ou contraire au discours officiel. La crise politique de l'hiver 1990-1991 ne fut suivie que de manière clandestine par quelques photoreporters qui ne purent publier leurs photographies que dans la presse étrangère ou dans la presse d'opposition qui apparaissait alors²³⁰. À la même époque, Gani Xhengo, photoreporter à l'ATSH, couvrit aussi les événements malgré l'interdiction formelle du directeur de l'Agence et faisait développer ses pellicules hors du laboratoire. D'une manière générale, jusqu'à la crise de 1990-1991, les photoreporters n'étaient pas à la recherche de l'événement et les médias refusaient les images « chocs » qui montreraient la réalité de manière imprévue. Il n'était pas question de « créer » l'événement, mais plutôt de rapporter des images de ce que les autorités politiques présentaient 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'avaient pas leur place dans la photographie de presse. Le terme de « réalisme socialiste », tel qu'il était appliqué à la photographie, résumait pour eux les attentes du bon photoreportage : montrer les gens heureux au travail. Comme sur les tableaux, les modèles devaient sourire et l'optimisme était de rigueur²³¹. Même les catastrophes naturelles devaient 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 victimes²³². Le bon photoreportage devait donc allier des qualités esthétiques formelles et l'expression d'un message politique conforme. Les photographies floues ou mal cadrées, même si elles témoignaient de la présence du photoreporter au cœur de l'action, étaient exclues. Dans les récits, le sentiment d'urgence et l'idée d'un « instant décisif » ne semblent être exprimés qu'à propos des photographies des dirigeants et d'Enver Hoxha en particulier²³³. Lors des congrès et cérémonies (notamment le défilé du 1^{er} mai), l'ambition de chaque photoreporter était, nous l'avons vu, de réaliser la meilleure photographie du dictateur, celle qui serait publiée le

²³⁰ Le premier journal d'opposition, *La Renaissance démocratique (Rilindja demokratike)*, paraît en janvier 1991.

²³¹ Pour un parallèle avec la peinture et la sculpture du réalisme socialiste, voir Gëzim Qëndro (2014), *Le surréalisme socialiste. L'autopsie d'une utopie*. Paris, L'Harmattan.

²³² Voir le traitement du tremblement de terre de 1979 par Ylli dans Durand, de Rapper, *Ylli, les couleurs de la dictature*, p. 68-69.

²³³ Voir par exemple le récit de Petrit Kumi à propos de la dernière apparition publique d'Enver Hoxha, en novembre 1984. Kumi, *Jeta përmes objektivit. Fotografji & shënime*, p. 154-155.

lendemain en première page de *Zëri i Popullit* et que les autres journaux et magazines reprendraient à leur tour²³⁴.

Il est possible, au delà de ces trois cas particuliers, de caractériser la figure du photoreporter et son évolution. Trois points peuvent être mentionnés : la distinction, qui fait que les photoreporters n'étaient ni des photographes comme les autres, ni des journalistes comme les autres²³⁵ ; le rapport à la technologie ; la position ambiguë des photoreporters vis-à-vis du pouvoir.

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 était photoreporter en 1946, Roland Tasho l'était encore en 1991. Mais on peut faire l'hypothèse que le photoreporter fut de moins en moins défini par son activité de photographe de presse ou de photjournaliste que par sa position particulière au sein de la profession. Dès les années 1960, les concours photographiques de *Ylli* s'adressaient explicitement aux « photographes professionnels, photoreporters et amateurs de l'art photographique²³⁶ », faisant des photoreporters une catégorie distincte des professionnels et des amateurs. Dans les années 1980, alors que la profession était 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 occupaient 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 était élevé, mais qui ne se déplaçaient 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 1980²³⁷ : dans la représentation de soi, le photoreporter cherchait à se distinguer des autres photographes, notamment de ceux du service public. Un passage du roman d'Ismail Kadaré *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

²³⁴ Voir *supra*, chapitre 1.

²³⁵ Dans son roman *Le vide*, Besnik Mustafaj invente une 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 (1999), *Le vide*. Paris, Albin Michel, p. 20).

²³⁶ Par exemple dans *Ylli*, juin 1962, p. 12.

²³⁷ Boriçi, *Redaksia dhe puna e gazetarit*, 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. ».

comme un homme d'expérience qui prend son temps et s'applique à la tâche²³⁸. 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 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 étaient aussi l'occasion de faire de la photographie de paysage, de composer des scènes qui entraient 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 interdit aux autres photographes. Ces images réalisées en marge de leur mission principale n'étaient pas nécessairement publiées, mais elles pouvaient ressortir à l'occasion de concours photographiques, de rétrospectives dans les pages de *Ylli*, ou d'expositions personnelles. Plus rarement, elles pouvaient faire l'objet d'albums publiés, comme c'est le cas pour Niko Xhufka, photoreporter de *Zëri i Popullit* à partir de 1967, qui publia en 1976 un album intitulé *Rythmes de la vie albanaise*²³⁹.

Un rapport au temps différent et une certaine marge de manœuvre définissaient donc le photoreporter, plus que les sujets qu'il devait 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, était reconnu comme « photoreporter » : il se déplaçait à travers le pays pour réaliser ses clichés et jouissait d'une certaine liberté dans le choix des sujets. Jani Ristani, photographe du ministère de la Construction depuis plus de quinze ans, était défini en 1964 comme le photoreporter du ministère, en tant que témoin de l'industrialisation et de la modernisation du pays²⁴⁰. Les photographes qui travaillaient pour l'armée ou pour la police des frontières étaient de la même façon désignés en tant que photoreporters : leur tâche était, tout au long de l'année et lors de certains temps forts comme l'étaient 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 recherchaient, outre la qualité formelle, la prouesse technique qui témoignait de leur maîtrise du temps et de l'espace. Ce qui définissait le photoreporter n'était 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'existaient pas et où les déplacements étaient strictement contrôlés, le photoreporter était d'abord celui qui jouissait d'une liberté de mouvement exceptionnelle, même si elle était en grande partie limitée aux frontières du pays²⁴¹. On retrouve

²³⁸ Ismail Kadaré (1978), *Le grand hiver*. Paris, Fayard, p. 46-52 pour la traduction française.

²³⁹ Niko Xhufka (1976), *Ritme të jetës shqiptare*. Tiranë, 8 Nëntori.

²⁴⁰ *Ylli*, avril 1964, p. 26.

²⁴¹ 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.

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.

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 faisait partie de l'équipement du photoreporter. Roland Tasho raconte que sa décision de rejoindre la revue *Ylli* 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. 4.4). 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 tchèque²⁴² ». Niko Xhufka à *Zëri i Popullit* et Petrit Kumi à *Ylli* puis à l'ATSH circulaient aussi à moto. Les photoreporters avaient le privilège supplémentaire de prendre des moyens de transport plus rares : avion, hélicoptère, 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 appareil photo, comme un résumé de l'image du photoreporter (fig. 4.5). 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 mule²⁴³.

L'équipement photographique est un deuxième aspect de la fascination pour la technique moderne. Ici encore, c'était un élément de distinction par rapport aux autres photographes, en particulier ceux du service public. Ces derniers étaient d'abord équipés d'appareils provenant des anciens studios privés, mais, au fil du temps, ils reçurent des appareils soviétiques, est-allemands ou chinois de qualité décroissante et soumis à une utilisation intensive. Au contraire, les photoreporters avaient la possibilité de commander des appareils occidentaux parfois coûteux qu'ils choisissaient sur catalogue. Les moyens financiers accordés aux photoreporters augmentaient avec leur place dans la hiérarchie de la profession, ceux de l'ATSH, de *Zëri i Popullit*, de *Ylli* et de l'armée occupant une position particulièrement privilégiée. En 1990, Roland Tasho utilisait simultanément un Hasselblad, un Linhof et un Nikon appartenant à la revue *Ylli*.

Les photoreporters utilisaient de plus des films Kodak importés de France ou d'Italie et, à partir de la fin des années 1960, pratiquaient la

²⁴² Entretien, Tirana, mars 2012.

²⁴³ Entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013.

photographie couleur, technique qui resta 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 était enfin fréquemment représenté bardé d'équipements photographiques. C'est systématiquement le cas dans les pages de *Ylli* consacrées aux divers photoreporters. C'était aussi le cas dans certaines mises en scènes réalisées à l'occasion de cérémonies officielles rassemblant de nombreux photoreporters (fig. 4.6). Une analyse du rapport entre les photoreporters et leurs appareils nous mènerait trop loin, 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 photographe²⁴⁴. 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 photographier²⁴⁵. 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.

Les relations avec le pouvoir constituent une dernière caractéristique des photoreporters. Ceux-ci formaient une catégorie privilégiée dans la mesure où leur activité les amenait à s'approcher des centres du pouvoir. Ils assistaient aux cérémonies organisées par le pouvoir, suivaient les membres du Bureau politique ou du gouvernement dans leurs déplacements et contribuaient à fabriquer l'information par laquelle le pouvoir imposait son action et son idéologie à la population. Les dirigeants eux-mêmes, comme nous l'avons vu à propos d'Enver Hoxha, recherchaient cette proximité et participaient à sa mise en scène. La proximité avec le pouvoir, intrinsèque à l'activité professionnelle des photoreporters, les conduisait aussi aux frontières de l'intimité des dirigeants, dans une zone interdite au reste de la population²⁴⁶.

Cette proximité ne doit cependant pas faire oublier que les photoreporters étaient surveillés et que leur travail était contrôlé de multiples manières. Au contrôle idéologique dont nous avons déjà parlé s'ajoutait 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 devaient, la veille ou jusqu'à une semaine à l'avance, remettre leur matériel aux mains des services de sécurité qui le contrôlaient. Les photoreporters étaient aussi soupçonnés par les services de sécurité ou

²⁴⁴ Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, p. 165.

²⁴⁵ *Ylli*, mars 1961, p. 10.

²⁴⁶ Voir *supra*, chapitre 1.

l'entourage des dirigeants de s'approcher de manière dangereuse de leurs personnes.

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. Nous avons déjà évoqué Mandi Koçi (1912-1986), dont l'histoire nous été racontée à plusieurs reprises²⁴⁷. 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) fut finalement libéré après un an d'emprisonnement et poursuivit sa carrière comme photoreporter à l'ATSH²⁴⁸. Enfin, Ndoc Kodheli (1931-1989), photoreporter du ministère de l'Agriculture à partir de 1968, fut accusé en avril 1989 de propos anticommunistes et envoyé en octobre comme ouvrier agricole dans une ferme d'État où il mourut quelques semaines plus tard²⁴⁹. Comme on le voit, il ne s'agissait 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 faisaient 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 dernier chapitre, consacré à l'illustration, et quelle que soit la reconnaissance de la photographie comme « grande force de la propagande²⁵⁰ », 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 profession²⁵¹ ». 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 fût dans les mêmes services que les rétameurs et les chaudronniers ? Pour lui, la photographie devait être soit dans la Ligue

²⁴⁷ Voir *supra*, chapitre 3.

²⁴⁸ Entretien, Tirana, novembre 2009.

²⁴⁹ Qerim Vrioni (2006), Ndoc Kodheli, një fotograf i paharruar. *Tema* 15 juillet 2006, p. 21.

²⁵⁰ *Ylli*, avril 1964, p. 26.

²⁵¹ Entretien, Tirana, avril 2013.

des écrivains soit à la Galerie des arts, mais pas avec les barbiers²⁵² ». 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 employaient. Ce décalage pourrait expliquer la volonté récurrente de la part des photoreporters de *Ylli* 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 devint, en juillet 1987, « Le coin de la photographie artistique », dans lequel ne furent 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 auteurs²⁵³.

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'accompagnaient de mesures de contrôle et de censure de l'information²⁵⁴. Il donne l'exemple de la télévision : le régime estimait indispensable d'avoir une télévision nationale et dépensait beaucoup d'argent pour que les familles fussent équipées de téléviseurs, mais en dépensait beaucoup aussi pour empêcher ces 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 limitait 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.

L'UNIVERSITÉ ET LA PHOTOGRAPHIE SCIENTIFIQUE

L'année 1957 marque le début de l'organisation étatique de ce qui sera appelé la « photographie du service scientifique » (*fotografi e shërbimit shkencor*) sur le modèle de la photographie « du service de propagande » (*e*

²⁵² Entretien, Tirana, juin 2014. Sur les photographes du service public, voir *infra*, chapitre 5.

²⁵³ Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, p. 211.

²⁵⁴ Fuga, *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare* p. 25.

shërbimit propagandistik)²⁵⁵. L'Université d'État de Tirana, dont les portes s'ouvrirent en septembre 1957, se dota d'un laboratoire photographique au service de plusieurs instituts de recherche. Le premier responsable en fut Halit Gjiriti, venu du laboratoire du ministère de l'Intérieur. Membre du parti, il était à la fois reporter (il couvrait les expéditions scientifiques ainsi que les activités de l'Université) et tireur ; il prenait aussi en charge la reproduction sur microfilm²⁵⁶. Il était secondé par trois autres photographes confirmés, Mehmet Kallfa, qui arrivait de l'ATSH, Ramadan Baholli et Nail Çurçiali (fils d'un photographe de Kukës) qui travaillaient à la fois sur le terrain et au laboratoire²⁵⁷. Le premier était rattaché à l'Institut d'archéologie, créé en 1957. À ce titre, il accompagnait les expéditions sur les sites archéologiques et, de retour à Tirana, photographiait les objets rapportés par les archéologues. Il fut la cheville ouvrière d'un album en couleur intitulé *L'Albanie archéologique*, qui parut en 1971²⁵⁸. Entamé avant l'installation d'un laboratoire couleur à la fin des années 1960, ce travail fut l'un des premiers à mettre en œuvre des diapositives Kodak. Le livre fut imprimé en Chine.

L'arrivée de Kostandin Leka (1932-2013) sur un poste de professeur de physique en 1959 donna une impulsion déterminante à la photographie scientifique²⁵⁹. Passionné de photographie depuis son enfance en Italie, Kostandin Leka introduisit l'étude des processus chimiques de la photographie dans son enseignement et réalisa, parfois de manière clandestine, des expériences quasi inédites dans le pays, par exemple en photographie couleur ou en photographie stroboscopique. En 1961, il photographia une éclipse de soleil depuis la terrasse de l'Université avec un appareil Linhof 9 x 12. En 1967, il réalisa ses premières photographies couleur et ses premières diapositives dans le laboratoire qu'il avait monté à la Faculté des sciences naturelles. Il fut alors chargé par la direction de l'Université de mettre en place un laboratoire moderne consacré aux techniques audiovisuelles inconnues à cette époque. Photographie couleur et film firent leur apparition à l'Université. Le matériel nécessaire était commandé dans les pays occidentaux²⁶⁰. Par leur passion et leur volonté de transmettre leurs connaissances, des photographes comme Mehmet Kallfa et Kostandin Leka ont joué un rôle dans la formation de la nouvelle génération de photographes qui apparut dans les années 1960.

²⁵⁵ Fusha, Fotografia.

²⁵⁶ Son nom apparaît ainsi dans un article de la revue *Etnografia Shqiptare* en 1966 : il est l'auteur des reproductions photographiques des plans qui illustrent l'article (Koço Zheku (1966), Shtëpitë e banimit në fshatin e Pojanit (Myzeqe). *Etnografia shqiptare* III, p. 78-118, ici p. 110).

²⁵⁷ Mehmet Kallfa et Nail Çurçiali sont crédités des photographies prises en 1962 pour illustrer un article de la revue *Etnografia Shqiptare* (Llambriini Mitrushit (1963), Dasma në Lalët e Myzeqesëbid.II, p. 175-218).

²⁵⁸ (1971), *Shqipëria arkeologjike*. Tiranë, Universiteti shtetëror i Tiranës.

²⁵⁹ Juste avant sa mort en juin 2013, Kostandin Leka a publié un livre autobiographique dans lequel les références à la photographie sont nombreuses et détaillées. Leka, *Një jetë në shtjelljet e krijimitarisë*.

²⁶⁰ Ibid., p. 109.

En marge de l'Université, d'autres institutions scientifiques employèrent des photographes. L'Institut des monuments de la culture, créé en 1965 (à partir de la section de restauration des monuments de l'Institut d'histoire et de linguistique de l'Université) employait ainsi trois ou quatre photographes, dont Refik Veseli lorsque celui-ci fut contraint de fermer son studio privé. La photographie y était utilisée à la fois comme outil de communication (par exemple dans la revue *Monumentet*, publiée par l'Institut à partir de 1971) et comme outil d'analyse, par exemple pour la restauration des peintures. Zamir Marika, entré à l'Institut en 1981 comme restaurateur, recourait à la photographie en lumière ultraviolette ou en lumière rasante dans son travail de restauration des icônes et des fresques, ce qui l'amena à pratiquer la photographie plus largement et à contribuer aux revues spécialisées dans le patrimoine²⁶¹. D'autres photographes étaient envoyés à travers le pays pour documenter les « monuments de la culture », catégorie qui regroupait les sites archéologiques, des ensembles architecturaux, des œuvres d'art ou encore des sites naturels. Leur travail se situait au croisement de la photographie scientifique et de la photographie de propagande dans la mesure où la diffusion des images des « monuments de la culture » dépassait largement le cadre des revues spécialisées et participait de l'exaltation du sentiment national. Ils semblent ainsi avoir bénéficié de certains privilèges de la « propagande » (accès au matériel occidental coûteux) tout en étant plus limités que les photographes de l'ATSH. « À l'Institut, raconte Zamir Marika, comme dans toutes les institutions, nous devons rendre des comptes, notre marge d'erreur (*shkarcitet*) était faible, chaque pose devait donner lieu à une photographie archivée dans les archives de l'Institut. J'avais beaucoup de photos, mais tout devait être déposé à l'Institut. Je travaillais au Linhof, au Hasselblad, car la propagande à l'époque dépensait beaucoup d'argent, beaucoup. Nous avions de bons appareils, avec un très bon Linhof, avec un Hasselblad qui était très bon pour l'époque. Ensuite, il y avait les appareils des pays de l'Est, les Praktica, les Seagull, 6x6. Et comme ces appareils étaient chers – je me souviens, un Linhof, avec son objectif, coûtait jusqu'à 18 000 dollars – l'ATSH, qui faisait de la propagande politique, avait les appareils les plus chers : ils faisaient des reportages (*kronikë*) au Linhof, alors qu'un Praktica est beaucoup plus adapté ! Mais comme c'était plus cher, c'est celui qu'ils utilisaient. Alors que le Linhof est parfait pour les travaux statiques. »

L'ARMÉE ET LA PHOTOGRAPHIE

L'armée (qui n'est pas mentionnée dans l'article « Photographie » du *Dictionnaire encyclopédique* de 1985) occupe une place de premier plan dans la photographie de l'époque communiste, au moins pour trois raisons. La défense du pays fournissait d'abord des motifs récurrents à la

²⁶¹ Entretien avec Zamir Marika, Tirana, avril 2013.

presse illustrée. Plus largement, on constate la permanence d'une imagerie militaire qui était loin de se limiter à la photographie, mais concernait d'autres arts visuels : cinéma, peinture, sculpture. Cette permanence est quant à elle liée aux origines mêmes de l'État communiste : Enver Hoxha prit le pouvoir en tant que chef de l'Armée de libération nationale et toute la légitimité du nouveau pouvoir reposait dans un premier temps sur le rôle du parti communiste dans la lutte et dans la victoire des partisans pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans les premiers gouvernements, Enver Hoxha exerçait aussi la fonction de ministre de la Défense et nous avons vu que lors de ses premières apparitions publiques il se présentait en uniforme militaire. Plus tard, le ministère fut occupé par Mehmet Shehu, le numéro 2 du régime. Dans ce contexte, la figure du partisan était centrale et elle l'est restée jusqu'à la fin (et le reste aujourd'hui encore), malgré une inflexion dans les années 1980, comme cela a été noté dans d'autres domaines, par exemple dans le cinéma²⁶². Une deuxième raison est la place de l'armée dans la production photographique de l'époque : les photographes de l'armée semblent avoir bénéficié de moyens considérables pour produire ces images. On peut mentionner à l'appui de cette affirmation que l'armée a sans doute été la deuxième institution, après le ministère de l'Intérieur, à être équipée d'un laboratoire pour la photographie couleur²⁶³. De même, ses laboratoires photographiques n'ont pas été concernés, en 1980, par les fermetures ordonnées dans la cadre de la « centralisation » : alors que de nombreux laboratoires disparaissaient, y compris dans la presse et les institutions centrales, ceux de l'armée ont survécu jusqu'en 1991. Enfin, il apparaît que l'armée, par l'intermédiaire de la conscription, a joué un rôle dans la diffusion de la pratique photographique et, plus particulièrement, dans l'initiation et la formation à la photographie d'un grand nombre de photographes, amateurs ou professionnels.

Si les liens entre la photographie et l'armée datent des origines du régime, certains développements des années 1960 et suivantes semblent avoir marqué un tournant. Comme dans d'autres domaines, ces années sont celles d'une plus grande professionnalisation de la photographie, en raison à la fois d'un accès accru à la technologie et d'une formation plus spécialisée des photographes. Surtout, les années qui suivirent la rupture des relations avec l'Union soviétique (1961) donnèrent un caractère fondamental à tout ce qui touchait à la défense du pays. Jusqu'alors, il était convenu que celle-ci, en cas d'agression, pouvait être assurée par les forces armées du pacte de Varsovie, dont l'Albanie était membre. Après la rupture, le pays se retrouva avec des alliés en moins et des ennemis en plus. Cette période se caractérise par l'élaboration du mythe de la citadelle assiégée et par sa traduction concrète dans la militarisation de la société et dans la fortification du pays notamment, à partir du début des années 1970, par la construction de dizaines de milliers de casemates et de

²⁶² Artan Puto, Eldon Gjikaj (2008), Kinematografia shqiptare midis nostalgjisë, groteskut dhe të ardhmes. Një histori treguar nga kineastët. *Përpyjekja* 25, p. 7-28, p. 15-16.

²⁶³ C'est ce que rapporte Petrit Ristani, responsable du principal laboratoire photographique de l'armée entre 1974 et 1992 : voir *infra*, p. ...

tunnels répartis sur l'ensemble du territoire. Ce mythe de la citadelle assiégée était soutenu par une imagerie militaire très largement diffusée dans la presse et les autres médias, mais aussi sous forme d'expositions présentées à travers tout le pays. Les motifs photographiques les plus fréquents peuvent se répartir en deux catégories. La première est celle du « peuple-soldat » (*populli ushtar*) qui met en avant la solidarité entre le peuple et l'armée pour la défense de la patrie. Les images qui en relèvent montrent des civils et des militaires en les présentant comme équivalents (les uns et les autres posent armés dans une attitude combative) ou complémentaires (les civils viennent distraire les militaires lors de fêtes communes ; les militaires instruisent et entraînent les civils). La deuxième catégorie est celle de l'armement moderne. La fascination pour la technologie, que nous avons notée à propos des photoreporters, s'étend ici à l'armement : les images d'avions à réaction, de chars d'assaut, de vedettes lance-torpilles ou de canons anti-aériens reviennent régulièrement dans la presse ainsi que dans les expositions organisées dans les casernes ou au niveau national.

La réalisation de ces photographies concernait toutes sortes de photographes : photoreporters de l'ATSH ou de la presse (qui devaient recevoir une accréditation pour pénétrer sur les sites militaires), photographes du service public couvrant les périodes d'entraînement militaire (les *zbor*) de la population civile ou les cérémonies accompagnées de défilés militaires ou de rencontres entre soldats et population. L'essentiel de cette imagerie était cependant produit par l'armée elle-même, qui possédait son propre service photographique. Celui-ci peut se décomposer en deux niveaux principaux : un niveau central, à Tirana, représenté par la Maison centrale de l'armée populaire (*Shtëpia qëndrore e Ushtrisë popullore*, SHQUP) ; un niveau local, celui des casernes et Maisons des militaires (*Shtëpia e ushtarakëve*) réparties à travers le pays.

Le service photographique de l'armée

La Maison centrale de l'armée populaire eut pour noyau la cantine et le foyer des officiers mis en place à Tirana dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. En 1946, ses fonctions furent organisées en cinq sections : culture, photographie, art, sport et arrière (*prapavijë*). D'autres sections furent formées par la suite (cinéma, littérature, arts figuratifs, musées) et certaines supprimées en 1975 (cinéma, littérature, arts figuratifs²⁶⁴). La photographie était donc présente dès les premières années et garda sa place jusqu'à la fin. Elle bénéficia dans un premier temps de l'activité de Rrok Berisha, photographe formé au studio Marubi de Shkodër et connu comme le fondateur du laboratoire photographique de la SHQUP. En 1975, il fut remplacé par Petrit Ristani (né en 1942) qui, employé par le laboratoire dès 1967, resta en poste jusqu'en 1992. Ce dernier se présente comme ayant introduit la photographie couleur à la SHQUP, grâce à un laboratoire de seconde main cédé par Sulo Gradeci, le garde du corps d'Enver Hoxha et responsable du « laboratoire secret ».

²⁶⁴ Buda (dir.), *Fjalor enciklopedik shqiptar*, p. 1066.

Le laboratoire, reçu en 1968, aurait été opérationnel en 1970, ce qui en ferait le deuxième laboratoire couleur du pays après celui de Jani Ristani au ministère de la Construction²⁶⁵. Quoi qu'il en soit, on voit encore une fois l'enjeu que représentait pour les photographes professionnels le passage à la couleur, dans un contexte où les innovations technologiques venaient d'en haut ou étaient accaparées par le pouvoir : accéder à la photographie couleur était la fois le signe d'une proximité avec le pouvoir et un moyen de servir le pouvoir.

Ndoc Kodheli (1931-1989), originaire de Shkodër comme Rrok Berisha, fut aussi un des premiers photographes de la SHQUP. Il travailla jusqu'en 1968 au laboratoire ainsi que pour les deux périodiques édités par la Maison centrale, avant de passer à la Maison de la propagande agricole²⁶⁶. La SHQUP éditait en effet le journal *Luftëtari* (*Le combattant*), qui parut régulièrement à partir de mai 1945, ainsi que le magazine *10 Korriku* (*10 juillet*, date réputée de la création de l'Armée, en 1943), dont le premier numéro parut en 1947, chacun disposant d'un photographe faisant office de photoreporter et de graphiste et d'un laboratoire commun, distinct de celui de la SHQUP. Ilo Frashëri fut le premier photographe de *Luftëtari*. Il fut remplacé, à son départ en retraite en 1980, par Alqi Gollosi (né en 1959), un des fils de Ilo Vero. Nikolin Pici (1940-2019) fut le photographe de la revue *10 Korriku* de 1971 à 1990 après avoir fait son service militaire et travaillé au laboratoire de la SHQUP, auprès de Rrok Berisha. Fils de Shan Pici, photographe réputé de Shkodër, il avait très tôt été initié à la photographie dans le studio familial. Les deux publications exploitaient aussi, pour l'illustration, la production des photographes militaires locaux. Nikolin Pici explique ainsi que *10 Korriku* consacrait une double-page à l'un des photographes des Maisons d'officiers (*shpi oficerash*) qui avait ainsi l'occasion de publier quelques photographies. « J'allais dans les différents districts, raconte-t-il, pour la revue, en service, et je les rencontrais ; ils me tenaient pour un maître (*mjeshër*), ils me demandaient de regarder ensemble leurs photos. J'en choisisais sept ou huit, les plus belles, j'emportais les négatifs, je faisais les tirages en noir et blanc seulement de bons tirages au laboratoire, avec le cadrage (*prerje*) que demandait le graphiste (*faqosës*) et cela faisait deux belles pages²⁶⁷. »

Au niveau local, chaque ville abritait en effet une « Maison des officiers » ou « des militaires » (*e ushtarakëve*) qui faisait office de centre culturel et de loisirs pour les militaires stationnés à proximité. Dans l'organigramme de chacune figurait un photographe qui, selon les cas, était aussi en charge de la bibliothèque et du cinéma. À Librazhd, Isuf Bardhoshi (né en 1949) était le photographe de la Maison des officiers dans les années 1970 et 1980, après avoir pu assouvir sa passion pour la photographie lors de son service militaire. En tant que photographe, il suivait les soldats lors des manœuvres, couvrait les cérémonies militaires et les activités culturelles de la caserne, réalisait les portraits d'émulation

²⁶⁵ Entretien avec Petrit Ristani, Tirana, octobre 2010.

²⁶⁶ Vroni, Ndoc Kodheli, një fotograf i paharruar.

²⁶⁷ Entretien avec Nikolin Pici, Tirana, mars 2012.

et, de manière générale, rendait compte de la vie militaire sur laquelle il montait des expositions. Reconnu localement comme professionnel de bon niveau et comme personne de confiance, il était aussi appelé pour former et évaluer les photographes du service public de la ville ou pour approcher les personnalités politiques en visite dans la région. Il était aussi opérateur de cinéma et projetait des films dans les villages ou sur les chantiers des « actions », les campagnes de travail volontaire. Il disposait de son propre laboratoire et travaillait uniquement en noir et blanc car, à cette époque, « la couleur n'était pas arrivée, seul Enver Hoxha et les dirigeants avaient la couleur ». Surtout, ce poste lui assurait des revenus suffisants et lui laissait le loisir de pratiquer la photographie en dehors des thèmes militaires et de monter ce qui apparaît avoir été, dans les années 1970 et 1980, l'ambition des photographes d'institutions : une « exposition personnelle » (*ekspozitë vetjake*) dans laquelle les aspects « vernaculaires » de leur activité pouvaient s'accompagner de la recherche d'une reconnaissance artistique. Né en 1948 à Shkodër, Tonin Gega fut d'abord photographe amateur (il publia sa première photographie en 1964). Il effectua son service militaire au laboratoire de la SHQUP auprès de Rrok Berisha, de 1967 à 1970, puis, de 1970 à 1996, fut affecté comme photographe à la Maison des militaires de Shkodër. En 1982, ses archives auraient contenu 120 000 négatifs et, l'année suivante, il présentait sa sixième « exposition personnelle » organisée par la branche locale de la Ligue des écrivains et des artistes et par la Maison des militaires²⁶⁸. À Bilisht, le dernier photographe de la Maison des militaires, en poste à partir de 1984, avait d'abord été employé par le studio public de la ville où il avait été formé. « Le métier de photographe, explique-t-il, consistait à représenter les activités de l'armée : entraînement, exercices, cours, photographies de soldats distingués, pour l'émulation. » La Maison de Bilisht ne disposant pas d'un laboratoire, il utilisait celui du service public que ses anciens collègues laissaient à sa disposition. Il travaillait avec un appareil Seagull, équivalent chinois du Praktica est-allemand répandu chez les photographes d'institutions, et certaines de ses photographies furent publiées dans le journal *Lufiëtari*²⁶⁹.

Ces maisons dépendaient à leur tour du Secteur de la propagande de la région qui était aussi en charge de l'émulation socialiste, de la réalisation des « slogans » (affiches, banderoles ou inscriptions murales reprenant des formules prononcées dans les discours officiels) ainsi que de la presse militaire locale. Jorgji Çakali, qui fut chef de la propagande à Gjirokastër entre 1974 et 1981, raconte qu'il sollicitait des photographies de la part des photographes des Maisons des militaires et les affichait afin que les soldats pussent se voir dans leurs différentes activités. Il accompagnait aussi les troupes en manœuvres avec une imprimerie autoportée de fabrication chinoise équipée d'un laboratoire photographique. « Quand nous partions en manœuvres, raconte-t-il, nous publiions un journal, *Zëri i ushtarit* (*La voix du soldat*) ; j'emportais l'appareil photographique, nous photographiions les diverses activités des soldats, pour en faire la publicité. Nous avons un laboratoire complet,

²⁶⁸ Mehdi Manç Bushati (2005), *Të tjerët për Toninin*. Shkodër, Idromeno

²⁶⁹ Entretien, Bilisht, novembre 2009.

dans l'imprimerie autoportée, nous pouvions imprimer des journaux au sommet de la montagne ! »

Le service militaire et l'initiation à la photographie

À l'instar de l'ATSH ou des studios cinématographiques dont nous parlerons bientôt, l'armée faisait figure d'institution privilégiée en termes de production photographique et, à ce titre, semble avoir permis l'initiation et la formation de nombreux photographes. Son mode de recrutement très large, par la conscription, rendait de plus accessible cette initiation au plus grand nombre. « Il y avait des gens passionnés, se souvient le photographe de *10 Korriku*, qui voulaient apprendre, qui étaient attirés par la photographie. Et ici nous avons du matériel, du papier, nous n'avions pas de limitations, nous n'avions pas à économiser²⁷⁰. » Nous avons ainsi rencontré plusieurs photographes, employés dans les institutions centrales ou dans le service public, qui avaient été initiés ou avaient reçu un complément de formation lors de leur service militaire qui durait, selon les époques entre deux et trois ans.

Il faut d'abord mentionner que le service militaire en lui-même appelait un certain nombre de pratiques photographiques et que les conscrits y trouvaient des occasions de poser devant un photographe. Il semble ainsi avoir été d'usage de se faire photographier peu de temps avant l'incorporation, notamment après un passage chez le coiffeur. Certains emportaient aussi des photographies d'eux-mêmes, de leurs amis et parents. Un villageois du sud de l'Albanie, incorporé en 1977-1978, possède encore un petit album qu'il avait réalisé lui-même pour y loger les photographies qu'il avait emportées avec lui (fig. 4.7). L'album a été fabriqué avec des cartes postales découpées, pliées, cousues et couvertes d'une feuille de plastique sous laquelle les photos sont glissées. « Un autre soldat en avait fait un ; je l'ai copié ! Quand on était soldat, on savait tout faire²⁷¹ ! » Les images datent à la fois d'avant et d'après l'incorporation et ont pour motif récurrent la camaraderie. Pendant la durée du service militaire, on profitait aussi du photographe de la caserne ou d'une permission en ville pour se faire prendre en photo, seul ou avec des amis. Ces images étaient ensuite envoyées à la famille ou à la fiancée. Les photographies prises par les photographes militaires lors des exercices ou dans le cadre de leur travail de documentation de la vie de la caserne pouvaient, pour certaines, faire l'objet de tirages supplémentaires à la demande des soldats. « On payait et on avait la photo. Tout se payait », raconte un ancien conscrit du sud de l'Albanie, incorporé de novembre 1965 à décembre 1967, à propos de l'image d'une colonne de soldats en marche sur laquelle il est censé figurer sans que la qualité de la photographie ne permette de le distinguer (fig. 4.8). Les photographes de l'armée avaient aussi pour tâche, nous l'avons vu, de participer à l'émulation socialiste dans les casernes, c'est-à-dire de réaliser des portraits des soldats distingués par leur hiérarchie. Ces portraits étaient

²⁷⁰ Entretien avec Nikolin Pici, Tirana, mars 2012.

²⁷¹ Entretien, Qytezë, novembre 2009.

affichés dans la caserne, mais certains tirages pouvaient aussi être conservés par les soldats concernés et finir dans les albums familiaux.

En dehors du service militaire proprement dit, les périodes d'entraînement militaire auxquelles la population devait se soumettre périodiquement font aussi partie des activités les plus photographiées et dont les images se retrouvent dans les fonds familiaux.

Enfin, le service militaire semble avoir pour certains fait office de « déclencheur » d'une passion pour la photographie. Plusieurs photographes de l'armée ont ainsi connu leur premier contact avec la photographie lors de leur service militaire, d'autant plus facilement si leur affectation les rapprochait de la Maison centrale de l'armée. Ce fut le cas de Mihal Vithkuqi (né en 1923), qui se passionna pour la photographie pendant son séjour à l'armée, entre 1949 et 1951, et qui commença par faire des portraits que les soldats voulaient envoyer dans leurs familles. Il fut ensuite nommé au ministère de l'Intérieur, comme « photographe des frontières », c'est-à-dire chargé de documenter l'activité des gardes-frontière dans une région particulière (celle de Korçë, dont il était originaire), avant de passer au ministère de la Défense et affecté à la Maison des officiers de Korçë, en 1970, jusqu'en 1983²⁷². Tous ne restaient cependant pas à l'armée et nous avons rencontré plusieurs photographes du service public qui avaient été formés pendant leur service militaire. Hasan Medolli, qui fut photographe dans les studios publics de Bilisht et de Cërrik à partir de 1965, raconte ainsi ses débuts à la Maison centrale de l'armée : « J'aimais bien la photographie et quand je suis parti à l'armée, en 1962, j'ai eu la chance d'être affecté dans la caserne où était la Maison centrale de l'armée. Il y avait là des professionnels, et parmi eux Nikolin Pici, et aussi un autre, quelqu'un de très bien, Rrok Berisha. C'est là-bas que j'ai commencé à être passionné par la photographie. Ils travaillaient dans le laboratoire, en noir et blanc ; moi, j'étais simple soldat, mais en liant amitié avec eux, ils m'ont donné un appareil, un Leica, un Zorki russe. Et j'ai commencé à faire des photos de soldats. » À la fin de ses trois ans de service militaire, ses compétences en photographie lui permirent d'éviter un poste d'instituteur dans un village lointain et de commencer à travailler comme photographe²⁷³. Dans d'autres cas, de jeunes photographes déjà en apprentissage dans un studio public pouvaient être envoyés, le temps de leur service militaire, auprès de la Maison centrale de l'armée pour y parfaire leur formation. Ce fut le cas de Tefik Kordalli (né en 1946), placé en apprentissage chez les photographes de Korçë en 1962, sans goût particulier pour la photographie. C'est pendant son service militaire au laboratoire photographique de l'armée, de 1965 à 1967, qu'il se forma auprès de Nikolin Pici et de Rrok Berisha, ce qu'il lui permit, à son retour au service communal de Bilisht, de se spécialiser dans la photographie des casernes et des postes frontières, mais aussi de monter rapidement en grade et de toucher un meilleur salaire²⁷⁴.

²⁷² Entretiens avec Vasil Vithkuqi, fils de Mihal, Korçë, février et novembre 2010.

²⁷³ Entretien avec Hasan Medolli, Elbasan, novembre 2010.

²⁷⁴ Entretien avec Tefik Kordalli, Bilisht, novembre 2009.

PHOTOGRAPHIE ET CINÉMA : LE KINOSTUDIO

Il faut enfin signaler l'influence d'une dernière institution de l'État communiste sur la production photographique. Parallèlement aux moyens accordés à la photographie, l'État albanais s'est en effet consacré, dès les années 1940, à la mise en place d'une industrie cinématographique et d'un réseau de diffusion de films à travers tout le pays. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner l'ouverture des studios cinématographiques de Tirana, en juillet 1952, qui donna lieu à une photographie largement diffusée à l'époque et toujours connue aujourd'hui. Construits à partir d'un projet soviétique et avec l'aide de l'URSS, les studios furent connus durant toute la période communiste sous le nom de Kinostudio, nom sous lequel nous en avons souvent entendu parler lors de notre enquête²⁷⁵. La production cinématographique de l'Albanie communiste a fait ces dernières années l'objet de plusieurs travaux de recherche et, plus généralement, a suscité un intérêt sans doute plus grand que celui accordé à la photographie, notamment dans le domaine de la restauration et de la diffusion²⁷⁶. Comme la photographie, le cinéma fait partie de l'héritage visuel de la période communiste, un héritage toujours présent sur les chaînes de télévision et sur Internet.

Photographie et cinéma partagent un même soubassement technique, sous la forme de films et d'appareils optiques, et on pourrait aussi certainement montrer qu'il existe des influences réciproques entre les images produites par les deux dispositifs. Dans ce qui suit cependant, nous nous contenterons de relever les liens ayant existé entre le cinéma et la photographie comme institutions étatiques. Nous voulons ainsi principalement montrer que le cinéma, ou plutôt son inclusion dans le mode de production étatique, a joué un rôle dans la structuration et dans le fonctionnement de la photographie. Cela nous est apparu progressivement, au fil des multiples évocations du Kinostudio faite par les photographes que nous rencontrions. Ce rôle peut être décliné sous trois aspects : le cinéma naissant a d'abord « capté » un certain nombre de photographes et a agi sur certains d'entre eux comme une force d'attraction, fût-ce de manière provisoire. En retour, le cinéma a aussi été un moyen de diffusion de la pratique photographique et de formation de nouveaux photographes. Enfin, en marge du fonctionnement officiel des institutions du cinéma et de la photographie, des liens d'entraide ou de parenté ont uni les deux groupes de professionnels.

Lorsque la production cinématographique a débuté en Albanie après la Seconde Guerre mondiale, la photographie possédait déjà une longue histoire et les premiers opérateurs de cinéma semblent avoir d'abord été recrutés parmi les photographes professionnels alors en

²⁷⁵ Leur nom complet est *Kinostudio Shqipëria e re*, « Studios L'Albanie nouvelle ».

²⁷⁶ Voir les travaux de Artan Puto et ceux de Ana Grgic (*Albanian Cinema Project*). Voir aussi Juljan Bejko. Voir aussi les publications de Abaz Hoxha. Et Gëzim Qëndro (2016), *Kinostudioja "Shqipëria e vjetër" (ose Aventura seminale e gjurmës)*. Tiranë, Onufri.

activité. C'est ainsi le cas de Mandi Koçi, dont nous avons déjà parlé²⁷⁷. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, il fut envoyé à Belgrade pour suivre une formation d'opérateur de prises de vue (1945-1947). À son retour, il filma les cérémonies du 1^{er} mai 1947 et, à l'été de la même année, la visite d'Enver Hoxha dans le sud du pays, celle-là même que nous connaissons par les photographies de Filip Vito. Toujours en 1947, ses photographies furent exposées à Moscou. Après avoir été rattaché à l'ATSH et à l'Agence albanaise des films²⁷⁸, il rejoignit le Kinostudio dès son ouverture en 1952, après un cours de spécialisation à Moscou en 1951, et fut nommé responsable des cinq opérateurs employés à cette époque²⁷⁹. Il devint alors un des premiers réalisateurs de documentaires et de chroniques cinématographiques, jusqu'à son arrestation en 1960²⁸⁰. Mihal Çarka (1925-2001), originaire de Zagori comme les cousins Ristani et formé par eux à la photographie, possédait un studio à Tirana depuis 1936. Il devint le premier responsable du laboratoire photographique du Kinostudio, en charge du développement des films. Il avait lui aussi suivi une formation à Moscou dans ce domaine et était connu pour ses compétences d'éclairagiste²⁸¹. Le même laboratoire employait aussi Niko Theodhosi, qui avait été formé à la photographie au laboratoire de l'Armée, par Rrok Berisha et Ilo Frashëri²⁸². Nous avons déjà rencontré Mehmet Kallfa, un des premiers photographes de l'Agence télégraphique albanaise, qui fit en 1952 une demande pour devenir opérateur aux studios cinématographiques. D'après son fils, il ne resta qu'une année au Kinostudio (« il avait envie d'essayer, mais c'était un travail fatigant ») et revint à l'ATSH²⁸³. Plus tard, d'autres photographes choisirent de rejoindre le Kinostudio. C'est le cas de Faruk Basha qui, après avoir travaillé un an comme photoreporter du magazine *Ylli*, entra au Kinostudio en 1964, où il devint responsable du laboratoire photographique²⁸⁴. On peut enfin signaler Ilia Tërpini, photographe amateur au début des années 1960, qui fut d'abord repéré et incité à venir à Tirana par Petrit Kumi, alors photoreporter à *Ylli*, puis devint opérateur au Kinostudio²⁸⁵.

Il faut noter que tous les photographes recrutés par le Kinostudio ne devinrent pas opérateurs ou techniciens de laboratoire. Comme toute institution de cette importance, les studios cinématographiques possédaient leurs propres photographes en charge de rendre compte visuellement de leurs activités. Les photographes Agim Vërzivolli (né en 1934) et Tare Hysi (né en 1954) rejoignirent le Kinostudio respectivement

²⁷⁷ Voir *supra*, chapitre 3.

²⁷⁸ *Agjencia shqiptare e filmave*. Créée en 1945 et renommée Entreprise étatique cinématographique albanaise (*Ndërmarrja shtetërore kinematografike shqiptare*) en 1947, cette institution gérait les salles de cinéma ainsi que l'importation de films.

²⁷⁹ Hoxha, *Na ishte njëherë një kinostudio*, p. 23.

²⁸⁰ Vriioni, Mandi Koçi, një fotograf i harruar

²⁸¹ Hoxha, *Na ishte njëherë një kinostudio*, p. 23.

²⁸² *Ibid.*, p. 23.

²⁸³ Entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013. Petrit Omeri, un autre pionnier de l'ATSH a aussi rejoint le Kinostudio pendant un temps.

²⁸⁴ Hoxha, *Na ishte njëherë një kinostudio*, p. 85.

²⁸⁵ Entretien avec Petrit Kumi, Tirana, mai 2010.

en 1957 et 1974, et furent notamment en charge de la promotion des films dans la presse. D'autre part, les photographes qui travaillaient pour le Kinostudio, comme opérateurs ou à d'autres tâches, ne cessaient pas de faire partie du groupe des photographes et apparaissaient en tant que tels dans la presse, comme auteurs de photoreportages, comme photographes artistiques ou comme participants aux concours photographiques. Ilia Tërpiini bénéficia ainsi d'une double-page de la revue *Ylli*, sous la rubrique « Le coin de la photographie artistique », en juillet 1987.

Les studios cinématographiques furent donc, dès le début, un débouché pour des photographes professionnels établis et parfois largement reconnus dans la profession. Pour cette raison, le Kinostudio devint progressivement un lieu de formation de nouveaux photographes. Dans les premiers temps, les nouveaux besoins créés par le développement du cinéma amenèrent les studios à recruter des gens qui furent ainsi mis en contact avec le film et la photographie. Les studios devaient en effet former des projectionnistes qui étaient ensuite nommés dans les différents districts pour diffuser des films dans les villes et les villages, soit dans des salles de cinéma, soit à l'aide d'installations ambulantes. Un photographe de Korçë, Dhimitër Bellovoda (1930-2010), raconte ainsi qu'il a d'abord été envoyé, à l'âge de 22 ans, en formation au Kinostudio pendant trois mois pour devenir projectionniste. Il fut ensuite nommé à la sucrerie de Maliq, à proximité de Korçë, en charge de la salle de cinéma de l'usine. Il y resta six mois puis, après son service militaire, fut nommé au cinéma de Korçë où il resta jusqu'en 1954, date à laquelle il fut affecté comme photographe au sanatorium de la ville. Sa vocation et sa carrière de photographe, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir²⁸⁶, ont pour origine son passage par le Kinostudio en 1952 : les nombreux Russes qui y travaillaient alors possédaient des appareils photographiques et développaient leurs films au laboratoire des studios. « Un de mes amis, Petraq Lubonja, qui avait fait ses études en URSS et en Allemagne de l'Est, était caméraman, et il m'a introduit auprès de nombreux amis du Kinostudio, dont beaucoup étaient originaires de Dardhë²⁸⁷. Grâce à eux, je pouvais entrer dans le laboratoire et je suis devenu ami avec les Russes du laboratoire. J'étais alors convaincu de vouloir devenir photographe²⁸⁸. » Il raconte aussi que ces mêmes amis lui avaient rapporté de Moscou un appareil Leica (plus vraisemblablement un Zorki, la copie russe du Leica), avec des flashes et de grosses batteries pour les alimenter. Cet équipement lui a permis de s'installer comme photographe privé en 1954, notamment parce qu'il était alors le seul photographe de Korçë à posséder des flashes. Son agrandisseur avait de même été construit grâce aux conseils de ses relations du Kinostudio.

Trente ans plus tard, dans les années 1980, le cas d'un autre photographe de Korçë présente des similarités avec le parcours de Dhimitër Bellovoda, mais aussi des différences dues au contexte politique

²⁸⁶ Voir *infra*, chapitre 5.

²⁸⁷ Village de montagne à proximité de Korçë, dans lequel la pratique de la photographie est attestée dès la fin du XIX^e siècle.

²⁸⁸ Entretien avec Dhimitër Bellovoda, Korçë, février 2010.

et économique de l'époque. Originaire d'une région montagneuse et reculée du district, il fut formé, après son service militaire, comme projectionniste au cinéma de la ville et envoyé dans les villages de la région, en juin 1983. « Je couvrais 36 villages, raconte-t-il, soit 10 000 habitants ; j'allais un jour dans un village, le lendemain dans un autre ; je dormais sur place. Les autorités désignaient une famille pour m'accueillir chaque soir. Pour le transport, c'était aussi le village qui s'en occupait²⁸⁹. » Les films étaient albanais et le matériel de projection d'origine soviétique. Mais ce travail l'ennuya rapidement (« je ne travaillais que deux heures le soir, le reste du temps j'étais libre, j'accompagnais les brigades dans les champs ») et, sur les conseils de sa mère et avec l'argent économisé par elle, il acheta un appareil photographique et utilisa son temps libre, dans la journée, pour offrir ses services aux habitants des villages. Il faisait développer et tirer les photographies au laboratoire du studio public de Korçë, lorsqu'il redescendait en ville pour verser au cinéma la recette de ses séances, et se faisait payer à la remise des tirages, lors d'un prochain passage dans le village. Cette activité « privée » (*privat*) était alors illégale, mais tolérée. L'appareil qu'il utilisait n'était pas un Zorki en provenance de Moscou, mais un Bereitte est-allemand acheté dans un magasin de Tirana où ces appareils simples et relativement bon marché avaient fait leur apparition (ils n'arrivèrent qu'un peu plus tard à Korçë). Comme nous le verrons, ce type de pratiques illégales se répandit dans les années 1980, à la fois en conséquence de la situation économique qui poussait chacun à chercher des sources de revenus complémentaires et, surtout après la mort d'Enver Hoxha en 1985, à la faveur d'un relatif relâchement de la répression des activités privées. Les photographes et opérateurs du Kinostudio furent aussi concernés.

Le Kinostudio a ainsi joué un rôle informel d'initiation à la photographie, de manière similaire à ce que nous avons vu à propos de l'armée. Dans les années 1980, cette situation de fait semble avoir reçu une reconnaissance officielle sous la forme de cours de spécialisation offerts aux photographes du service public. Cette formation, qui permettaient aux photographes et techniciens des laboratoires de progresser dans leur carrière, était organisée par le ministère de l'Artisanat dont ces professionnels dépendaient et assurée par des spécialistes du Kinostudio et d'autres institutions²⁹⁰. Faruk Basha, alors responsable du laboratoire du Kinostudio, y enseignait la prise de vue et Nasi Shamia la chimie²⁹¹. Le nom de Ilia Tërpinî est aussi mentionné, ainsi que, en dehors du Kinostudio, ceux de Piro Naçe, journaliste (qui enseignait l'histoire de la photographie), de Niko Xhufka, photoreporter du quotidien *Zëri i Popullit*, ou encore de Pleurat Sulo. Il faut aussi rappeler que, dans les années 1980, le réalisateur Piro Milkani écrivit plusieurs articles sur l'histoire de la photographie (dès les années 1960, il figure dans le jury des concours photographiques annuels organisés par la

²⁸⁹ Entretien, Korçë, mars 2012.

²⁹⁰ Voir aussi *infra*, chapitre 5.

²⁹¹ Entretien avec Aida Muka, Tirana, mai 2010 (photographe au studio public Skënderbeu).

revue *Ylli*) et que, à l'inverse, le journaliste et photographe Piro Naçe s'intéressait aussi à l'histoire du cinéma.

Les photographes et opérateurs du Kinostudio étaient ainsi perçus comme des professionnels de haut niveau, respectés par les photographes du service public qui occupaient quant à eux les positions les plus basses dans l'organisation de la production photographique, ainsi que par les photographes d'autres institutions. De fait, nous n'avons jamais entendu de critiques à l'égard du professionnalisme des employés du Kinostudio, alors que les relations semblent avoir été, d'après nos entretiens, beaucoup plus tendues entre les autres catégories de photographes.

Enfin, il existait d'autres liens, plus informels, entre les photographes et le Kinostudio. En premier lieu, il semble avoir existé une proximité entre les deux groupes en raison d'un niveau élevé d'interconnaissance. Pëllumb Kallfa, le fils de Mehmet Kallfa, raconte ainsi qu'à sa sortie de l'université en 1969 (avec un diplôme d'histoire et de philologie), il fit deux demandes, l'une pour travailler à la télévision (dont les retransmissions débutaient alors), l'autre pour travailler au Kinostudio. « Ceux du Kinostudio, rapporte-t-il, connaissaient mon père et c'est pour cette raison qu'ils m'ont recruté²⁹² ». Le même épousa une cousine de Kostandin Leka, avec lequel son père avait travaillé au laboratoire de l'Université²⁹³. De nombreux autres cas nous ont été rapportés de cette solidarité et des croisements professionnels qui eurent lieu à la génération suivante : l'une des filles du photographe Petrit Kumi rejoignit le Kinostudio en 1982, tandis que le fils du caméraman Hamdi Kasapi (1918-1989) était photographe à l'Institut des monuments de la culture.

À un autre niveau, les photographes et opérateurs du Kinostudio étaient tentés d'utiliser leurs compétences et les ressources en matériel dont ils disposaient pour répondre aux sollicitations privées et aller photographier des mariages ou d'autres cérémonies familiales. Ce type d'activité qui, nous l'avons vu, était illégal mais toléré dans la dernière décennie, était recherché pour les revenus complémentaires qu'il rapportait. Enfin, à la même époque et pour les mêmes raisons, le Kinostudio devint un fournisseur semi-officiel de matériel photographique à la fois pour les photographes professionnels et pour les amateurs. Ce phénomène présentait deux aspects. Alors que la situation économique s'aggravait dans tout le pays à la suite de l'interruption de l'aide chinoise (1978), le Kinostudio semble avoir bénéficié, en tant qu'institution de propagande, d'une situation privilégiée en termes d'approvisionnement. Comme le souligne Gëzim Qëndro,

« le Kinostudio 'Albanie nouvelle' a fonctionné comme (...) une machine de propagande de première classe, copieusement huilée par les sommes qu'elle tirait de l'économie albanaise anémique. Même dans les années les plus difficiles, le Kinostudio a continué à obtenir le même soutien

²⁹² Entretien, Tirana, avril 2013.

²⁹³ Leka, *Një jetë në shtjelljet e krijimtarisë*, p. 119.

financier qui lui permettait de faire de l'Albanie un des plus grands producteurs de films en Europe²⁹⁴ ».

En conséquence, alors que l'approvisionnement en matériel photographique de qualité se faisait de plus en plus difficile pour les photographes du service public et pour certains photographes des institutions, ceux qui le pouvaient faisaient appel à leurs « relations » (*muhabet*) et à leurs « amis » (*miq*) du Kinostudio pour obtenir des films et des solutions. Ceux-ci leur étaient, selon les cas, vendus ou offerts (ou plus vraisemblablement échangés contre d'autres biens ou services). Il s'agit de pellicules de cinéma, le plus souvent périmées et inutilisables pour le tournage des films, mais qui pouvaient être utilisées en photographie. Les photographes devaient alors les couper à la bonne longueur (celle d'un film de 36 poses) et les rouler dans leurs appareils. « Quand j'étais à la communale, comme après, raconte un photographe de Tirana à propos du milieu des années 1980, je m'approvisionnais en films au Kinostudio. Cela se faisait par relations (*miqësi*), ce n'était pas officiel. Parfois il fallait payer, parfois non. À l'époque, tout n'était pas monétarisé comme aujourd'hui. En échange d'un film, on pouvait rendre un service photographique. C'était des films couleur Orwo. Il fallait les couper à la bonne longueur et les rouler bien serrés²⁹⁵. »

La décennie 1980 fut en effet aussi, c'est le deuxième aspect, celle d'un désir croissant pour la photographie couleur dans la population qui en était privée mais à laquelle elle était sensibilisée par la presse. Comme nous l'avons vu, la photographie couleur fut introduite dans la presse à la fin des années 1960 et se diffusa dans la décennie suivante. Mais, en 1980, aucun studio public ne permettait à ses clients de se faire photographier en couleur. Le studio Skënderbeu, premier studio de Tirana à proposer de la photographie couleur, vers 1986, dépendait pour cela du laboratoire photographique du Kinostudio, à la fois pour la fourniture des films et pour leur développement²⁹⁶. Les photographes, professionnels ou amateurs, qui en avaient les moyens s'arrangeaient pour obtenir de la pellicule couleur du Kinostudio. « La couleur était arrivée aussi au Kinostudio ; ils avaient des bobines de films (*me metrazh*), ils nous en donnaient toujours, raconte une ancienne employée d'un studio public de Tirana. Celui qui avait des amis au Kinostudio était sûr d'avoir des films couleur pour les vacances d'été²⁹⁷. » Un ancien photographe du service public de la région de Dumre (Elbasan), raconte ainsi qu'il a été le premier de la région à proposer de la photographie couleur à ses clients, en 1988, grâce à des pellicules en provenance du Kinostudio. « Ils cherchaient à se débarrasser de plusieurs rouleaux qui avaient dépassé la date de péremption (*skadim*), ils allaient les jeter. Le ministère de l'Économie communale était au courant. J'avais un ami au ministère, un ami du service militaire. C'est lui qui m'a prévenu et m'a orienté vers le

²⁹⁴ Gëzim Qëndro (2014), Kujtesa si hapësirë heterotopike. *in* <https://gezimqendro.wordpress.com/tag/kinostudio/>,

²⁹⁵ Entretien avec Roland Tasho, Tirana, novembre 2015.

²⁹⁶ Entretien avec Aida Muka, Tirana, mai 2010 et avec Erinta Cerova, Tirana, avril 2013.

²⁹⁷ Entretien avec Erinta Cerova, Tirana, avril 2013.

Kinostudio. Alors j'ai pris au Kinostudio des films en disques (*film me disk*), en grands rouleaux, je les coupais moi-même et les mettais dans les bobines²⁹⁸. » Un photographe amateur de Tirana raconte de même qu'il tenait absolument à avoir des photographies couleur de son propre mariage, en 1988. Grâce à des amis du Kinostudio, il obtint un morceau de film périmé avec lequel il put prendre sept photographies de son mariage, dont il déplore aujourd'hui la faible qualité²⁹⁹. Nous avons entendu des récits similaires partout où nous avons enquêté : on voit par là comment, en période de pénurie, des flux de services et de matériel circulaient entre les différentes institutions productrices de photographies, irriguant aussi les marges du système où se situaient les photographes amateurs.

Photoreporters de l'Agence télégraphique ou de la presse, photographes de l'université, de l'armée ou du cinéma, les professionnels au service de l'État pouvaient apparaître comme des privilégiés en raison de leurs conditions de travail, de leur niveau d'équipement technique ou de la relative liberté de création dont ils jouissaient. Nous verrons dans le chapitre suivant à quel point l'autre versant de la production photographique, celui du « service public », se définissait par rapport à ces « photographes des institutions » dont la situation était enviée. Dans ce contexte cependant, l'impartialité était impossible et la partialité imposée. Comme le reste de la population, les photographes devaient faire preuve de *partishmëri*, « loyauté à l'égard des principes du Parti », et celle-ci devaient s'exprimer dans les images qu'ils produisaient. Leur marge de manœuvre était donc extrêmement réduite, même si elle pouvait varier selon la situation politique : les crises qui ponctuèrent la période communiste (ruptures diplomatiques, purges) n'appelaient pas un traitement événementiel de la part des photographes de la propagande qui devaient 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 trouvèrent un écho dans la production photographique reste cependant à faire. On peut par exemple faire l'hypothèse que l'aggravation des crises pendant les décennies 1970 et 1980 se traduisit par une inclination des photographes vers la « photographie artistique » dans laquelle le message politique disparaissait ou passait au second plan.

Les contraintes politiques et idéologiques qui pesaient sur les photographes des institutions expliquent que la photographie de propagande 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'authenticité³⁰⁰. 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

²⁹⁸ Entretien avec Pajazit Senja, Mollas, octobre 2013.

²⁹⁹ Entretien, Plasë, mars 2011.

³⁰⁰ Voir par exemple l'opinion de Vrioni, *150 vjet fotografi shqiptare*, p. 44.

connue. Elles semblent cependant avoir été suffisamment prises au sérieux pour faire l'objet d'interventions diverses, de la part des institutions comme des particuliers : comme nous aurons l'occasion de le voir, il était d'usage d'effacer, de masquer ou de biffer les photographies représentant ceux qui étaient devenus, après la prise de vue ou la publication, des ennemis du régime³⁰¹. 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 pourtant prise au sérieux.

Il n'en demeure pas moins qu'au delà des images convenues, répétitives et politiquement orientées produites par la photographie de propagande, 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 photographes 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.

³⁰¹ Voir *infra*, chapitre 8.

Chapitre 5

Au service du peuple : coopératives et entreprises publiques de photographes

Au moment où les institutions centrales captaient les compétences photographiques existantes pour répondre aux besoins de la propagande, l'État mettait en place un autre volet de l'organisation de la production photographique, la photographie « de service public » (*e shërbimit publik*). Dès 1946, des photographes se réunissaient en ateliers coopératifs pour offrir leurs services à la population. Le nombre de ces ateliers se multipliait dans les années suivantes tandis que celui des studios privés diminuait. En 1960, les autorités estimaient que la collectivisation de la profession était quasi achevée, quelques photographes privés poursuivant encore leur activité de manière marginale et résiduelle³⁰². La mise en place de ce qui fut appelé « photographie de service public » répondait à la volonté de donner accès à la photographie à l'ensemble de la population, mais elle s'inscrivait avant tout dans la réorganisation générale de l'économie entreprise par les autorités dès la fin de la guerre. La création et le développement des « coopératives de photographes » avaient pour objectif de supprimer totalement l'exercice professionnel privé de la photographie. Dans les faits, ils eurent pour résultat d'étendre le contrôle étatique sur tous les domaines de la production photographique et notamment sur la photographie de famille. Cette organisation perdura jusqu'à la fin de la dictature, avec toutefois une série d'inflexions qui modifièrent à la fois les conditions de la pratique professionnelle de la photographie et les rapports entre la population et la photographie. Ce volet de la production photographique est capital pour expliquer les caractéristiques des images qui nous sont parvenues images de la famille et, au delà, du fonctionnement local et ordinaire de la société et pour saisir leur rôle dans la formation et la transmission de la mémoire de la période communiste. Ce chapitre et les suivants sont principalement consacrés à ce volet de la production. Il faut noter que, comparativement à certains fonds institutionnels, elles sont facilement accessibles et surtout qu'il est possible de recueillir à la fois le témoignage des photographes et celui des sujets photographiés. Leur présence physique dans la plupart des familles en fait de plus un objet privilégié pour saisir la dimension personnelle et émotionnelle du rapport à la photographie et plus généralement de la période communiste.

³⁰² Veniamin Toçi (1981), Kryerja e procesit të kalimit të kooperativave të artizanatit në pronë të të gjithë popullit. *Studime historike* 2, p. 3-23.

Nous voudrions dans ce chapitre montrer deux choses. La première est que la photographie de service public n'était pas un service désintéressé offert à la population. Elle inscrivait les photographes dans un système économique contraignant qui les obligeait à rapporter des revenus à partir de ressources limitées. La tension entre l'obligation de rendement et la limitation des moyens techniques est un trait récurrent des témoignages recueillis aujourd'hui auprès des anciens photographes du service public. Elle semble avoir en grande partie déterminé leurs pratiques, y compris celles qui se développèrent en marge du système. D'autre part, nous voudrions insister sur le fait que le service offert à la population était aussi un service rendu à l'État et que toute une partie des tâches des photographes du service public relevait de la propagande. On peut parler à cet égard d'une hégémonie du modèle propagandiste qui fait qu'une certaine forme de photographie « documentaire » se diffusait dans l'ensemble de la profession. Une des conséquences, sur laquelle nous aurons de nombreuses occasions de revenir, est que les usages privés de la photographie étaient largement imprégnés par les usages officiels.

LES COOPÉRATIVES D'ARTISANAT (1947-1968)

Au printemps 1946, les premières « coopératives d'artisanat » (*kooperativat e artizanatit*) firent leur apparition dans les grandes villes du pays³⁰³. Elles rassemblaient des spécialistes de divers métiers jusque-là exercés de manière privée : tailleurs, cordonniers, menuisiers, blanchisseurs, etc. En janvier de cette année-là, l'assemblée constituante élue en décembre 1945 proclamait la République populaire d'Albanie. La réorganisation de la société sur des principes soviétiques s'accéléra. En février 1946, la condamnation de Sejfulla Malëshova (1900-1971), membre du Bureau politique et président du Conseil économique, favorable au maintien d'une concurrence entre secteur privé et secteur public, marqua une nouvelle phase dans la réorganisation de l'économie : la « construction du socialisme » devait être entreprise immédiatement, sans passage par une phase intermédiaire de coexistence avec l'économie capitaliste³⁰⁴. Celle-ci devait donc être éradiquée au profit de l'économie socialiste. Cette même année vit l'application de la réforme agraire qui distribua aux paysans pauvres les terres des grands propriétaires, suivie dans la foulée par la création de la première coopérative agricole (octobre 1946)³⁰⁵. C'est cependant après la rupture avec la Yougoslavie, en 1948, et le tournant stalinien qui s'en suivit, que l'étatisation complète de l'économie fut envisagée. Le premier Congrès des coopératives d'artisanat, en juillet 1950, fut un moyen d'accélérer le mouvement. Selon les chiffres publiés à l'époque, en 1953, plus de la moitié des artisans faisaient partie d'une coopérative ; en 1960, moins de dix pourcents

³⁰³ Fishta, Ziu, *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*, p. 204.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 128-135.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 223. Voir aussi *supra*, p. 90.

restaient en dehors du système des coopératives³⁰⁶. Considérés comme des artisans, les photographes privés furent soumis aux mêmes règles que les autres et furent donc incités à rejoindre les coopératives d'artisanat. Celles-ci se présentaient, comme dans les autres secteurs, comme une phase intermédiaire vers une étatisation complète de l'économie.

Dans un premier temps en effet, les artisans qui se réunissaient mettaient en commun leurs locaux et leur équipement, mais en restaient formellement propriétaires. Les gains étaient répartis entre les membres de la coopérative ; il ne s'agissait pas à proprement parler d'un salaire fixe, mais d'une part sur les gains, dont le montant variait selon l'activité de la coopérative. Au sein de chaque coopérative d'artisanat, chaque métier correspondait à un « atelier » (*repart*) distinct. Selon les témoignages que nous avons recueillis, dès 1947 à Tirana des photographes se rassemblèrent en ateliers coopératifs. Le mouvement s'accéléra après 1950 et se répandit à travers le pays : l'atelier de Korçë ouvrit à l'été 1951, celui de Shkodër en 1952³⁰⁷, celui de Cërrik en 1953.

L'organisation et les missions des premières coopératives

Dans un premier temps, les photographes de coopérative constituaient une alternative aux studios privés : ils offraient les mêmes services, mais à un coût moindre et en rupture avec la tendance élitaire de beaucoup de studios privés. Ils étaient aussi un moyen, pour les photographes, de se soustraire aux taxes qui pesaient de plus en plus sur l'activité privée. L'équipement et les façons de travailler n'étaient pas différents de ceux des photographes privés puisque les photographes eux-mêmes apportaient leur matériel. Les uns et les autres faisaient des portraits de studio, individuels ou de groupes, des photographies d'identité et se déplaçaient dans les mariages et dans les fêtes. Le schéma est plus ou moins le même dans les différentes villes où nous avons enquêté : face aux ateliers des coopératives d'artisanat, créés au tournant des années 1950, des photographes privés se maintinrent jusqu'au milieu des années 1960. Rapidement cependant, la dimension idéologique de l'organisation devint sensible : les coopératives étaient au service du « peuple » tandis que les photographes privés étaient perçus comme appartenant à l'ancien système et comme porteurs de pratiques et de représentations « bourgeoises » de la photographie. De plus, la taille des ateliers coopératifs impliquait une division du travail plus poussée qui s'accrut avec le temps : une distinction apparut entre les photographes, qui réalisaient les prises de vues, et le personnel de laboratoire, tireurs et retoucheurs, mais aussi entre photographes de studio et photographes ambulants.

Enfin, plus important encore, les photographes de coopérative se virent attribuer de nouvelles missions directement liées à la nouvelle

³⁰⁶ Gjeçovi (dir.), *Historia e popullit shqiptar IV. Shqiptarët gjatë luftës së dytë botërore dhe pas saj*, p. 207-208.

³⁰⁷ Un « collectif des photographes » aurait existé dès 1949, rassemblant Marubi, Pici, Jakova, Rraboshta, Nënshati et d'autres. Bushati, *Të tjerët për Toninin*, p. 51.

organisation de la société. L'une d'elles est la photographie dite d'« émulation socialiste » (*emulacion socialist*). Inspirée de pratiques soviétiques et appliquée de manière systématique à partir du premier plan quinquennal (1951-1955)³⁰⁸, elle consistait à illustrer par des portraits individuels ou de groupes, les récompenses attribuées, dans les usines, les coopératives agricoles et les écoles, aux meilleurs éléments : ouvriers, élèves, brigades de travail étaient « distingués » (*i dalluar*) sur la base de leurs résultats et érigés en modèles à suivre. Des « coins » (*kënd*) et des « panneaux » (*stendë, tabelë*) d'émulation furent installés sur les lieux de travail ainsi que sur les places des villes et des villages. Une ethnographe de l'époque décrit ainsi la « maison de la culture » (créée en 1957) d'une coopérative agricole de la région de Korçë, au tout début des années 1960 : « On peut voir à la maison de la culture plusieurs panneaux illustrés qui documentent les rendements des diverses productions agricoles, par année et par périodes de cinq ans. On y voit aussi le panneau des distingués au travail (*të dalluar në punë*), la vitrine satirique qui s'attaque aux mauvais comportements au travail et aux arriérés (*të prapambeturit*), un panneau avec les nouvelles du jour de la coopérative, le panneau qui présente les activités de l'organisation de la jeunesse du village et aussi le journal mural³⁰⁹. » Le contenu des panneaux d'émulation était renouvelé régulièrement, parfois toutes les deux semaines, ce qui demandait à chaque fois de nouvelles photographies. Les photographes du service public étaient ainsi chargés de se rendre dans les usines, coopératives agricoles et écoles de leur secteur pour y réaliser des portraits. Avec le temps, cette activité en vint à occuper une large part de leur temps de travail, notamment dans les mois d'hiver, lorsque les fêtes et les sorties familiales étaient moins nombreuses. D'une manière générale, les photographes du service public documentaient les activités économiques, culturelles et politiques de leur région ou de leur quartier. Ils faisaient office, à l'échelle locale, de photoreporters. Leurs images pouvaient être publiées dans la presse locale, mais elles étaient surtout exposées, par exemple dans les maisons de la culture, et distribuées ou vendues aux participants. Elles se retrouvaient ainsi, comme nous le verrons, dans les albums de famille. Parmi les activités le plus souvent photographiées figurent les campagnes de travail volontaire, dites « actions » (*aksion*), lors desquelles la population (notamment les lycéens et les étudiants) était enrôlée sur des chantiers de travaux publics. Les missions de la photographie de service public débordaient donc le seul service à la population. Les photographes de coopérative étaient aussi au service de l'État.

³⁰⁸ L'émulation socialiste fait partie des mesures prises dès le début de l'année 1951 par le Parti pour inciter les ouvriers à travailler en vue de la réalisation des objectifs du plan quinquennal (Fishta, Ziu, *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*, p. 308-309). Le mouvement se répand alors dans toute l'Europe de l'Est. Voir aussi Elidor Mëhilli (2017), *From Stalin to Mao. Albania and the Socialist World*. Ithaca, Cornell University Press, p. 109-117.

³⁰⁹ Andromaqi Gjergji (1963), *Provë për një studim etnografik në kooperativën bujqësore "Shkëndia" (rrethi i Korçës)*. *Etnografia shqiptare* II, p. 81-109, ici p. 105.

Encore une fois, les témoignages directs sur cette période sont rares. Il est cependant possible de broser le tableau suivant pour les villes dans lesquelles nous avons enquêté.

À Tirana, le premier studio coopératif fut le Studio Moska (« Moscou »), situé dans la partie ancienne de la ville, rue des Barricades, et nommé en référence à l'amitié albano-soviétique. C'est là que travaillaient les anciens photographes privés Xhorxh Rrota et Mandi Koçi, rejoints en 1953 par Vasil Ristani. Lors de la détérioration des relations avec l'Union soviétique, à la fin des années 1950, le studio changea de nom et devint le Studio Skënderbeu, du nom du héros national de l'époque médiévale, le principal studio du service municipal³⁰. En 1980, lors de la destruction du quartier, il fut déplacé de quelques centaines de mètres, dans les nouveaux immeubles de la rue Luigj Gurakuqi. Avec le temps, d'autres studios furent ouverts : Vasil Ristani fut ainsi chargé d'ouvrir le Studio Tirana, à l'emplacement de l'ancien studio Ristani, sur la partie nord du boulevard des Martyrs de la nation. Le Studio Fatosi, à l'entrée de la rue de Durrës, était spécialisé dans les portraits d'enfants. L'épouse de Refik Veseli y travailla après la fermeture du studio privé familial en 1964. D'autres studios desservaient les nouveaux quartiers d'habitations, comme celui du Kombinat (le combinat textile Staline, à l'ouest de la ville) et celui de Kamëz (au nord, ferme d'État et Institut agricole). En dehors des studios, des photographes dits « de nature » opéraient dans les jardins publics, les parcs, devant les monuments et lors des fêtes. C'étaient des photographes ambulants qui dépendaient d'un autre secteur du service communal. Un troisième secteur était spécialisé dans la photographie sur porcelaine, dont l'usage se répandit dans les pratiques funéraires. Face à eux, des studios privés se maintinrent jusque dans la première moitié de la décennie 1960, comme ceux de Refik Veseli et d'Osman Kallfa.

À Korçë, la coopérative de photographes fut créée à l'été 1951. Un des photographes qui participèrent à la formation de la coopérative est Stavri Stiko (1922-1997), qui avait appris le métier (*zanat*) auprès des photographes de la ville, notamment auprès de Kristaq Soliri, et avait ouvert son propre studio après la guerre. Comme le raconte une de ses cousines, Kostanca Karamitro, qu'il fit entrer comme retoucheuse en janvier 1952, en tant qu'ancien partisan, il se devait de rejoindre la coopérative qui se créait³¹. La pression exercée sur l'activité privée n'était donc pas seulement financière, mais morale. Deux autres photographes, les frères Gaqo et Maqo Treska, participèrent à la coopérative. Contrairement à Stavri Stiko, connu comme photographe de studio et comme retoucheur, les frères Treska étaient des photographes « de nature », spécialisés dans la photographie ambulante. La distinction entre les deux types de photographes perdura et devint structurante dans les années suivantes, notamment après 1960 : il existait alors, à Korçë comme

³⁰ En 1966, il apparaît encore sous le nom de Moska sur certains clichés familiaux.

³¹ Entretien avec Kostanca Karamitro, Korçë, novembre 2010.

ailleurs, deux laboratoires photographiques, en deux endroits différents, celui du « studio » (Foto Studio) et celui de la « nature » (Foto Natyra).

À Elbasan, le premier atelier coopératif semble avoir été ouvert par deux anciens photographes privés : Kostë Kavaja, connu comme originaire du Monténégro, et un photographe ambulancier dont seul le surnom est aujourd'hui connu, Babushi. La date de création en est incertaine, entre 1946 et 1952. La femme de Kostë Kavaja réalisait les retouches sur les photographies de studio. D'autres photographes privés rejoignirent la coopérative dans les années suivantes, comme Ibrahim Topi et Beqir Ibershimi (mort en 1985). L'un des plus réputés aujourd'hui est Shyqyri Koburja (mort en 2010), qui avait appris la photographie en Allemagne et possédait un studio dès avant la guerre, ce qui lui valut une mauvaise réputation par la suite. Il rejoignit la coopérative en tant que photographe de nature, parfois en poste au pied de la statue de Kostandin Kristoforidhi, parfois parcourant les villages. Il est connu pour avoir travaillé avec zèle, notamment dans les villages reculés où les autres photographes ne voulaient pas aller, pour faire oublier ses origines et un court séjour en prison vers 1948. Malgré sa « mauvaise biographie », il fut reconnu dès cette époque comme un bon photographe et formait les apprentis recrutés par la coopérative. Face à eux, Fadil Saraçi (mort en 1994), qui avait été placé en apprentissage chez un photographe privé, Adem Kazazi, pendant la guerre, récupéra le studio de son maître en 1947 et ne rejoignit la coopérative qu'en 1966. Son statut de photographe privé ne l'empêchait pas d'être membre du parti et de recevoir des commandes des autorités, notamment lors des campagnes de photographies d'identité. Muni d'une autorisation délivrée par le parti, il se rendait aussi dans les casernes. Il travaillait avec sa femme, Ikbal, et son frère Shefki, qui rejoignirent eux aussi la coopérative en 1966³². Dans le même temps, de nouveaux photographes furent recrutés et formés. Le premier fut Aqif Gaqja (né en 1940), placé en apprentissage à la coopérative, en 1952, à l'âge de douze ans, sur l'initiative de son père. Il fut formé par Kostë Kavaja, qui était alors le responsable de l'atelier des photographes, et devint photographe de studio³³. La même année arriva Dilaver Zhuka, qui devint ensuite, en 1971, responsable de la coopérative. Ce dernier raconte que, formé à la comptabilité, il avait d'abord rejoint la coopérative en tant que comptable puis que, sur la suggestion du directeur de la coopérative, il s'était mis à la photographie : « Une responsable du recrutement, que je connaissais, m'a proposé un poste de comptable dans l'entreprise d'artisanat, qui rassemblait les coiffeurs et d'autres professions, mais encore peu de photographes, car ils continuaient à travailler en privé. Le directeur m'a convoqué et m'a demandé si je voulais devenir photographe et rejoindre Babushi et le Monténégro³⁴. »

À Gjirokastrë, Filip et Jorgo Vito rejoignirent la coopérative d'artisanat, créée dès 1946 pour les cordonniers et les blanchisseurs, en 1957. Ils y apportèrent leur matériel, notamment l'appareil Leica et des

³² Entretien dans la famille Saraçi, Elbasan, mai 2010.

³³ Entretien avec Aqif Gaqja, Elbasan, avril 2013.

³⁴ Entretien avec Dilaver Zhuka, Elbasan, novembre 2010.

lampes électriques. Filip devint responsable du secteur de la photographie qui, selon un autre témoignage, existait déjà en 1954 avec pour photographe Koço Zhula, originaire du Dropull³⁵. Le secteur rassemblait alors ce dernier, les deux frères Vito et leur apprenti, Xheladin Xhelili. À la fin des années 1960, des femmes furent recrutées, notamment pour les travaux de laboratoire. Comme ailleurs, et comme dans d'autres secteurs de l'économie, la féminisation de métiers jusque-là masculins s'accéléra avec la politique d'« émancipation de la femme » lancée par les autorités³⁶.

L'attitude des photographes privés, entre adhésion et résistance

Au-delà de la diversité des situations locales et des trajectoires individuelles, les premières années d'existence des coopératives de photographes présentent un certain nombre de traits communs. Jusqu'à la fin des années 1950, l'enrôlement des photographes dans les coopératives d'artisanat n'était pas obligatoire. Dans toutes les villes, des studios privés coexistaient avec les nouveaux studios publics des coopératives. Dans la plupart des cas, il s'est toujours trouvé au moins un ou deux photographes pour rejoindre les coopératives d'artisanat. Il est difficile de dire aujourd'hui qu'elles furent leurs motivations : l'adhésion idéologique au nouveau régime a pu jouer, de même que la recherche de sécurité à une époque où l'activité privée était dénoncée comme bourgeoise et capitaliste. Au fil du temps, la pression financière sur les commerçants et artisans privés donna les résultats escomptés, notamment au tournant des années 1960, lorsque la rupture avec l'Union soviétique exigea de l'État de trouver de nouvelles sources financières. À Tirana, des studios bien établis et réputés comme celui des frères Kallfa ou celui de Refik Veseli fermèrent au début des années 1960 lorsque les taxes devinrent une charge trop lourde. « Jusqu'en 1959, 1960, c'était encore supportable, raconte le fils de Mehmet Kallfa. Mais pour ne pas paraître être ouvertement contre l'activité privée, ils faisaient en sorte de ruiner les artisans sous les taxes. Au bout d'un moment, on ne pouvait plus faire face. En 1960, les taxes ont augmenté, mais ils y arrivaient encore ; en 1961, elles ont encore augmenté pour atteindre un million de leks de l'époque. Nous avons été obligés de fermer [en 1962]³⁷. » Le Foto Studio Sporti de Refik Veseli se maintint deux années supplémentaires car, contrairement au studio Kallfa, c'était une affaire familiale : les retouches et la colorisation étaient faites sur place, au sein de la famille, tandis que les frères Kallfa sous-traitaient ces tâches à des personnes qu'ils devaient payer. La concurrence avec les coopératives, de plus en plus affirmée, fragilisait les studios privés. Non seulement les prix pratiqués dans le service public étaient plus attractifs, mais la force de travail des ateliers coopératifs était supérieure : les recrutements leur permettaient d'être présents partout et ils bénéficiaient des réseaux d'approvisionnement

³⁵ Entretien avec Dhosi Margariti, Gjirokastër, novembre 2009.

³⁶ Entretiens avec Viktor Vito, Gjirokastër, avril 2008, novembre 2009 et avril 2010.

³⁷ Entretien avec Pëllumb Kallfa, Tirana, avril 2013.

étatiques tandis que les photographes privés avaient de plus en plus de difficultés à trouver des solutions et du papier. De plus, les photographes privés étaient dénoncés comme porteurs d'une idéologie bourgeoise en raison des codes photographiques qu'ils appliquaient, de leur clientèle ou de leur formation à l'étranger.

Dans ces conditions, il est remarquable que certains d'entre eux parvinrent à se maintenir face aux coopératives, parfois jusqu'à la fin des années 1960. Il est remarquable aussi que certains photographes ouvrirent des studios privés *après* la création des premières coopératives. Comme nous l'avons déjà remarqué pour la photographie produite pour les besoins des institutions étatiques, l'emprise du pouvoir sur la profession mit du temps à se réaliser et, contrairement à ce qui était affirmé alors, une part importante de la production photographique restait aux mains des professionnels privés. On peut distinguer plusieurs cas de figure de ces résistances à la collectivisation et à l'étatisation.

Un premier ensemble est formé par les photographes déjà bien établis à la fin de la guerre et qui refusèrent de se soumettre aux nouvelles règles. Cela concerne aussi bien les plus grands noms de la photographie de l'époque que des photographes locaux. Dans la petite ville de Bilisht, dans le sud-est du pays, Jani Karanxha (1912- ?) avait ouvert un studio à la fin des années 1930. Sollicité pour rejoindre la coopérative d'artisanat de Korçë (le centre administratif dont dépendait Bilisht), il refusa. En 1953, les autorités envoyèrent un jeune cordonnier de la coopérative en apprentissage auprès des photographes de Korçë : Miço Stojko (né en 1930) se forma à la photographie à Korçë pendant quelques mois puis ouvrit un studio à Bilisht (1954), annexe de celui de Korçë. Quatre ans plus tard, en 1958, Jani Karanxha rejoignit la coopérative : « Il a fini par venir, raconte Miço Stojko ; il était obligé car nous lui avons pris son travail, son gagne-pain, il n'avait plus le choix³¹⁸ ». En tant que professionnel plus âgé, Jani Karanxha poursuivit néanmoins la formation de Miço Stojko et recruta de nouveaux photographes. Il fut responsable de l'atelier de Bilisht jusqu'à son départ à la retraite en 1972³¹⁹ : sa résistance initiale ne l'empêcha donc pas d'obtenir un poste de responsabilité dans la nouvelle organisation.

Appartenant à la même génération, Dedë Jakova (1915-1973) avait ouvert un studio à Shkodër au milieu des années 1930 et s'était déjà fait un nom parmi les photographes de la ville. Il refusa de rejoindre la coopérative, créée en 1952 autour de Gegë Marubi et résista jusqu'en 1960³²⁰. Son aîné Mark (dit Shan) Pici (1904-1976), lui aussi formé dans le studio de Kel Marubi, possédait son propre studio dès 1924 et avait acquis une certaine notoriété grâce à ses paysages de montagne³²¹. Pour éviter les taxes auxquelles étaient soumis les artisans privés dès 1944, il rejoignit la

³¹⁸ Entretien avec Miço Stojko, Bilisht, novembre 2009.

³¹⁹ Entretien avec Hasan Medolli, ancien photographe du studio de Bilisht, Elbasan, novembre 2010.

³²⁰ Zef Paci, communication personnelle, juin 2014.

³²¹ Luçjan Bedeni (dir.) (2013), *Shan Pici*. Shkodër, Fototeka Kombëtare "Marubi", p. 14-16.

coopérative lors de sa création, mais la quitta quatre ans plus tard, mécontent des conditions de travail et des revenus que lui offrait le travail à la coopérative. Il reprit alors une activité privée dans la ville voisine de Lezhë, où il bénéficiait de la protection de relations bien placées, jusqu'à son départ à la retraite, en 1964³²².

Kristaq Sotiri (1883-1970) est une autre grande figure de la photographie de l'entre-deux-guerres³²³. Âgé de près de soixante-dix ans à la création de l'atelier des photographes de Korçë, il fut néanmoins sollicité par les responsables de la coopérative en raison de ses compétences et de sa notoriété. Il refusa et poursuivit son activité de photographe dans son studio de la vieille ville. « Ils lui ont demandé de venir, raconte sa fille, mais il n'y est pas allé, d'abord parce qu'il était âgé, et aussi parce que la coopérative ne travaillait pas dans la qualité comme il en avait l'habitude ; ils utilisaient des Leica, comme les appareils ordinaires d'aujourd'hui, que l'on voit dans la rue. Il ne travaillait pas comme ça. Il avait de grands appareils, pour le studio comme pour l'extérieur. Il a donc continué en privé³²⁴. » Il ne ferma son studio qu'en 1963, à l'âge de quatre-vingts ans. Contrairement à l'époque d'avant-guerre, où sa production comportait un grand nombre de paysages et de scènes d'extérieur, son activité se limitait désormais aux portraits de studio, qu'il continuait de réaliser à la chambre et en lumière naturelle. Une partie de sa clientèle aisée, appartenant à la bourgeoisie de Korçë, disparut ou s'appauvrit dans les années d'après-guerre, victime de la politique des autorités communistes. Ses réseaux d'approvisionnement à l'étranger, qui dataient de sa période de formation aux États-Unis, furent interrompus et le matériel qu'il pouvait trouver sur place ne lui permettait plus de travailler comme il en avait l'habitude. « Dans les premières années, il y avait encore des commerçants privés qui vendaient du matériel photographique ; ensuite, c'était là où il pouvait. » Sa façon de travailler changea en conséquence : « Après la guerre, mon père faisait aussi des petits formats, 6x9 et 10x12. Il ne faisait pas plus grand, il n'y avait plus de papier, et puis aussi parce que les retouches prenaient plus de temps sur les grands formats, on ne pouvait en faire plus d'un par jour, ou deux en trois jours. » Son refus de participer à la collectivisation de la profession ne l'empêcha pas d'aligner sa production sur celle des temps nouveaux : il photographia les travaux d'assèchement du lac Maliq, entrepris en 1946, un des premiers grands chantiers du nouveau pouvoir, et se déplaçait dans les usines pour faire des portraits d'ouvriers³²⁵. Sa résistance n'empêcha pas plus sa reconnaissance officielle. En 1960, une première exposition de ses photographies d'avant-guerre fut organisée au Palais de la culture de la ville à l'initiative du Comité du parti du district de Korçë. Elle fut suivie d'une autre à Tirana en 1974 puis à nouveau en 1989 à Tirana et à Korçë. Dans ses souvenirs de jeunesse publiés de manière posthume en 1988 (et rédigés entre les années 1971 et 1975), Enver

³²² Entretien avec Nikolin Pici, Tirana, avril 2008.

³²³ Loïc Chauvin, Christian Raby, Renaud Dorlhac (2015), *Kristaq Sotiri. Albanie, d'un monde à l'autre*. Paris, Ecrits de lumière.

³²⁴ Entretien, Korçë, mars 2011.

³²⁵ Entretien avec Kristina Sotiri, Korçë, novembre 2010.

Hoxha évoque à deux reprises Kristaq Sotiri, « le meilleur photographe de Korçë, un maître, un artiste de la photographie³²⁶ ». Il raconte comment, élève puis enseignant au lycée français de Korçë dans les années 1920 et 1930, il allait rendre visite au photographe, « un artiste issu du peuple³²⁷ », et lui prêter des convictions communistes. Les années 1970, lorsque ces lignes furent écrites, sont celles de la redécouverte de la photographie d'avant la Seconde Guerre mondiale et de sa valeur historique³²⁸. On voit ici que cette redécouverte s'accompagne d'une appropriation idéologique : un bon photographe est un photographe communiste.

Un deuxième ensemble est formé de photographes qui se lancèrent dans l'activité privée à la toute fin de la guerre ou dans les premières années de l'après-guerre, lorsque la demande s'accroissait tandis que l'avenir de la profession dans le cadre du nouveau régime n'était pas encore fixé. C'est le cas des frères Kallfa et de Refik Veseli à Tirana, déjà évoqués. Leur localisation dans la capitale leur permit ensuite de se mettre au service d'institutions centrales. Au contraire, à Elbasan, à Korçë ou à Gjirokastrë, ces nouveaux photographes rejoignirent par la suite les studios du service public. Fadil Saraçi reprit ainsi en 1947 le studio de son maître Adem Kazazi, qu'il maintint jusqu'en 1966. À Korçë, Stavri Sliko commença par ouvrir un studio privé avant de participer à la création de la coopérative à l'été 1951. « Pendant la guerre, il avait été partisan, raconte sa cousine³²⁹ ; à la fin de la guerre, il n'a pas voulu retourner à l'école, mais il avait son père et sa mère, il devait les aider et pour cela travailler. L'Albanie était au plus bas à l'époque. Mais il était du genre intelligent, il lisait beaucoup. Il avait un livre en italien qui expliquait comment construire un studio photo, *Foto libro*. On y parlait de réflecteurs, de tout. Je me souviens qu'il venait parfois à la maison pour sécher les photos, car il n'y avait pas de courant à l'époque, pas de matériel pour sécher les photos ; nous les disposions sur un drap que nous replions et nous posons des poids sur les photos, pour que le papier ne s'enroule pas. »

À Gjirokastrë, les frères Filip et Jorgo Vito ouvrirent leur studio en 1946 et ne le fermèrent qu'en 1958 lorsqu'ils rejoignirent la coopérative. Encore une fois, leur existence en dehors de l'organisation collective ne signifiait pas que leurs compétences n'étaient pas reconnues et sollicitées officiellement : les uns et les autres participèrent par exemple à la première campagne de photographies d'identité de la fin des années 1940. À Kukës, dans le nord du pays, Safet Dokle (1923-1981), installa un laboratoire photographique en 1944 et travailla de manière indépendante. Il régularisa sa situation en 1951 en obtenant auprès des autorités locales (Section financière du Comité exécutif du district de Kukës) l'autorisation d'exercer la profession de photographe ambulant (*shëtitës*), « dans la mesure où le camarade Safet Dokle se soumet à tous les impôts et taxes³³⁰ ». Son épouse Gjylzade (1923-1996) s'initia à la photographie à

³²⁶ Enver Hoxha (1988), *Vite të rinisë*. Tiranë, 8 Nëntori, p. 160.

³²⁷ Ibid., p. 261.

³²⁸ Voir *supra*, chapitre 3.

³²⁹ Entretien avec Kostanca Karamitro, Korçë, novembre 2010.

³³⁰ Dokle, *Fotografët Safet e Gjylzade Dokle*, p. 6.

partir de 1945, travailla avec Safet de manière privée et demanda en 1955 son rattachement à la coopérative d'artisanat de Kukës. Elle continua cependant à exercer chez elle, à sa demande, jusqu'en 1966, lorsque tous les photographes de la ville furent rassemblés au sein du studio public Kosova.

Un troisième ensemble est constitué de jeunes photographes qui se lancèrent dans l'activité privée alors même que celle-ci semblait condamnée à disparaître. C'est le cas de Dhimitër Bellovoda (1931-2010), déjà évoqué et qui, après une formation à Tirana au début des années 1950 comme opérateur de cinéma, fut nommé photographe au sanatorium de Korçë en 1954 tout en travaillant l'après-midi dans un studio privé qu'il avait installé la même année dans la cour de sa maison, alors que la coopérative existait depuis l'été 1951. À cette époque, son activité privée était autorisée en échange du paiement de taxes. Il était alors le seul photographe de Korçë à posséder des flashes, qu'il s'était procuré par des amis des studios de cinéma de Tirana. Son appareil Leica avait été rapporté de Moscou par ces mêmes amis. Il garda son studio privé jusqu'en 1969 et, après un passage dans une autre entreprise, rejoignit la coopérative des photographes en 1972 ou 1973, comme chef des photographes de nature, jusqu'à sa retraite en 1991. Malgré le maintien de son activité privée après l'interdiction officielle, il était considéré par les autorités locales comme une personne de confiance et, lorsqu'il travaillait à la coopérative, il devint le photographe spécialisé dans les réunions et dans l'accompagnement des délégations officielles³³¹.

On voit ainsi que l'interdiction de l'activité privée pouvait être contournée pendant un certain temps et que les « éléments capitalistes », pour reprendre la formulation de l'époque, perdurèrent au-delà de l'annonce officielle de leur éradication. Dhimitër Bellovoda garda son studio jusqu'en 1969, date à laquelle une nouvelle mesure officielle interdit d'avoir deux activités rémunérées. Il raconte qu'entre 1954 et 1969 son activité de photographe privé n'était pas bien vue des photographes de la coopérative : ils entraient en concurrence, notamment pour les photos « de nature », et son Leica, plus moderne, lui donnait l'avantage. Sur l'intervention de ses concurrents, il se vit soumis à une taxe très élevée dont il ne put s'acquitter. Par chance, dit-il, lors d'une visite à Korçë, Enver Hoxha lui-même, accompagné du Premier secrétaire du Parti de la région, passa devant son studio et admira son travail (notamment une photographie de 30 x 40 cm représentant trois jeunes filles « à bonne biographie »), reconnaissant même, en amateur de photographie, que les clichés avaient été pris avec un Leica. Absent à ce moment-là, mais informé par les voisins, Dhimitër Bellovoda se rendit le lendemain au Comité du Parti où le Premier secrétaire annula sa taxe. Une photographie de Dhimitër Bellovoda posant devant son studio en 1964 semble montrer qu'il avait compris la leçon : la vitrine porte l'inscription « 20 ans de socialisme », contribution aux célébrations de cette année-là (fig. 5.1). À cette époque, il se fournissait de différentes

³³¹ Entretiens avec Dhimitër Bellovoda, Korçë, février 2010, et Koço Bellovoda, Korçë, mars 2012.

manières, le réseau d'approvisionnement officiel étant réservé aux studios du service public : il avait recours à ses relations du Kinostudio, rachetait du papier aux voyageurs qui rentraient de l'étranger (ce qui semble attester l'existence d'un réseau d'approvisionnement parallèle) ou « s'arrangeait » avec des photographes du service public. Son cas illustre la possibilité pour les photographes, jusqu'à la fin des années 1960, d'exercer une activité en dehors des coopératives.

La transformation des coopératives, recrutement et formation

En dehors de Tirana, les premières coopératives étaient de taille modeste, souvent formées autour d'un photographe confirmé. Leur croissance se faisait selon deux voies. D'une part, d'autres photographes rejoignaient progressivement les coopératives, sous la pression financière ou idéologique. D'autre part, la volonté politique de couvrir l'ensemble du territoire de studios publics et les réticences de certains photographes à rejoindre les coopératives rendaient nécessaires le recrutement et la formation de nouveaux photographes et de spécialistes du travail de laboratoire. Dans la période qui nous occupe, le recrutement et la formation se faisaient localement. La direction de la coopérative d'artisanat décidait des besoins et lançait un appel, mais les relations personnelles ou familiales pouvaient être déterminantes. À Korçë, en 1952, Kostanca Karamitro fut recrutée à l'âge de quinze ans sur la demande de son cousin, l'un des fondateurs de la coopérative, pour travailler comme retoucheuse (*retushiere*). « Ce n'était pas évident de me faire entrer : tout le monde cherchait du travail et j'étais d'un village. Les gens des villages avaient de la terre, ils n'étaient pas prioritaires pour trouver du travail en ville. Mais il s'est arrangé. Nous travaillions tous les deux aux retouches. Je n'avais pas encore de carte d'identité, j'avais quinze ans. Mais j'ai menti sur mon âge pour avoir une carte d'identité. [...] Au début je ne voulais pas y aller, j'ai pleuré pendant des semaines. Je ne voulais pas devenir photographe, je n'y avais pas d'amies³³². »

Le recrutement pouvait se faire au sein même de la coopérative lorsqu'un ouvrier d'un autre atelier était transféré chez les photographes, comme ce fut le cas à Elbasan en 1952 et à Bilisht en 1953. Dans cette première période, le recrutement ne semblait pas concerner de « passionnés » de photographie. Les nouvelles recrues étaient en général ignorantes de la photographie et recevaient une formation de base. Pour la plupart, la passion naissait de cette première expérience. Pour d'autres, c'est la passion qui précédait. À Elbasan, Ismail Starja (né en 1929), topographe de formation, découvrit la photographie en 1952 lorsque sa belle-sœur lui rapporta d'URSS un appareil Zorki 2 et un agrandisseur. « C'est elle qui m'a rapporté un appareil photo qui a fait que je suis devenu photographe. J'étais à l'école et elle m'a apporté un Zorki. J'ai commencé à faire des photos, à regarder comment faisaient les photographes d'ici. Ensuite, j'ai d'abord travaillé au ministère de la Géologie, comme topographe, en géodésie, dans les mines. Et j'aurais dû

³³² Entretien avec Kostanca Karamitro, Korçë, novembre 2010.

continuer dans cette voie, mais c'était difficile, le métier de photographe me semblait plus facile. Je suis allé voir mon frère et je lui ai demandé si ce ne serait pas mieux si je devenais photographe. À l'époque ils étaient huit photographes à la coopérative. Mon frère est allé les voir – il était en poste, ma belle-sœur était au comité – et il a demandé s'ils acceptaient de prendre son frère comme photographe. Ils ont dit « bien sûr ! » et j'ai commencé à travailler. Un des photographes s'apprêtait à partir à l'armée et il m'a appris plein de choses³³³. » La formation des nouvelles recrues se faisait ainsi auprès des photographes confirmés, les « maîtres » (*usta, mjeshtëri*), c'est-à-dire les anciens photographes privés qui avaient rejoint la coopérative. Plus rarement, de nouveaux photographes furent envoyés en formation à Tirana où ils suivirent pendant plusieurs mois des cours auprès de photographes des institutions centrales. Les nouveaux recrutés avaient un statut d'apprentis pendant une période de quelques mois à un an puis passaient devant une commission locale qui validait leur recrutement.

L'instauration des « catégories » (*kategori*), niveaux de qualification et échelons d'avancement, formalisa ce mode de recrutement et de formation au début des années 1950. Il existait sept niveaux, le passage de l'un à l'autre étant sanctionné par un examen (*provim*) devant une commission. La commission était composée localement, elle comprenait le président de la coopérative et le responsable de l'atelier photographique ou un photographe de septième catégorie (la plus élevée) ou « maître ». La commission se réunissait une fois par an pour toute la coopérative. L'organisation de la « catégorisation » (*kategorizim*) paraît cependant avoir été pensée au niveau national puisqu'à son départ de l'ATSH, en 1953, Vasil Ristani fut nommé responsable de la catégorisation des photographes pour tout le pays, tâche qu'il semble avoir assumée jusqu'à son départ à la retraite en 1973³³⁴. Dans ce cadre, il dispensait des cours pour les photographes des coopératives de Tirana, utilisant notamment la traduction française du livre de Hans Windisch³³⁵.

Malgré ces quelques tentatives de formation à l'échelle nationale, le recrutement et la formation, durant la période des coopératives, se faisaient dans la continuité des pratiques de la période précédente : la profession se transmettait de maître à apprenti et les relations familiales intervenaient fréquemment pour susciter une vocation ou un recrutement. Nous verrons que ces pratiques ne disparurent jamais complètement, alors même que la tendance, dans cette période comme dans la suivante, était à la centralisation et à l'emprise croissante de l'État sur la production photographique.

³³³ Entretiens avec Ismail Starja, Elbasan, mai 2010 et mars 2011.

³³⁴ Entretien avec Petrit Ristani, Tirana, octobre 2010.

³³⁵ Hans Windisch, *Le photographe de la nouvelle école*, traduction de 1938 d'un ouvrage allemand, *Die neue Foto-Schule*, 1937. C'est à la même époque (1953) que parut le premier manuel préparé par le chef du laboratoire photographique de l'ATSH, Ilo Vero Gollosi, à destination des photographes des coopératives. Les photographes que nous avons rencontrés, en dehors de l'ATSH, ne se rappellent cependant pas avoir utilisé un quelconque manuel.

LES ENTREPRISES DE RÉPARATIONS ET DE SERVICES (1969-1990)

Le modèle coopératif qui, formellement, se distinguait de l'étatisation, fut rapidement soumis à une tendance centralisatrice. Celle-ci conduisit à la disparition des coopératives d'artisanat à la fin de la décennie 1960 et à la transformation des photographes en salariés d'entreprises publiques, les « Entreprises de réparations et de services » (*Ndërmarrje e riparim-shërbimeve*, désormais NRSh).

Après une première phase de création de coopératives d'artisanat dans toutes les villes et tous les villages, la tendance fut au regroupement : de 182 en 1950, le nombre de coopératives d'artisanat passa à 100 en 1954, puis à 60 en 1956 et 50 en 1958³³⁶. Cette année-là, les Unions des coopératives d'artisanat (*Bashkim i kooperativave të artizanatit*) qui rassemblaient les coopératives d'un même district, furent supprimées. Chaque coopérative dépendait désormais directement de l'Union centrale des coopératives d'artisanat (*Bashkimi qendror i kooperativave të artizanatit*), à Tirana. En 1966, cette dernière fut rattachée au ministère de l'Industrie et des mines, ce qui eut pour résultat d'inclure les activités artisanales dans le processus de planification de la production. La transformation rapide et immédiate des coopératives en entreprises étatiques, en janvier 1969, montre bien que les premières s'étaient déjà alignées sur le mode d'organisation des entreprises d'État³³⁷.

Localement, chez les photographes, cela se traduisit par la dépendance accrue des coopératives vis-à-vis des institutions de l'État pour tout ce qui concernait la fourniture d'équipement et de matériel. Avec le temps, les appareils apportés par les premiers photographes durent être remplacés et les demandes remontaient jusqu'au ministère. Il en est de même pour l'approvisionnement en solutions et en papier. Le poids de l'idéologie se faisait aussi sentir plus fortement sous la forme d'instructions ou de directives venues du centre.

Par rapport à l'époque des coopératives d'artisanat, plusieurs changements sont à noter, en dehors de la disparition de la concurrence exercée par les photographes privés. Le passage aux NRSh correspond d'abord à un changement de modèle économique et politique. Pour le régime, il s'agissait d'une étape vers la socialisation de l'économie ; la rupture avec l'ancien système était consommée, l'État seul était propriétaire des moyens de production, la photographie faisait définitivement partie du « mode de production étatique ». L'instauration des NRSh correspond ensuite à un renouvellement générationnel de la profession. L'organisation ne reposait plus, comme à l'époque des coopératives, sur les anciens photographes privés. Il s'agissait enfin d'une transformation qui sanctionnait l'emprise du pouvoir sur le territoire. Les NRSh n'étaient pas seulement au service de la population, mais

³³⁶ Toçi, Kryerja e procesit të kalimit të kooperativave të artizanatit në pronë të të gjithë popullit, p. 6.

³³⁷ Gjeçovi (dir.), *Historia e popullit shqiptar IV. Shqiptarët gjatë luftës së dytë botërore dhe pas saj*, p. 280-281.

participaient à la constitution des musées de village et rendaient compte, d'une manière générale, des activités locales à travers le pays.

Un nouveau modèle économique

Salariés d'une entreprise étatique, les photographes et le personnel de laboratoire ne devaient pas se contenter de répondre aux demandes du public ou d'assurer les rentrées d'argent nécessaires au maintien du studio. Ils devaient aussi se conformer à un « plan » et rapporter une somme d'argent déterminée à l'entreprise. La pression exercée par la direction sur les employés pour la réalisation des objectifs imposés par en haut est un motif récurrent dans les entretiens portant sur la période des NRSh. L'obsession pour l'argent qui apparaît aujourd'hui dans la remémoration de cette période peut avoir de multiples origines et elle peut aussi bien refléter la situation d'alors comme des préoccupations contemporaines. La question de ce que coûtait et de ce que rapportait une photographie est cependant suffisamment présente pour que nous nous y arrêtions. Les entretiens seuls permettent difficilement de se former une image d'ensemble de la situation : des différences semblent avoir existé entre Tirana et le reste du pays, mais aussi, au sein d'une même entreprise, entre différentes catégories d'employés.

Dans le cadre des coopératives d'artisanat, les photographes se partageaient un pourcentage des revenus générés par chaque atelier. Seuls les responsables recevaient, en plus de cette part du pourcentage, un salaire de base³³⁸. Avec le passage aux NRSh, la pratique du salaire fixe se généralisa. Le versement du salaire complet dépendait cependant de la réalisation des « normes ». Chaque photographe devait réaliser un certain nombre de photographies dans le mois, qui constituait la « norme ». À Gjirokastër, à la fin des années 1980, le chiffre d'affaire (*xhiro*) mensuel des photographes devait par exemple être de 2000 leks, alors que chaque photographie rapportait 2 leks. Ce chiffre était facilement atteint et régulièrement dépassé jusqu'à atteindre 3000 ou 4000 leks³³⁹. À Korçë, Kostanca Karamitro raconte que des réunions avaient lieu chaque mois avec des responsables du Parti : « Le Parti voulait savoir où en étaient les différents studios du pays, dans quelle mesure les plans étaient réalisés. Le plan était en leks : il fallait rapporter tant d'argent. L'État avait besoin d'argent. Par exemple, il fallait rapporter 50 000 leks dans le mois. Si nous ne faisons que 40 000, nous étions 10 000 en dessous du plan, il fallait travailler mieux, réduire les délais³⁴⁰ ». Au-delà de la norme, le photographe touchait un pourcentage du revenu de chaque photographie supplémentaire. À Tirana, Roland Tasho se souvient de l'époque où, photographe de nature, il était en poste auprès de la tombe d'Enver

³³⁸ À Korçë, dans les années 1950, les photographes se partageaient 20% des revenus de la coopérative. Entretien avec Kostanca Karamitro, Korçë, novembre 2010.

³³⁹ Entretien avec Fitim Çoçoli, photographe, Gjirokastër, novembre 2009.

³⁴⁰ Entretien, Korçë, novembre 2010.

Hoxha dans les mois suivants la mort du dictateur. L'affluence et la demande de photographies étaient telles qu'il doublait alors son salaire³⁴.

La nécessité de faire de l'argent provoquait plusieurs types de pratiques. D'un côté, il s'agissait de faire le plus de photographies possible, puisque ce sont elles qui rapportaient de l'argent. De l'autre, il s'agissait de réduire les coûts, c'est-à-dire de dépenser le moins de matériel possible. Dans le premier cas, les photographes s'efforçaient d'abord d'être au bon endroit au bon moment. Cela était avant tout le cas des photographes ambulants dont l'activité suivait le calendrier des fêtes et des cérémonies officielles. La demande était en effet plus forte les jours de congés et dans les moments festifs. Les mariages étaient recherchés car une seule prise de vue donnait lieu à plusieurs tirages pour les multiples invités. Les fêtes de village étaient aussi des moments à ne pas manquer et les photographes de nature allaient de village en village pour se mettre au service de la population. Après l'interdiction de la religion en 1967 et la disparition des fêtes patronales, le 1^{er} mai semble occuper la première place : c'était la plus grande fête de l'année et le temps s'y prêtait généralement bien à la photographie ; à Korçë, les familles se rendaient sur les collines dominant la ville pour pique-niquer. La rentrée des classes, en septembre, était aussi un moment privilégié. Il était de coutume, pour les parents, de faire prendre leurs enfants en photo le jour de la rentrée, cartable en main, dans la cour de l'école par un photographe de nature, ou au studio. En revanche, les mois d'hiver étaient plus difficiles, même si le Nouvel An était l'occasion de faire des photos de famille. Une jeune femme originaire d'une famille intellectuelle se souvient que dans les années 1980, son père appelait chaque année un photographe du service public pour lequel la famille entière posait devant le sapin et les décorations. De même, pendant la période estivale, les plages étaient investies par les photographes ambulants, certains venant des villes de l'intérieur pour suivre leurs clients en vacances. En dehors des jours de fêtes et de congés, le calendrier était ponctué de ce que l'on appelait les « activités politiques ». Les congrès quinquennaux du Parti et ceux des autres organisations centrales (Union de la jeunesse, Union des femmes, etc.) constituaient des événements qui étaient non seulement couverts par les photographes des institutions, comme nous l'avons vu, mais par les photographes du service public pour lesquels ces grands rassemblements étaient l'occasion de répondre à la demande de photographie souvenir de la part des participants. À l'échelle locale, les réunions politiques ou professionnelles étaient aussi l'occasion de réaliser de nombreux clichés qui finissaient dans les fonds familiaux. Il en est de même des images réalisées dans le cadre de l'émulation socialiste et surtout des « actions », qui prirent une ampleur inédite à l'époque des NRS. Les photographes cherchaient aussi à créer de nouveaux besoins, notamment en se rendant dans les écoles ou dans les usines.

Enfin, l'innovation technologique était recherchée, dans la mesure du possible, car elle constituait un attrait pour la clientèle. Signalons seulement ici le succès de la « photographie électrique », c'est-à-dire

³⁴ Entretien, Tirana, novembre 2009.

réalisée en lumière artificielle plutôt qu'en lumière naturelle, et, à la fin des années 1980, la recherche de moyens de faire de la photographie couleur³⁴².

Afin de maximiser les profits, les ateliers photographiques avaient aussi intérêt à réduire les coûts. Cela passait par exemple par une meilleure formation des photographes et du personnel des laboratoires, de façon à la fois à rationaliser le travail, à limiter les pertes et à augmenter l'attrait de la photographie auprès des clients potentiels. Les photographes développaient de leur côté des moyens d'augmenter leur production à moindre coût. Pour les photographes de studio travaillant sur plaque de verre puis sur plan film, la technique la plus courante était de réaliser deux clichés sur une même plaque, ce qui se faisait en masquant successivement les deux moitiés de celle-ci. Dans ce domaine, les travaux de reproduction permettaient de gagner beaucoup d'argent : plusieurs documents étaient photographiés sur la même plaque, leur format d'origine étant reconstitué par agrandissement au moment du tirage. « Ensuite nous faisons de l'argent avec les reproductions de photos, raconte Kostanca Karamitro. Les gens venaient avec une photo de passeport, voulaient avoir un souvenir d'un grand-père ou d'une grand-mère, l'agrandir, en distribuer à la famille. Ils me les apportaient et je les reproduisais, mais je gagnais des plaques : je mettais quatre photos par plaque et je les agrandissais. De cette manière, je faisais quatre photos en n'utilisant qu'une seule plaque. Ce n'était pas une question d'argent, mais de réputation : il ne fallait pas qu'on puisse dire que je gaspillais le matériel de l'État. Les gens du ministère qui venaient nous félicitaient. » Une ancienne photographe d'Elbasan parle d'un appareil, le Tenax, qui, dans les années 1980, permettait de faire 56 photos à partir d'un film de 36 poses, de quoi économiser sur les fournitures³⁴³.

Chaque photographe avait droit à un pourcentage d'erreurs : c'était le *skarco* ou *firo*, « perte, déchet ». Il s'agissait en général d'une pose sur une pellicule de 36 poses, ou de cinq feuilles de papier sur un paquet de cent. Au-delà, le matériel utilisé ne donnant pas lieu à un travail facturé était déduit de leur salaire. Le matériel destiné à la marge d'erreur était gardé précieusement : il permettait de faire des photographies « privées » (la plupart des photographies montrant les employés de la coopérative au travail ou lors d'une pause étaient faites de cette manière), voire familiales ; il constituait aussi une réserve et une garantie en cas de coup dur. On raconte qu'un jour un photographe de retour d'un village s'était rendu compte que tous ses films avaient été accidentellement surexposés,

³⁴² La nécessité de passer à de nouvelles techniques pour faire du profit avec la photographie a été soulignée par André Rouillé dans la France du XIX^e siècle. Voir Rouillé, *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*, p. 45-48, où l'auteur parle d'une double détermination de l'innovation technologique, à la fois idéologique et économique.

³⁴³ Entretien avec Elsa Sinani, Elbasan, mai 2010. Il s'agit du Zeiss Ikon Tenax, appareil d'avant-guerre produit à nouveau par l'Allemagne de l'Est après la Seconde Guerre mondiale. Son petit format (24x24) permettait de faire 50 photos sur un film de 36 poses.

ce qui signifiait qu'il devait les rembourser à la coopérative. Les autres photographes rassemblèrent leurs réserves pour réparer cette erreur.

Renouvellement et féminisation de la profession

La création des NRSh correspond ensuite à un renouvellement de la profession. Les derniers photographes privés rejoignirent le service public ou d'autres institutions à la fin des années 1960. Dans les années suivantes, les recrutements ne concernèrent que de nouveaux photographes, formés directement dans le cadre du service public. Nous avons vu que l'armée et les studios cinématographiques fonctionnèrent comme des outils de recrutement et de formation de ces nouveaux photographes.

La politique d'« émancipation de la femme », qui connut un nouvel élan dans le cadre de la révolution culturelle des années 1960, eut aussi pour résultat de féminiser une profession restée jusque-là largement masculine. Une image des photographes, tireuses et retoucheuses de Korçë en 1980 montre à quel point la nouvelle génération, qui remplaça dans ces années les premiers photographes à avoir rejoint les coopératives, est représentée par des femmes (fig. 5.2). La prise de vue en extérieur, appelée « photographie de nature » (*fotografia e natyrës*), resta le domaine des photographes masculins, mais les travaux de laboratoire et la prise de vue en intérieur, dite « photographie de studio » (*fotografia e studios*), furent de plus en plus exercés par des femmes.

Le contrôle du territoire

La transformation des coopératives d'artisanat en entreprises étatiques sanctionne le contrôle de l'État sur le territoire : les artisans dépendent désormais directement d'un ministère et leur activité doit rapporter de l'argent à celui-ci. Dans le domaine de la photographie, tous les besoins qui ne relèvent pas des institutions centrales, que ce soit pour la propagande ou la documentation, sont censés être couverts par les NRSh. Il n'est sans doute pas anodin que les photographes des NRSh se soient retrouvés mobilisés, dans les mêmes années, dans une grande entreprise de prise de contrôle idéologique du territoire. Le premier volet est constitué par l'établissement des musées locaux, notamment des musées de villages, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, auquel les photographes du service public participèrent. Nous verrons ensuite comment, en marge des NRSh, certains photographes ont accompli des fonctions de service public visant à combler les vides laissés par le réseau des NRSh.

La période communiste se distingue de celles qui l'ont précédée et suivie par l'ampleur de l'activité muséale. L'étude historique et anthropologique de cette activité reste à faire, malgré quelques tentatives

récentes³⁴⁴. La muséologie de l'époque communiste distinguait plusieurs catégories d'établissements³⁴⁵ : les « musées nationaux », au nombre de dix, dont cinq étaient situés à Tirana ; les « musées historiques régionaux », localisés dans les principales villes du pays et ouverts pour la plupart à la fin des années 1940 et au début des années 1950 ; les « musées spécialisés », qui comprenaient les musées archéologiques et ethnographiques ainsi que les musées d'art et d'architecture et les musées militaires ; les « musées mémoriaux », le plus souvent installés dans un bâtiment historique lié à un personnage ou un événement marquant de l'histoire nationale ; et les « musées généraux » (parce qu'ils traitaient de tous les domaines : archéologie, ethnographie, éducation, etc.), dont faisaient partie les musées régionaux et de villages qui nous intéresseront plus particulièrement ici.

Si certains musées disposaient d'un laboratoire photographique et employaient leur propre photographe, dans la plupart des cas les musées faisaient appel pour leurs travaux photographiques à des photographes d'autres institutions. Les photographes du service public furent ainsi sollicités dès l'époque des coopératives d'artisanat, mais c'est surtout en tant qu'employés des NRS^h qu'ils participèrent à la création de nouveaux musées. Au début des années 1970, les autorités lancèrent en effet une campagne de création de musées locaux, notamment de musées de villages, dont l'un des objectifs était de diffuser la version officielle de l'histoire nationale et de l'inscrire sur l'ensemble du territoire.

Le projet des musées de village semble émerger à la fin des années 1960, c'est-à-dire au moment de la « révolution culturelle » qui marqua la reprise en main du pays après la rupture de 1961 avec l'Union soviétique³⁴⁶. Il sanctionnait aussi le changement générationnel qui s'opérait vingt-cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale : une nouvelle génération émergeait qui n'avait pas connu directement l'épisode de la guerre et pour laquelle les « partisans » faisaient figure d'anciens. Cet objectif était clairement énoncé dans la lettre du Conseil des ministres de 1970, qui lança cette campagne, portant sur l'« ouverture de musées de la Guerre de libération nationale dans chaque village ou chaque coopérative agricole ». D'après Stilian Adhami, l'objectif était en effet de créer des conditions favorables à la collecte, à la conservation, à l'exploitation et à la diffusion de tout matériel relatif à la période de la guerre, cela de façon à mener l'« éducation communiste de la jeune génération³⁴⁷ ». De fait, comme nous le verrons, ces musées étaient largement fréquentés par la population scolaire.

Le contenu et l'orientation générale des musées étant définis à l'avance, la commission chargée de leur réalisation devait essentiellement

³⁴⁴ Voir par exemple Egin Ceka (2005), *Muzeu kombëtar dhe muzeu i Skënderbeut si institucione të religjionit civil shqiptar të komunizmit*. *Përpyjekja* 21, p. 121-147.

³⁴⁵ D'après Stilian Adhami (2001), *Muzeologjia shqiptare*. Tiranë, Gervis, dont la rédaction date de la période communiste.

³⁴⁶ Isa Blumi (1999), *Hoxha's Class War: The Cultural Revolution and State Reformation, 1961-1971*. *East European Quarterly* 33, 3, p. 303-326.

³⁴⁷ Adhami, *Muzeologjia shqiptare*, p. 190-191.

répondre au questionnaire et rassembler le matériel. Dans le Devoll, une des régions où nous avons enquêté, elle était composée d'un représentant du Parti, d'un représentant du Front démocratique, d'un représentant du Conseil populaire, de l'organisation de la jeunesse, de l'organisation des femmes et d'un professeur d'histoire. La commission organisait des rencontres avec les habitants âgés pour recueillir les données nécessaires à la rédaction de l'historique du village. Elle collectait des objets susceptibles d'être exposés, comme des armes ou des vêtements ayant appartenu à des partisans. Elle se procurait des photocopies de documents intéressant le village et conservés dans les archives nationales. Parmi tous ces documents, les photographies occupaient une place de premier plan. Elles étaient principalement de deux types. Il s'agissait d'abord de recueillir des photographies existantes, notamment des portraits individuels ou de groupe donnant à voir les « héros » et les « martyrs » du village. Les familles étaient invitées à prêter ou à donner leurs souvenirs photographiques. Dans certains cas, des membres de la commission se rendaient dans les familles pour choisir sur place les documents intéressant le musée. « Les photos ne venaient pas toutes seules des familles, je devais y aller, trouver ce dont j'avais besoin », raconte un ancien responsable de musée. Les photographes du service public étaient ensuite sollicités pour reproduire et agrandir ces photographies. « Tout était fait sur le budget de l'État. J'envoyais la facture et [le chef des photographes de Bilisht] recevait l'argent. Lui-même avait intérêt à ce que je fasse refaire beaucoup de photos, ça augmentait leur salaire³⁴⁸. »

Les photographes du service public étaient ensuite chargés de produire le deuxième type de photographies. Il s'agissait cette fois de documenter l'état actuel du village. Les bâtiments historiques, notamment ceux qui avaient joué un rôle pendant la Seconde Guerre mondiale, étaient photographiés. Les réalisations plus récentes, celles de l'époque de la construction du socialisme, étaient aussi documentées : bâtiments agricoles, commerces, écoles. Enfin, le musée exposait des images des activités culturelles, sportives ou politiques qui se déroulaient dans le village.

Le caractère politique et idéologique des musées de village apparaît à la fois dans leur constitution et dans leurs usages. Dans le choix des photographies, les mêmes critères s'appliquent que dans la photographie de presse et de propagande : seules les familles de « bonne biographie » sont sollicitées et peuvent fournir des photographies. « La collecte du matériel ne se faisait que dans les familles qui étaient liées à la guerre. Les autres, celles qui étaient contre les partisans, ou qui étaient restées neutres, ne figuraient pas dans le musée. Certaines d'entre elles pouvaient figurer pour les périodes plus anciennes, si elles avaient donné une contribution à la guerre pour l'indépendance³⁴⁹. » Même en tenant compte de ce critère, les photographies devaient parfois être retouchées. À Menkulas, le responsable du musée explique ainsi qu'il devait intervenir

³⁴⁸ Entretien avec Sami Begolli, Menkulas, octobre 2010.

³⁴⁹ Entretien avec Kosta Nake, Bilisht, octobre 2010.

sur les photographies collectées dans les familles : « si sur la photo se trouvaient trois personnes, je ne devais garder que le partisan et supprimer les autres, je devais mettre le partisan à part. Par exemple, un martyr pouvait avoir été pris en compagnie d'un gendarme, il ne fallait pas que le gendarme apparaisse³⁵⁰ ».

Dans les usages, les musées semblent avoir été fréquentés principalement par les élèves des écoles, qui apprenaient ainsi l'histoire de leur village comme inscrite dans un cadre national dominé par la lutte de libération nationale et la construction du socialisme. Des visites scolaires y étaient organisées plusieurs fois dans l'année, notamment les 28 et 29 novembre, anniversaires de la déclaration d'indépendance de 1912 et de la « libération » de 1944, et le 5 mai, « Jour des martyrs ». Les musées étaient aussi une destination pour les délégations officielles de passage dans les villages. Ils constituaient une scène pour la rencontre entre population et responsables locaux d'un côté, et dirigeants régionaux ou nationaux de l'autre. En témoigne le fait que ces visites elles-mêmes faisaient l'objet de représentations photographiques qui trouvaient ensuite leur place dans le musée (fig. 5.3). Plus largement, on peut faire l'hypothèse que les musées ont renforcé la présence des photographes du service public dans la société locale. Ils ont aussi favorisé la circulation des images et fait passer nombres d'entre elles du domaine des pratiques mémorielles personnelles ou familiales à celui de pratiques partagées.

Sur les marges

Malgré la présence accrue des photographes de service public sur le terrain, il semble que la nécessité se fût sentir dans les années 1970 de recruter d'autres photographes pour accomplir des tâches similaires dans des cadres qui échappaient aux NRSh. Deux exemples nous retiendront ici : celui des usines et celui des coopératives agricoles.

La politique d'industrialisation amena la création de grands complexes industriels rassemblant sur un même site plusieurs usines aux activités complémentaires, les « combinats » (*kombinat*). Dans les années 1970, ces vastes ensembles qui employaient plusieurs milliers de personnes recrutèrent des photographes dont les missions étaient très proches de celles des employés des NRSh, mais limitées à la population des combinats. Ainsi à Korçë, le combinat textile « La faucille et le marteau », créé dès 1947, mais modernisé dans les années 1960 et 1970, produisait des vêtements, mais aussi du fil et des tissus pour les confectionner. Au début des années 1970, le combinat, connu sous le nom de *Trikotazh*, recruta, pour la première fois semble-t-il, un photographe. Celui-ci était chargé de l'émulation socialiste, de la couverture des activités culturelles des ouvriers (spectacles, représentations théâtrales) et réalisait aussi les catalogues des modèles de vêtements produits par les différentes usines. Pour cela, la direction fit un appel à un photographe amateur qui travaillait jusque-là comme comptable dans une autre

³⁵⁰ Entretien avec Sami Begolli, Menkulas, octobre 2010.

entreprise et qui réalisa ainsi un désir d'enfance : devenir photographe. Né en 1926 à Korçë, Guri Koti était un passionné de photographie. Il avait, avant la Seconde Guerre mondiale, travaillé comme commis dans un studio de la ville et avait rapporté de ses années d'études à Prague, à la fin des années 1940, deux appareils photographiques, un Tenax et un Voigtlander. Le combinat mit à sa disposition un studio et lui fournit un agrandisseur. Il travaillait de manière indépendante, sans lien avec les photographes de la NRS^h qui, de leur côté, n'avaient pas accès au *Trikotazh*³⁵¹. À la même époque, un autre combinat important fut créé à Elbasan, le Combinat métallurgique « L'acier du Parti », dont la mise en service débuta en 1974. Dès la phase de construction, en 1973, un photographe fut recruté pour rendre compte de l'avancée des travaux et, après l'ouverture, pour produire les portraits d'émulation et réaliser des reportages sur les activités de l'usine. Ismail Starja, né en 1934, avait à sa disposition un studio et un laboratoire bien équipé. Il dit n'avoir jamais eu de problème d'approvisionnement et eut accès à la photographie couleur avant les autres photographes d'Elbasan. Ismail Starja avait commencé la photographie après avoir reçu de sa belle-sœur un appareil photo en provenance d'Union soviétique. C'était en 1952 et il suivait alors des études pour devenir topographe, mais, sur l'intervention de son frère et sa belle-sœur, il rejoignit la coopérative des photographes où il travailla jusqu'à la fin. En 1973-1974, il fut recruté par le combinat puis retourna dans le service public, mais en bénéficiant du « patronage » (*patronazh*) du combinat : il était appelé en exclusivité lorsqu'un photographe était nécessaire, notamment lors des visites de délégations ou de « grands » du Parti, et était en charge du musée du combinat. Dans les deux cas, cette position d'exclusivité était liée à un soutien politique : les deux photographes avaient une « bonne biographie » et bénéficiaient de l'appui de personnalité politiques locales ou nationales. Pour les autres photographes du service public, ce type d'emploi apparaît aujourd'hui comme un privilège, un moyen à la fois d'accéder à du bon matériel et de mettre son travail en valeur. Car si l'impératif de quantité (et le caractère routinier de la prise de vue qui l'accompagne) semble les avoir concernés autant que leurs collègues, leurs photographies faisaient l'objet d'expositions et d'une reconnaissance publique à la hauteur de la valeur symbolique accordée à ces industries par la classe dirigeante. De manière révélatrice, Ismail Starja insiste à plusieurs reprises sur la quantité de photographies d'Enver Hoxha qu'il a prises pendant sa carrière (plusieurs milliers) et rapporte qu'il avait, seul de tous les photographes d'Elbasan, l'autorisation d'accompagner Enver Hoxha lorsque celui-ci se rendait en visite dans des familles, par exemple à l'occasion du 5 mai, Jour des martyrs (fig. 5.4)³⁵².

Face à ces photographes qui réalisaient des tâches du service public tout en valorisant les symboles de l'industrialisation du pays, d'autres photographes furent recrutés dans les années 1970 pour combler des manques dans la couverture territoriale de la photographie de service public. Certains furent ainsi affectés dans des coopératives agricoles dont

³⁵¹ Entretien avec Mimoza Koti, Korçë, février 2010.

³⁵² Entretiens avec Ismail Starja, Elbasan, mai 2010 et mars 2011.

les habitants n'avaient guère le loisir de se rendre en ville et où les photographes de la ville se rendaient trop rarement. Mehmet Meço, né en 1942, est ainsi nommé photographe de la coopérative agricole de Grekan, dans la région de Dumre, au sud-ouest d'Elbasan, en 1970. Il occupait jusqu'alors un poste de vétérinaire, mais avait acheté à un officier ayant séjourné en Union soviétique un appareil Zorki, dès 1967, et pratiquait en amateur. Nouvellement recruté, il suivit d'abord une formation de trois mois auprès des photographes d'Elbasan, formation à la fois technique et idéologique (« pour apprendre quelles photographies je devais faire »). Il était chargé de l'émulation socialiste, couvrait les « actions » et les périodes d'entraînement militaire, mais répondait aussi aux besoins des villageois de la coopérative et, dans un premier, de toute la région de Dumre, en photographie souvenir ou photographie de mariage. Payé par la coopérative en fonction du nombre de photographies réalisées, il estime avoir été privilégié : non seulement il conserva une certaine indépendance dans son travail et ne fut pas concerné par la réforme de « centralisation », mais il était sensible à la reconnaissance sociale que lui procurait cet emploi, preuve tout à la fois du désir de photographie dans la population et de l'incapacité du système des NRSh à y répondre. « À l'époque les photographes étaient comme des dieux (*perëndi*), ils étaient rares ; on nous respectait beaucoup, plus que ce que nous méritions. Par exemple, les gens étaient très contents de m'avoir à la maison pour le souper ou pour une visite, car j'étais la personne la plus honorée de la région. J'aurais pu être pire que tous les autres, mais ma profession (*zanat*) me faisait respecter plus que les autres³⁵³ ».

CENTRALISATION ET AUTOGESTION

Tous les anciens photographes du service public que nous avons rencontrés gardent le souvenir d'une inflexion survenue entre 1978 et 1980 et qui a modifié leur façon d'exercer et de percevoir leur profession. Il s'agit de la réforme dite de « centralisation » (*centralizim*) dont nous avons déjà signalé les effets sur les photographes de propagande³⁵⁴. La réforme dans l'organisation de la production photographique n'était qu'un aspect des transformations qui bouleversèrent l'économie et la société après la rupture avec la Chine en 1978. Privé de l'aide matérielle et financière chinoise, le régime réagit en accentuant la collectivisation : 1980 est aussi l'année où, dans les campagnes, les dernières têtes de bétail détenues à titre individuel furent regroupées dans des troupeaux collectifs. Dans le domaine de la photographie de service public, la centralisation consista avant tout à réduire le nombre de laboratoires photographiques en activité et à mettre en place une division du travail plus poussée. À Tirana, deux laboratoires subsistèrent : l'un pour les photographies de studio, l'autre pour les photographies d'extérieur (« de

³⁵³ Entretien avec Mehmet Meço, Elbasan, novembre 2010.

³⁵⁴ Voir *supra*, chapitre 4.

nature »). La situation était similaire à Korçë où, à partir de 1980, quatre femmes effectuaient tous les travaux de développement et de tirage des huit photographes de nature tandis qu'un autre laboratoire traitait les photographies de studio. Cette séparation correspondait aux différentes techniques utilisées : les photographes de nature utilisaient des films 24 x 36 tandis que ceux des studios utilisaient des plan-films et les tirages faisaient l'objet de retouches³⁵⁵.

Si l'objectif de la centralisation était de réduire les coûts, elle fut ressentie par les employés des studios publics comme un moyen de renforcer le contrôle sur leur travail et, plus généralement, sur les demandes et les attentes de leurs clients.

Le système qui se mit en place au début des années 1960 dura jusqu'à la fin des années 1980 lorsque fut introduit un système plus proche de l'autogestion qui ne dura que quelques années, avant la privatisation des années 1990³⁵⁶. Dans le système d'« auto-administration » (*vetë administrim*), chaque photographe était propriétaire de son matériel ; il se fournissait lui-même auprès d'une entreprise d'État et payait un loyer modique pour occuper une portion du studio de la coopérative. Une fois payés le loyer, l'électricité et les fournitures, les gains de son travail lui revenaient, il ne les reversait pas à la coopérative, même si, officiellement, il était toujours employé par une entreprise d'État. L'efficacité de ce nouveau système, qui témoigne d'une certaine libéralisation du régime après la mort d'Enver Hoxha, fut diminuée par les problèmes d'approvisionnement : il devint de plus en plus difficile pour les photographes de se procurer des films, des solutions et du papier de qualité. Il ouvrit néanmoins la voie à la dissolution finale des coopératives en 1992 et à la privatisation des moyens de production.

³⁵⁵ Entretien avec Filareti Tomço, Korçë, mars 2012. Voir aussi *infra*, chapitre 7.

³⁵⁶ Ce système est introduit à Korçë en 1989, en 1990 à Gjirokastër.

Troisième partie

Fonction familiale et fonction politique

Chapitre 6

La famille socialiste et son image

Nous avons montré dans le chapitre précédent que l'organisation de la production photographique mise en place par les autorités ne se limitait pas à la fonction de propagande. Elle tendait au contraire à couvrir tous les domaines du « photographiable » et, à ce titre, devait aussi répondre aux besoins et aux désirs de la population en matière de photographie. Certains témoignages tendent à montrer que les usages familiaux de la photographie étaient encouragés, dans la mesure où ils étaient synonymes de modernisation de la société et des relations familiales. « Nous avons fait beaucoup de photographies » raconte ainsi un ancien cadre d'un village du Devoll alors que nous regardons avec lui un grand album de photographies de famille. « La photographie témoigne d'un certain développement (*zhvillim*) ; tout le monde n'était pas amateur de photo comme nous ³⁵⁷. » L'ensemble de l'organisation de la photographie de service public peut aussi apparaître comme une incitation à produire de la « photographie de famille », c'est-à-dire à produire une image de soi et du groupe familial susceptible d'être contemplée et exposée. Nous discuterons dans les chapitres suivants de la signification, dans ce contexte, de la catégorie de photographie de famille et de l'identification d'une fonction familiale de la photographie (chapitre 7). Nous verrons aussi que les usages familiaux de la photographie ne peuvent être isolés de ses usages dans la politique de surveillance et de contrôle de la population (chapitre 8). Avant cela, il nous semble nécessaire de montrer que les représentations photographiques de la famille produites par les photographes du service public à destination des familles s'inséraient dans une idéologie et un univers visuel d'origine politique définissant la « famille socialiste » comme unique modèle familial légitime.

La famille constitue par là un lieu de rencontre entre la fonction de propagande de la photographie, telle que nous l'avons identifiée chez les photographes des institutions comme chez ceux du service public, et sa fonction familiale, celle qui, pour suivre Pierre Bourdieu, est « de renforcer l'intégration du groupe familial en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité ³⁵⁸ ». Nous aurons l'occasion de revenir sur la validité de cette fonction familiale de la photographie dans le cas de l'Albanie. Il convient dans un premier temps de s'arrêter sur le fait que, comme dans d'autres pays communistes, la famille y a été l'objet d'une politique visant à faire advenir un nouveau modèle de relations familiales, celui de la « famille socialiste ». Cette politique a elle-même bénéficié

³⁵⁷ Entretien, Cangonj, novembre 2009.

³⁵⁸ Pierre Bourdieu (dir.) (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les éditions de Minuit, p. 39.

d'une propagande visuelle, et notamment photographique, et un examen des représentations de la famille et de l'espace domestique dans la presse nationale montre qu'aucune d'entre elles n'est anodine, mais qu'elles répondaient toutes à une intention de visualisation de la famille idéale. À l'inverse, ce même examen met en évidence la présence dans la propagande illustrée de motifs familiaux, à tel point qu'on peut faire l'hypothèse d'une imprégnation de la propagande par le modèle de l'album de famille ou par la fonction familiale de la photographie.

La famille socialiste est un sujet très vaste que nous ne prétendons pas pouvoir traiter ici et qui n'a guère suscité l'attention de la recherche portant sur l'Albanie. Pour présenter le modèle de la famille socialiste, nous nous appuyerons sur les rares synthèses existantes ainsi que sur quelques publications ethnographiques de l'époque communiste³⁵⁹. L'ethnographie a en effet, parallèlement à la photographie, été mise au service de la politique dans ce domaine comme dans d'autres : les ethnologues avaient pour tâche à la fois de décrire les modèles familiaux existants, en les opposant à la famille socialiste, et de montrer la réalité de cette dernière dans certaines conditions.

PHOTOGRAPHIE ET FAMILLE SOCIALISTE

Lorsque l'on s'intéresse aux représentations du pouvoir par la photographie, la photographie de famille ne vient pas d'emblée à l'esprit. En tant que catégorie d'images, elle évoque plus facilement la sphère domestique que celle des relations de pouvoir. Elle représenterait en effet des relations intimes et serait produite par des agents privés, dans l'objectif de créer une image de leur famille. Pourtant, cette définition repose sur des *a priori* qu'un examen plus attentif des conditions de production, de circulation et de réception des photographies de famille conduit à réfuter. Ainsi, l'association de la photographie de famille à la sphère domestique ou privée par opposition à la sphère publique ou politique ne va pas de soi : d'une part parce qu'elle suppose une distinction stable entre le privé et le public, d'autre part parce qu'elle néglige la circulation des images de la famille et la pluralité de leurs

³⁵⁹ Voir en particulier la courte synthèse proposée par Albert P. Nikolla (2012), *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*. Tiranë, Onufri (chapitre 2.4, La famille et l'homme nouveau) à partir de l'analyse de textes publiés dans la revue *La Voie du Parti (Rruga e Partisë)*, organe de l'Institut d'études marxistes-léninistes rattaché au Comité central dont le premier numéro sort en 1953. Elle était un outil de formation des fonctionnaires du parti (voir p. 44). La vision de l'ethnographie est très bien analysée dans Gerda Dalipaj (2013), *Domesticating the domestic. The house in Albanian ethnography during the communist regime*. *Annuario* 2, p. 9-38, plus sommairement dans Lelaj, *Nën shenjën e modernitetit*, p. 79-82.

interprétations et de leurs usages³⁶⁰. Cela est d'autant plus vrai dans des situations où la définition même de la famille et l'établissement de la frontière entre le public et le privé sont soumis à des institutions politiques fortes ou, en d'autres termes, sont des attributs du pouvoir politique. Le communisme offre ce type de situations dans lesquelles les relations familiales étaient largement déterminées par des représentations et des pratiques émanant du pouvoir politique³⁶¹. Le cas albanais présente cette caractéristique de manière bien marquée : la transformation de la famille albanaise, en l'occurrence le passage de la famille « patriarcale » ou « bourgeoise » à la famille « socialiste », pour reprendre certaines des catégories de l'époque, a constitué un objet récurrent de l'action étatique entre 1944 et 1991 et a en tant que tel donné lieu à de nombreuses représentations, notamment photographiques. Un des objectifs de ce chapitre et des suivants est donc de montrer en quoi la photographie de famille reflète l'image de la famille élaborée par le pouvoir politique ou, au contraire, s'y oppose, et d'établir ainsi la photographie de famille comme une affaire de pouvoir. Dans le cas albanais, l'imposition par le pouvoir d'une image de la famille se trouve renforcée par l'organisation même de la production photographique puisque, comme nous l'avons vu, à partir des années 1960, la photographie de famille était dans sa grande majorité réalisée par des photographes professionnels employés dans des studios dits publics, c'est-à-dire appartenant à l'État et contrôlés par lui. À la différence d'autres pays communistes, la production domestique de photographies de famille, celle des photographes amateurs, est restée marginale en Albanie³⁶². Dans la plupart des cas, la photographie de famille était donc produite par des agents de l'État et dans des cadres établis par l'État.

Dans les contextes occidentaux, la photographie de famille a souvent été située à la rencontre de comportements individuels et de modèles collectifs. Pour Irène Jonas, sociologue de la photographie de famille en France, l'album de famille révèle « l'articulation entre les inclinations subjectivo-créatrices des individus et la reproduction de modèles sociaux³⁶³ ». Dans son livre *Family Frames*, Marianne Hirsch définit la photographie de famille comme étant située à l'intersection d'une image dominante de la famille et de l'existence des familles réelles³⁶⁴. Elle appelle *familial gaze* les conventions et les codes qui

³⁶⁰ Comme l'ont montré, dans des contextes britannique et néerlandais, Bouquet, *The Family Photographic Condition* et Gillian Rose (2010), *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*. Farnham, Ashgate.

³⁶¹ L'ouvrage de référence est ici Susan Gal, Gail Kligman (2000), *The Politics of Gender after Socialism. A Comparative-Historical Essay*. Princeton, Princeton University Press.

³⁶² Voir *infra*, chapitre 7 et Gilles de Rapper, Anouck Durand (2017), Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur. *Ethnologie française* XLVII, 2, p. 263-275.

³⁶³ Irène Jonas (1991), Mensonge et vérité de l'album de photos de famille *ibid.* XXI, p. 189-195, p. 189.

³⁶⁴ Marianne Hirsch (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, Postmemory*. Cambridge, Mass., London, Harvard University Press.

construisent cette image de la famille « telle qu'elle devrait être³⁶⁵ ». Il est tentant, dans un contexte comme celui de l'Albanie, de chercher à identifier un tel modèle dominant. Les autorités de l'Albanie communiste ont en effet largement contribué à former, diffuser et imposer une image de la famille dite « socialiste » ou « nouvelle » qui correspondait à la famille « telle qu'elle devrait être », « telle que nous la souhaitons³⁶⁶ ». Dans les textes de lois, dans les discours politiques, dans les médias et dans les publications scientifiques, c'est la même « famille socialiste » ou « nouvelle » (*familja socialiste, familja e re*) qui était promue et valorisée comme point de départ de la formation de l'« homme nouveau » (*njeriu i ri*). Il convient donc d'en présenter les grands traits.

En tant que socialiste, la famille en question était avant tout « moderne » (*e re*) : elle s'opposait au passé et manifestait une rupture, celle de l'avènement du socialisme en Albanie. Le passé fut d'abord représenté par la famille « bourgeoise » (*borgjeze*), critiquée pour être un lieu de « corruption », d'« égoïsme », de « lucre », d'« hypocrisie » et de « criminalité ». Face à elle, la famille « prolétaire » (*proletare*) se distinguait par sa moralité et par le fait qu'elle était fondée sur le « mariage d'amour » (*martesa me dashuri*). Elle était un lieu d'« entraide » et de « coopération », d'« amour », d'« égalité » et d'« amitié vraie »³⁶⁷. À partir des années 1970, le passé fut de plus en plus représenté par la « famille patriarcale » (*familja patriarkale*), conformément à une vision évolutionniste largement inspirée du texte de Friedrich Engels sur l'origine de la famille, de la propriété et de l'État, traduit en albanais dès 1949³⁶⁸. On peut avancer que cette inflexion correspond à l'intensification, dans le cadre de la « révolution culturelle » lancée en 1967, de l'action gouvernementale contre les « coutumes rétrogrades » (*zakone prapanike*). On peut penser aussi que le premier ennemi auquel les communistes furent confrontés, les classes urbaines occidentalisées étiquetées comme « bourgeoises », avait été éliminé et que le nouvel ennemi à combattre était désormais constitué par la société rurale traditionnelle. On peut enfin avancer que les différences entre la « famille bourgeoise » et la « famille socialiste » n'étaient que superficielles, celle-ci n'étant qu'une nouvelle dénomination de la première, tandis qu'avec la « famille patriarcale » les différences étaient beaucoup plus prononcées³⁶⁹. Quoi qu'il en soit, le discours sur la famille

³⁶⁵ Ibid., p. 8.

³⁶⁶ Ibid., p. 8.

³⁶⁷ D'après des articles de 1964 et 1969 cités par Nikolla, *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*, p. 92-94. Le même vocabulaire était utilisé pour décrire la famille socialiste dans d'autres pays, par exemple en Bulgarie (Karin Taylor (2006), *Let's Twist Again: Youth and Leisure in Socialist Bulgaria*. Berlin, Lit Verlag, p. 152).

³⁶⁸ Fridrih Engels (1949), *Origjina e familjes, e pronës private dhe e shtetit*. Tiranë, Ndërmarrja Shtetërore e Botimeve. La famille patriarcale y joue un rôle de transition « entre la famille de droit maternel et la famille conjugale » (p. 86 de l'édition albanaise de 1980). Ce livre faisait partie des lectures de base des chercheurs travaillant sur l'organisation sociale et le droit coutumier (Nebi Bardhoshi (2016), *Antropologji e kanunit*². Tiranë, Pika pa sipërfaqe, p. 179).

³⁶⁹ Karl Kaser (2008), *Patriarchy after Patriarchy. Gender Relations in Turkey and in the Balkans, 1500-2000*. Münster, LIT Verlag, p. 185 : « Socialist realism meant to

socialiste reposait désormais sur cette opposition et s'accompagnait donc de la construction d'une image de la « famille patriarcale ». Les auteurs ne faisaient ici que reprendre le modèle dominant de l'histoire de la famille qui reposait sur l'idée d'un mouvement irrésistible de la complexité vers la nucléarité et de l'autoritarisme vers l'individualisme³⁷⁰. L'opposition entre famille patriarcale et famille socialiste avait en effet une nette dimension quantitative : la famille patriarcale était une grande famille, elle rassemblait un nombre élevé de membres, en particulier plusieurs « couronnes » (*kurorë*), couples mariés avec leurs enfants, tandis que la famille socialiste était de type nucléaire ; elle réunissait les parents et leurs enfants non mariés. Les résultats des recensements furent régulièrement utilisés pour montrer la diminution progressive de la taille des ménages et la diffusion, jusque dans les campagnes, du modèle de la famille nucléaire³⁷¹.

Le critère numérique ne suffisait cependant pas à définir la famille patriarcale. Elle était aussi caractérisée en termes de « pouvoir » (*pushtet*). Rrok Zojzi, un des premiers ethnologues de l'après-guerre en Albanie, l'écrivait très clairement : « Le trait déterminant de la famille patriarcale réside dans le pouvoir au sein de la famille et dans les rapports entre ses membres, indépendamment de leur nombre³⁷² ». Dans la famille patriarcale, précisait-il, le pouvoir était détenu de manière « absolue » par le chef de famille. Ce pouvoir dérivait lui-même de la « propriété absolue » du chef de famille qui détenait tous les droits sur les biens et sur les membres de la famille « qui sont nés de lui et qu'il a élevés³⁷³ ». « La famille nouvelle, écrit Enver Hoxha, se compose habituellement de la femme, du mari et des enfants, et il peut y avoir aussi la mère et le père de la femme ou du mari, mais pas de belles-sœurs ni de beaux-frères, c'est-à-dire qu'il ne peut pas y avoir deux ou trois frères mariés vivant ensemble dans la même maison, où règne le père (*plaku*) ou le fils aîné³⁷⁴. » Ce qui

call the bourgeois family « socialist family » and to frame it with socialist ideology ».

³⁷⁰ Emmanuel Todd (2011), *L'origine des systèmes familiaux. Tome 1. L'Eurasie*. Paris, Gallimard, p. 347.

³⁷¹ Naum Guxho (1976), La décomposition de la famille patriarcale à la campagne et l'influence de ce processus dans les relations familiales. *Ethnographie albanaise* édition spéciale, p. 103-111 et Yllka Selimi (1982), Ndryshime në strukturën e familjes kooperativiste (Fushat Bregdetare të Shqipërisë Veriore). *Kultura populllore* 1, p. 97-109 qui écrit, pour la région côtière d'Albanie du Nord, en 1980 : « Dans tous les villages, le rang principal est occupé par les familles de trois à sept personnes, deux générations et une couronne, dans lesquelles cohabitent les parents et leurs enfants » (p. 107).

³⁷² Rrok Zojzi (1972), Aspekte të kalimit nga familja patriarkale në familjen e re socialiste. *Etnografia shqiptare* IV, p. 28-36, p. 28.

³⁷³ Ibid., p. 28.

³⁷⁴ Dans *Vepra*, vol. 43 (1970), p. 462, cité par Nikolla, *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*, p. 95-96. On notera l'insistance sur la bilatéralité (« de la femme ou du mari ») alors que la cohabitation se fait généralement avec les parents du mari. Les cas de cohabitation avec les parents de la femme sont exceptionnels (voir Gilles de Rapper (2000), Entre masculin et

était condamné était le pouvoir d'un seul (ou d'un petit nombre) sur la masse, ce qui était pourtant le mode de fonctionnement de l'Albanie communiste : « Il n'est pas juste, poursuit Enver Hoxha, que le fils ou la jeune mariée travaillent tandis que le frère aîné et sa femme administrent les revenus selon leurs caprices et leurs désirs, en un mot, qu'ils fassent ce que bon leur semble dans la maison, alors que les autres n'ont pas même le droit de parler. »

Le passage à la famille socialiste peut donc être vu comme un déplacement du pouvoir, du chef de famille vers la « société » (en réalité vers le parti). Dans les textes considérés, ce déplacement affecte principalement trois aspects de la vie familiale. Le premier aspect, présenté comme fondamental, est celui de la propriété : en collectivisant les terres et en supprimant la propriété privée, le nouveau régime a sapé les bases du pouvoir du chef de famille. Dans un premier temps, la réforme agraire de 1946, en distribuant les terres par famille, a provoqué la scission des familles étendues en familles nucléaires. Dix ans plus tard, la collectivisation des terres au sein des coopératives agricoles réduisit encore le pouvoir économique du chef de famille, dont les biens se limitaient désormais à la maison et à son terrain³⁷⁵. Un deuxième changement intervint dans les relations entre hommes et femmes au sein de la famille : par la politique d'« émancipation de la femme », les femmes ne furent plus cantonnées à la sphère domestique et participèrent à la « production », c'est-à-dire qu'elles travaillaient aussi à l'extérieur, dans les champs, dans les usines, dans les bureaux et dans les casernes. Ce faisant, elles contribuaient au même titre que les hommes à assurer des revenus à la famille, sapant encore le pouvoir économique du chef de famille³⁷⁶. Enfin, le troisième changement concerne les rapports entre générations et le renversement du rapport d'« autorité » entre le chef de famille et ses enfants. Ces derniers, employés dans les mêmes coopératives ou les mêmes usines et mieux qualifiés que leurs parents, finirent par imposer leur autorité au sein de la famille : « leur autorité dans la société accrut aussi leur autorité dans la famille³⁷⁷ ». Le résultat est l'image d'une famille socialiste dans laquelle toute relation de pouvoir, toute inégalité, toute obligation et toute contradiction ont disparu : « Les conditions furent créées pour que la famille prenne les traits d'une institution reposant sur l'amour sincère et la compréhension mutuelle, sans calculs et sans conflits, où chacun contribue selon ses moyens et jouit du droit de parole et de pensée selon ses capacités³⁷⁸ ». Il s'agit d'une

féminin. La vierge jurée, l'héritière et le gendre à la maison. *L'Homme* 154-155, p. 457-466).

³⁷⁵ Zojzi, Aspekte të kalimit nga familja patriarkale në familjen e re socialiste, Gjergji, Provë për një studim etnografik në kooperativën bujqësore "Shkëndia" (rrethi i Korçës), p. 30-31.

³⁷⁶ Gjergji, Provë për një studim etnografik në kooperativën bujqësore "Shkëndia" (rrethi i Korçës), p. 100-101, Abaz Dojaka (1986), Ndryshime në marrëdhëniet e brendshme familjare ibid. 15, p. 105-114, p. 106-111.

³⁷⁷ Gjergji, Provë për një studim etnografik në kooperativën bujqësore "Shkëndia" (rrethi i Korçës), p. 100.

³⁷⁸ Zojzi, Aspekte të kalimit nga familja patriarkale në familjen e re socialiste, p. 31.

image idyllique dans laquelle dominent les sentiments authentiques et l'harmonie et qui n'est pas sans rappeler celle que donnaient les albums de famille occidentaux à la même époque, lorsque la pose céda la place à l'instantané³⁷⁹.

Derrière ce déclin de l'autorité patriarcale apparaît donc un déplacement du pouvoir : la soumission et le respect dus au chef de famille sortirent de la sphère domestique et se reportèrent sur le Parti, « la mère Parti » (*Partia mëmë* ; le mot « parti » est féminin en albanais) ; les moyens de production, sources du pouvoir, n'étaient plus aux mains du chef de famille, mais appartenaient à la « collectivité » ou à la « société », dont le Parti était l'émanation et le représentant.

Cette image, comme l'a montré Gerda Dalipaj, n'était pas dénuée d'ambiguïté : si la famille patriarcale était généralement dénoncée, elle pouvait aussi être valorisée comme un lieu héroïque, celui de la transmission de valeurs nationales comme la bravoure, l'hospitalité ou la défense de la nation³⁸⁰. Albert Nikolla rappelle aussi la complexité du problème posé par la famille aux communistes albanais qui devaient agir sur les formes familiales existantes et les transformer, sans pour autant pouvoir envisager sa disparition totale, comme pouvaient le laisser penser certains passages du *Manifeste du parti communiste* sur la famille³⁸¹. De fait, certaines « valeurs » portées par les formes familiales traditionnelles, comme celles d'autorité (paternelle) et d'égalité (entre les frères) pouvaient sembler plus conformes au modèle de société voulu par les communistes que l'indépendance et l'individualisme portés par la famille nucléaire³⁸². La promotion de cette dernière peut ainsi apparaître, avec le recul, comme contre-productive.

On peut noter par ailleurs que dans ce modèle le passage de la famille patriarcale à la famille socialiste n'était jamais acquis ; il rencontrait des résistances ; on constatait partout des « survivances patriarcales » (*mbeturina patriarkale*)³⁸³. Les ethnologues se faisaient ici l'écho du discours officiel sur le caractère permanent du combat contre les « restes du passé » (*mbeturina e së kaluarës*) et sur l'effort continu à

³⁷⁹ Jonas, Mensonge et vérité de l'album de photos de famille, p. 193.

³⁸⁰ Dalipaj, Domesticating the domestic. The house in Albanian ethnography during the communist regime. Nebi Bardhoshi, qui relève la même ambivalence dans le traitement par l'ethnographie du droit coutumier, voit dans ce « langage schizophrénique » une conséquence de la condition dictatoriale de la discipline (Bardhoshi, *Antropologji e kanunit*², p. 48).

³⁸¹ Nikolla, *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*, p. 92.

³⁸² Voir les travaux d'Emmanuel Todd sur le lien entre systèmes familiaux et idéologies et, en dernier lieu, Emmanuel Todd (2017), *Où en sommes-nous ? Une esquisse de l'histoire humaine*. Paris, Seuil.

³⁸³ Zojzi, Aspekte të kalimit nga familja patriarkale në familjen e re socialiste, p. 31-33. Le terme *mbeturina* est censé traduire le français « survivances » et l'anglais *survivals*, alors qu'on attendrait plutôt *mbijetoja*. Comme l'a remarqué Nebi Bardhoshi, *mbeturina*, qui signifie aussi « déchets », a un sens moral qui indique bien que ces phénomènes n'ont plus leur place dans la société socialiste (Bardhoshi, *Antropologji e kanunit*², p. 181).

fournir en vue de la construction de la famille nouvelle et de l'homme nouveau³⁸⁴. La famille socialiste était enfin exposée aux « apparences étrangères » (*shfaqet e huaja*) qui furent de plus en plus condamnées dans les décennies 1970 et 1980 : modes vestimentaires et pratiques culturelles influencées par l'étranger risquaient de s'épanouir dans cette famille moderne et libérée.

La famille et la maison sont donc des objets sur lesquels les autorités exprimaient des jugements et sur lesquels elles agissaient. L'une et l'autre se transformaient ; elles accompagnaient la construction du socialisme. L'ethnologie, l'architecture, mais aussi la littérature et le cinéma produisirent un discours sur la famille et son environnement domestique et leur imposèrent des normes. On peut donc poser la question des représentations visuelles, et photographiques en particulier, de la sphère familiale. Les conceptions et les politiques de la famille et de la maison étaient-elles mises en images au même titre que celles qui touchaient à l'industrialisation, à l'agriculture, à la défense de la patrie, à l'éducation, au rôle du parti et à bien d'autres domaines largement représentés dans la photographie dite de propagande ? L'espace domestique constituait-il un cas particulier ou était-il aussi facilement représentable que la modernisation de l'agriculture et des villes ou que l'industrialisation ? Pour cela, avant d'en venir aux photographies produites pour les familles par le service public, nous proposons d'analyser les représentations de la famille et de l'espace domestique dans la principale revue illustrée de l'époque, *Ylli*, qui, comme nous l'avons déjà vu, se voulait le miroir des transformations de la société, dans tous les domaines³⁸⁵.

REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE DOMESTIQUE

Un des traits remarquables de la photographie de famille de l'époque communiste, telle qu'elle nous est accessible aujourd'hui, est l'extrême rareté des représentations de l'espace domestique. Cette rareté s'explique par les conditions de production de la photographie de famille, qui était principalement réalisée dans l'espace public. Mais elle peut aussi s'expliquer par une sorte d'obstacle idéologique. C'est en tout cas ce qui apparaît à l'examen des représentations de l'espace domestique dans la photographie de propagande. La revue *Ylli*, tout au long de son existence, s'est intéressée aux relations familiales, aux relations entre hommes et femmes, à l'habitat et à son amélioration, et a prodigué des conseils aux parents et aux ménagères. En février 1981, pour les trente ans de la revue, le rédacteur en chef dressait un bilan. Il insistait sur le rôle de la photographie et sur ce qu'elle donnait à voir dans de nombreux domaines. Parmi les motifs invoqués, figurait « le coopérativiste au travail,

³⁸⁴ Nikolla, *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*, p. 95, citant Enver Hoxha.

³⁸⁵ Cf. *supra*, chapitre 4.

au foyer de la culture, à *la maison*, dans les réjouissances diverses³⁸⁶... ». Pourtant, quand on fait le relevé des représentations photographiques de la maison dans la revue, le résultat est très faible, sans commune mesure avec les motifs du travail, de la culture ou des célébrations. Nous n'avons ainsi trouvé que 27 représentations d'espace domestique dans 350 numéros de la revue (sur environ 480 numéros parus)³⁸⁷. La question est donc la suivante : pourquoi, alors que des thèmes comme l'amélioration de l'habitat et des conditions de vie ou comme les rôles des hommes et des femmes dans la famille étaient aussi largement traités – y compris dans les articles et les reportages publiés dans la revue –, pourquoi les représentations de l'espace domestique furent-elles aussi rares ?

Toutes les images de ce corpus (à quelques exceptions près) furent réalisées par les photographes ou par les journalistes travaillant pour la revue. Elles sont donc posées et sont souvent le résultat d'une mise en scène apparente. Elles sont de surcroît conformes au « réalisme socialiste » tel qu'il était appliqué en photographie : les individus qui apparaissent sont fidèles au régime, leur trajectoire, leur attitude et leur environnement domestique sont conformes à ce que l'on attendait de l'« homme nouveau ». Tout est positif ; tout le monde est heureux. Il y a donc ici construction d'une « famille idéale » et d'une « maison idéale ». On peut noter aussi que l'espace domestique est toujours un décor pour le groupe familial qui y pose. En d'autres termes, il n'est pas pris pour lui-même ; le sujet de la photographie est toujours le groupe familial³⁸⁸.

Une maison accueillante

L'examen de ces images fait apparaître trois grands thèmes ou trois propositions sur ce qu'est la maison idéale. Le premier est celui de l'espace domestique comme lieu de l'hospitalité et de la réception. Il est premier car il apparaît dans la première image du corpus, qui date de décembre 1965 (fig. 6.1). La photographie est intitulée « Dans la famille de l'ouvrière Merjeme Kamberi ». Elle illustre, avec quatre autres photographies, un reportage sur le combinat textile Staline, dans la périphérie de Tirana, mais le texte du reportage ne se réfère pas

³⁸⁶ Extrait du discours de Nevrus Turhani, rédacteur en chef, publié dans le numéro de février 1981. Traduction française partielle dans Durand, de Rapper, *Ylli, les couleurs de la dictature*, p. 42. Nous soulignons.

³⁸⁷ Nous n'avons retenu ici que les images qui donnent à voir l'espace domestique : l'intérieur ou les abords proches (cour, jardin) des maisons et des appartements. Nous avons exclu les images qui représentent la famille dans l'espace public (promenades au jardin public par exemple ou poses de studio). Nous avons exclu aussi celles qui montrent l'habitat collectif ou individuel de manière générique, depuis un point de vue public (c'est le cas par exemple de quelques images montrant des « actions » pour la construction de maisons ou d'immeubles). En d'autres termes, nous n'avons retenu que les images qui semblent franchir la limite entre le public et le privé.

³⁸⁸ À une exception près (fig. 6.25).

directement à elle³⁸⁹. Il s'agit d'une scène d'hospitalité : la maîtresse de maison, debout à droite de l'image, sert le café à des gens assis de l'autre côté d'un guéridon. Elle est habillée de manière moderne et porte une montre. La dame âgée qui tient un enfant sur ses genoux, peut-être la belle-mère, porte en revanche une coiffe traditionnelle. L'homme assis à droite tient aussi un enfant sur les genoux, il est sans doute le mari. Les deux autres hommes, plus couverts, sont probablement les invités. (L'un d'eux est-il l'auteur de l'article ?) La fenêtre est masquée par des rideaux et des voilages. On peut noter dès à présent les fleurs sur le guéridon : elles sont une constante du corpus.

La deuxième image date de 1969 et donne encore à voir une visite (fig. 6.2). La légende précise qu'il s'agit d'une « maison neuve » construite à l'emplacement d'une cabane. Le motif de la visite (et celui de l'article en général) est une photographie des années 1940 prise dans le même village de Myzeqe. Elle permet de mesurer le chemin parcouru. Le bouquet est toujours là, au centre de la table couverte d'une nappe. Dans les textes de l'époque, la nappe est un objet moderne et la maison moderne doit être joliment décorée. Trois générations sont rassemblées.

La troisième image est prise à Rubik, ville minière, en 1982 (fig. 6.3). Elle est légendée : « Le héros du travail socialiste Preng Doçi est venu en visite à la maison de Dedë Cali ». Elle illustre un article sur la récompense de « Héroïne du travail socialiste » reçue par l'usine de cuivre de la ville. Dedë Cali, le maître de maison, est responsable d'un des ateliers de l'usine. Son hôte est un « novateur » (*novator*), c'est-à-dire quelqu'un qui « propose et applique des manières, des méthodes ou des idées nouvelles et progressistes³⁹⁰ ». La nappe est toujours là, le bouquet de fleurs aussi. La télévision a fait son apparition ainsi que le *bufe* sur lequel on aperçoit aussi un téléphone (dont c'est l'unique occurrence dans cette série). La maîtresse de maison n'est plus debout à servir les hommes, mais assise à égalité avec eux. L'atmosphère semble plus détendue que sur la photo de 1965.

L'image suivante (fig. 6.4) représente une visite d'un autre type et introduit une deuxième proposition : celle de la maison comme lieu de réunion familiale. La maison y apparaît comme l'endroit où les membres de la famille, dispersés pendant la journée sur leurs lieux de travail, se retrouvent le soir, l'endroit où ceux qui travaillent au loin reviennent périodiquement. Intitulée « Dans la famille de Laver » (sans nom de famille), la photographie illustre un article sur le célèbre clarinettiste Laver Bariu, dans la ville de Përmet, en 1978. L'article raconte la visite du journaliste dans la famille du musicien. On y apprend ce que sont et ce que font les différentes personnes représentées sur la photographie : le fils militaire, celui qui est ouvrier agricole, le fils ingénieur dans une autre ville, de retour après une longue période, les deux filles, dont l'une est mariée, l'épouse qui travaille dans le commerce. Laver lui-même occupe

³⁸⁹ « Ky qytet punëtor » (Cette ville ouvrière), reportage de Vehbi Skënderi, *Ylli*, décembre 1965, p. 8-10.

³⁹⁰ D'après le Dictionnaire de 1980 ((1980), *Fjalor i gjuhës së sotme shqipe*. Tiranë, Akademia e shkencave e RPS të Shqipërisë).

le centre de l'image, derrière le guéridon et le vase de fleurs, entre sa femme et une de ses filles. Trois générations sont représentées. Enver Hoxha semble saluer le spectateur depuis son cadre. Il s'agit d'une scène d'intimité et de bonheur familial. « Toute la famille était réunie, écrit le journaliste, et fêtait l'arrivée de Bujar. » On pourrait l'imaginer dans un album de famille³⁹¹.

D'autres images poussent plus loin la reconstitution de scènes domestiques. En juillet 1970, un article dresse le portrait d'une femme moderne, qui travaille pendant la journée et poursuit des études le soir, pendant que son mari, moderne lui aussi, prépare le repas, fait le repassage et s'occupe des enfants. La photo, qui occupe la moitié d'une page de la revue, est légendée « Dans la famille de Gjylafer, il y a du travail pour tous » (fig. 6.5). Nous sommes dans un appartement de la ville de Shkodër, dans le séjour, dont le fond est occupé par un buffet bien garni. L'homme est debout, le fer à repasser à la main. La femme est assise, devant un vase de fleurs, elle regarde son jeune fils jouer avec un avion miniature ; elle aide sa fille à faire ses devoirs. L'article se termine par la phrase suivante : « Une famille nouvelle, pleine d'harmonie. Un homme raisonnable et une femme énergique qui peut servir d'exemple à beaucoup d'autres femmes ».

Quatre ans plus tard, nous sommes « Dans la famille du coopérativiste à la retraite Abaz Kuçi », dans un village de la région de Skrapar (fig. 6.6). La photographie illustre un article sur la ville de Çorovodë et ses environs, en particulier comme lieu d'héroïsme pendant la Seconde Guerre mondiale. L'intérieur est modeste, nous sommes dans une pièce qui sert à la fois de séjour et de chambre à coucher, comme le laisse penser le lit visible au fond. Tables et guéridons sont recouverts de nappes, le vase de fleurs a été posé sur le téléviseur. Trois générations sont représentées. Abaz Kuçi, l'homme âgé (il a 85 ans), lit son journal en compagnie de sa belle-fille et de sa petite fille. L'article le décrit comme un homme de tradition, méfiant à l'égard de la nouveauté, mais capable au cours d'une discussion avec son fils de nuancer ses opinions et de reconnaître que la vie d'aujourd'hui est bien meilleure que celle d'hier. L'article nous apprend que le fils aîné est agronome et président de la coopérative ; c'est dans cette maison que le journaliste et le photographe ont été hébergés.

En 1980, nous sommes « Dans la famille de Lavdërim Kafazi », brigadier dans la coopérative de Sheqeras, un village du sud-est (fig. 6.7). La photographie illustre un reportage sur la coopérative³⁹². On y apprend que Lavdërim Kafazi vit dans une « maison neuve et belle » et qu'il est ici en présence de sa femme, de sa sœur et de sa belle-sœur. La famille est assise autour d'une table couverte d'une nappe et d'un bouquet de fleurs. Le buffet est imposant, un de ses rayons est occupé par ce qui semble être les œuvres d'Enver Hoxha (avec le portrait offert avec les volumes). La

³⁹¹ On peut noter, au premier plan, la photographie appuyée contre le vase : elle représente la façade d'une maison ancienne.

³⁹² Titre du reportage.

télévision est là ; l'homme fait la lecture du journal ou, du moins, semble en commenter le contenu.

Toutes ces photographies présentent une image de la famille idéale : le niveau de vie est relativement élevé (tout le monde est bien habillé), les membres de la famille sont instruits (ils lisent), ils sont proches du parti, les relations sont harmonieuses. Si on peut voir des grands-parents ou des collatéraux, la famille nucléaire est bien au centre, conformément au discours d'Enver Hoxha cité plus haut. Elle se compose des parents et des enfants, trois au maximum. Les intérieurs sont soignés, sans luxe : tout est propre, tout est en ordre.

Relevant de la même catégorie, mais comme en contrepoint, figure une image atypique de 1971 (fig. 6.8). Elle est légendée « Scène d'intérieur dans la famille Enver Myrteza à Tirana ». Elle illustre une page en couleur sur l'« urbanisme aujourd'hui et demain ». L'autre illustration de l'article est une photographie de rue dans la ville de Korçë, sur laquelle apparaissent des immeubles modernes. Contrairement aux images précédentes, celle-ci donne à voir un intérieur luxueux à l'éclairage sophistiqué. Fait inhabituel, le centre est occupé par une porte ouverte par laquelle on devine une autre pièce. Inhabituelle, l'absence du vase de fleurs, remplacé par des plantes vertes. Inhabituelle aussi, l'attitude des quatre membres de la famille : chacun vaque à ses occupations, aucun ne regarde l'objectif ni les autres, aucun visage n'est visible. Ici le spectacle n'est pas dans la conformité et le bonheur familial, mais dans la modernité de la décoration intérieure. Comme si la famille s'effaçait dans le décor, soudain plus signifiant et à la modernité exacerbée.

Trois autres traits présents dans les images que nous avons vues jusqu'à présent peuvent ainsi recevoir un traitement particulier et voir leur signification appuyée. C'est d'abord la relation harmonieuse entre les époux et, plus souvent encore, entre la mère et ses enfants. C'est le cas des « époux Andrea et Evgjeni Muça », dans le village de Krutje, en Myzeqe, en 1986 (fig. 6.9). L'article, consacré au quarantième anniversaire de la coopérative du village, la première de tout le pays, nous apprend qu'ils sont tous deux agronomes. Ils sont présentés sur un pied d'égalité, autour d'un livre. On ne devine de leur intérieur que le portrait d'Enver Hoxha et une décoration murale faisant référence à la « tradition ».

D'autres images mettent en scène mère et enfants dans des intérieurs domestiques (fig. 6.10 à 6.15). Celle de 1986 (fig. 6.12) ne représente que deux enfants, à l'occasion de la rentrée des classes, mais elle semble faire écho à celle de 1972 (fig. 6.13) : la composition est très proche, avec le téléviseur en arrière-plan et le cartable posé sur la table. On peut noter le buste d'Enver Hoxha sur celle de 1986. Les quatre photos en couleur sont légendées de manière générique (« La nuit de Noël », « Nous attendons le 1^{er} septembre avec joie ») : le lieu n'est pas précisé, pas plus que le nom des gens. Celle de 1985 est différente (fig. 6.11). Elle est légendée « Joie dans la famille Cerri ». Nous sommes dans une entreprise agricole de la région de Durrës. Le texte du reportage n'en dit pas plus, mais, encore une fois, le message semble être que le bonheur

familial accompagne les transformations et les succès économiques de la collectivité.

La dernière image de cette série, celle de 1970, est intéressante à plusieurs titres (fig. 6.15). D'abord parce qu'elle nous oriente vers un deuxième trait qui reçoit un traitement particulier, celui de l'électrification comme manifestation de la modernité. Ensuite parce qu'il s'agit d'une photographie envoyée par un photographe du service public (c'est-à-dire pas un photoreporter) dans le cadre d'un concours organisé par la revue à l'occasion de l'achèvement de l'électrification du pays. La plupart des photos primées lors de ces concours (qui sont alors annuels) sont publiées par la revue, mais c'est la seule occurrence d'un motif domestique. Elle a été prise dans la région de Mat, dans le nord. Sa légende est « Maman, un peu plus haut, que je touche la lumière (le jour de l'achèvement de l'électrification dans le district de Mat) ».

Une maison moderne

L'électrification du pays, à la fin des années 1960, donne en effet lieu à une abondante production photographique : pylônes, stations électriques, réverbères, outillage électrique et équipes de professionnels et de volontaires travaillant à l'installation des lignes sont largement représentés. Les bienfaits domestiques de l'électricité sont beaucoup moins souvent représentés, même si nous avons déjà aperçu, dans les images précédentes, un fer à repasser, des luminaires et des téléviseurs. Les deux images de 1968 illustrent un article sur l'électrification dans la région du Dropull, dans le sud du pays (fig. 6.16 et 6.17). La légende dit : « Avec l'électricité (*dritë*), la radio et le fer à repasser sont arrivés au village ». Ces innovations ne semblent concerner que les femmes.

C'est le cas aussi pour la photographie de 1970 qui illustre un photoreportage sur l'électrification du village de Tragjas, dans la coopérative agricole Staline, près de Vlorë (fig. 6.18). La légende dit : « L'électricité soulage toujours davantage les coopérativistes des travaux les plus lourds : Gëzime Troqe fait la lessive dans la machine à laver électrique ». Le court texte qui accompagne les images parle des ventes de postes de radio au magasin du village, des demandes de téléviseurs et de machines à laver, et des usages de l'électricité « dans tous les secteurs économiques de la coopérative », dans l'artisanat et dans les maisons. La dernière phrase est : « Visitez une famille, n'importe laquelle, et vous verrez les changements de notre village socialiste — nous ont dit les coopérativistes ». Le progrès s'étend donc aussi jusque dans la sphère domestique.

Une maison propre

À la même époque, l'insistance sur l'hygiène et la propreté des maisons est récurrente. C'est le troisième trait qui fait l'objet d'un traitement photographique : la maison socialiste est propre, bien rangée, bien décorée, saine. Des concours sont organisés. Des formations sont

proposées pour les maîtresses de maison des régions jugées les plus arriérées dans ce domaine. Un article de 1969 traite ainsi de l'hygiène au village, illustré de deux photographies sous la légende commune de : « Hygiène et ordre, les nouveaux traits distinctifs de la vie des villageois » (fig. 6.19). Nous sommes dans le village de Burizanë, près de Krujë. Le texte de l'article parle des « maisons blanches et pleines de lumière qui ont remplacé les cabanes de branchages », « des rues empierrées, des cours remplies de fleurs, des maisons propres, blanchies à la chaux, bien décorées » et donne la liste de « tout ce qu'il faut pour une existence cultivée : armoires à vêtements à miroir, lits, doubles et simples, buffet chargé de verrerie multicolore, tables, chaises, assiettes, autocuiseur, tapis, rideaux ». L'auteur ajoute qu'il y a une radio dans chaque maison. La maison moderne se définit aussi par son équipement, par opposition au mobilier ancien, facilement identifié à l'« Orient ». L'image de 1970 est à la limite de notre corpus, mais elle illustre la même thématique (fig. 6.20). Ce que nous voyons est en fait une ancienne maison privée investie par des services collectifs : crèche, école maternelle, infirmerie et cabinet médical. On y voit les rideaux, les tapis, la table et les chaises. L'article, qui porte sur les progrès de l'hygiène dans un village de la montagne de Tirana, insiste aussi sur le remplacement de la table basse et ronde, la *sofër*, par la table haute et sur l'introduction des sommiers et des lits. En 1969, sur l'image du haut, une femme dispose un vase de fleurs dans le buffet tandis qu'une autre aère la pièce en ouvrant la fenêtre (fig. 6.19). Sur celle du bas, deux femmes sont occupées à passer de la chaux sur la façade de la maison tandis qu'au premier plan une troisième arrose les fleurs du jardin. Nous avons ici une des rares représentations d'un extérieur domestique. Il s'agit d'une grande maison de pierre ouvrant sur un jardin planté d'arbres et de fleurs. S'il existe d'autres représentations de maisons individuelles dans la revue, leur dimension domestique s'efface souvent devant leur caractère emblématique d'une architecture régionale (elles sont alors prises uniquement en tant que forme architecturale, d'assez loin et sans occupants) ou devant leur fonction mémorielle : telle maison a abrité telle activité des partisans pendant la Seconde Guerre mondiale. Il n'est pas question de modernité.

Deux autres vues d'extérieur peuvent relever de notre corpus : la première, de 1969, illustre l'article déjà cité sur les transformations d'un village de Myzeqe (fig. 6.21). Sa légende est : « Fier. Dans la famille de Leonora et Niko Ropi. La petite Tatiana salue sa grand-mère et son oncle maternel ». On y voit le perron d'une maison neuve. La vue est suffisamment rapprochée pour laisser hors-champ les abords de la maison ; tout est propre, des rideaux pendent à la fenêtre. La deuxième, de 1986, est à la limite de notre corpus (fig. 6.22). Elle représente une rangée de maisons neuves dans le village de Krutje. Elle illustre l'article déjà cité sur le quarantième anniversaire de la coopérative du village. Ici, pas de personnages et pas de personnification de la maison, mais une telle vue de l'habitat rural moderne est suffisamment rare dans la revue pour être mentionnée. L'article insiste sur le fait que ces maisons remplacent les cabanes dans lesquelles les gens habitaient il y a quarante ans et

qu'elles sont équipées « comme à la ville ». Elles possèdent toutes la radio et la télévision (même si aucune antenne n'est visible).

Mentionnons pour terminer trois images atypiques, mais qui peuvent être révélatrices de tendances plus générales. La première date de 1979, mais il s'agit en fait de la première publication d'une photo ancienne, de 1926 (fig. 6.23). Elle montre la famille de Vasil Shanto, héros communiste tué en 1944, prise probablement dans la cour de leur maison. Elle est révélatrice de l'intérêt, qui apparaît vers 1970, pour la photographie ancienne, c'est-à-dire d'avant 1944³⁹³. Il s'agit en effet d'une photographie qui ne documente pas le progrès et la modernité, mais qui parle du passé sans le dénigrer. Il n'est pas inintéressant de remarquer qu'en 1979 ce type de photographie de famille, où le mur des humains se dresse devant le mur de la maison, n'existe plus. Comme nous le verrons, dans la photographie de famille, les représentations du groupe familial sur plusieurs générations ont disparu.

La deuxième image atypique date de 1984 (fig. 6.24). Elle illustre un article de l'ethnologue Afërdita Onuzi sur les « textiles populaires ». Elle montre un intérieur villageois à Gjinar, dans la région de Shpat. Contrairement aux images que nous avons vues précédemment, le petit garçon fait figure de décor tandis que le sujet de la photo est le tapis épais qui couvre le sol. Nous sommes ici dans la représentation du « populaire », du « traditionnel » et du « folklore » qui apparaît dans la revue dans les années 1970. La grande armoire sur la gauche vient cependant rappeler la modernité tout comme l'image d'un port de marchandises affichée au mur.

La troisième image enfin (elles sont deux) appartient à une série publiée en 1989 (donc dans les dernières années de la revue et du régime) consacrée à des personnalités de l'art et de la culture montrées dans leur intimité (fig. 6.25). Celle du haut représente l'écrivain Dhimitër Shuteriqi dans son intérieur, celle du bas, le metteur en scène Xhanfize Keko avec ses enfants. Elles illustrent la transformation, à cette époque, de la revue, vers quelque chose de plus « people ».

Pour revenir à la question que nous posions en introduction : que peut-on dire de la mise en images de la famille et de la maison par rapport à d'autres domaines sur lesquels l'idéologie et les politiques étatiques ont largement pesé ? Dans un premier temps, on peut s'étonner de la faible quantité d'images de l'espace domestique par rapport à celles qui donnent à voir, par exemple, les moissons, les entraînements militaires ou la construction d'usines. Mais une revue qui porte le sous-titre de « Revue politico-sociale et littéraro-artistique » doit-elle nécessairement faire une large place à la sphère domestique ? Ce qui étonne est peut-être plutôt la récurrence de ces images sur une période d'environ vingt ans, dans des formes relativement constantes. Si faible soit-il, ce corpus participe bien à la construction d'une image de la maison idéale. Deux messages semblent être portés par ces images : celui qui affirme l'amélioration des conditions de vie ; et celui qui affirme la permanence des liens familiaux ou d'une

³⁹³ Voir *supra*, chapitre 3.

fonction familiale : l'homme nouveau rentre parfois chez lui, ou en tout cas il y laisse sa femme. Pourtant, il semble bien y avoir un décalage entre le discours sur la « famille socialiste » et sur la transformation des relations familiales, représenté aussi dans les articles de la revue, et sa mise en image. Il n'y a pas, contrairement aux autres domaines, surenchère visuelle ; l'image ne répète pas l'écrit. On peut proposer deux interprétations à ce décalage.

La première concerne les images elles-mêmes, dans leur forme et leur composition. Les images de l'espace domestique que nous venons de passer en revue sont très différentes des autres images publiées par le magazine dans la mesure où elles représentent des espaces confinés. L'immense majorité des images sont au contraire prises en plein air et le ciel y occupe une place fondamentale (notamment par l'utilisation de la contre-plongée). Même les scènes prises en intérieur jouent sur l'espace : grands halls d'usine, alignement de machines et de tables qui utilisent la perspective et les lignes de fuite. Les séries et les alignements reviennent très souvent, ils contribuent à créer une impression à la fois d'ordre et d'ampleur. Rien de tel dans les intérieurs domestiques qui écrasent les personnages autour du guéridon et du bouquet de fleurs et dans lesquels aucun ordre et aucune série ne sont décelables. Le caractère épique ou héroïque de la photographie de propagande ne parvient pas à entrer dans l'espace domestique qui garde toujours quelque chose de trivial.

La deuxième interprétation concerne le rapport entre le texte et l'image. Comme nous l'avons rappelé à propos de la maison dans l'ethnographie albanaise, la perception de l'espace intime est ambiguë³⁹⁴ : d'un côté, il est héroïque, c'est un élément de base de la nation à travers lequel se transmet quelque chose de l'origine et du passé lointain ; de l'autre, il s'oppose à la nouvelle sphère publique et peut devenir une menace ou un moyen d'éviter la sphère publique. Par rapport à l'industrie, à l'agriculture ou à l'armée, qui sont uniformément présentés comme en rupture avec le passé et donc comme tout entiers du côté de la modernité, la famille et la maison se distinguent peut-être par la coexistence d'éléments traditionnels et modernes. Cette ambiguïté est sensible dans certains des textes qui accompagnent les images que nous avons présentées : les différentes générations n'ont pas le même statut, elles ont des conceptions opposées, des contradictions apparaissent, même si celles-ci sont résolues « dialectiquement », par la discussion³⁹⁵. Dans cette hypothèse, la rareté des photographies de l'espace domestique viendrait de la difficulté à mettre en scène son ambivalence : là où le texte permettrait d'articuler et de canaliser les différentes significations de la famille, de les « aligner » pour ainsi dire, la photographie en livrerait une image moins ordonnée et ouverte sur un « inconscient optique », pour reprendre la formule de Walter Benjamin, débordant les intentions de ses concepteurs.

³⁹⁴ Dalipaj, *Domesticating the domestic. The house in Albanian ethnography during the communist regime*, p. 23.

³⁹⁵ Exemple.

LA PHOTOGRAPHIE DE PROPAGANDE COMME ALBUM DE FAMILLE

On peut aussi, pour expliquer la rareté des représentations de la famille et de l'espace domestique, avancer l'idée d'une intégration de l'espace domestique dans l'espace national ou de son extension jusqu'aux limites de ce dernier. Le message transmis par la presse illustrée serait ainsi que la véritable appartenance familiale est l'appartenance à la nation et que la maison est coextensive à l'espace national. Les nombreuses représentations du territoire et de l'espace public, en tant qu'il est façonné par l'État et par le Parti, tiendraient ainsi lieu de représentations de l'espace domestique. L'« homme nouveau », semblent dire ces images, est chez lui partout où se construit le socialisme et l'espace domestique proprement dit n'est pas au centre de ce vaste chantier. Un des nombreux livres publiés par Enver Hoxha dans les années 1970 et 1980 semble indiquer que la valeur de l'espace domestique ne se limite pas à la famille qui l'occupe, ou plutôt que cette famille n'est qu'une partie de la grande famille métaphorique qu'est la nation placée sous la direction du Parti³⁹⁶. Le livre s'intitule *Parmi les simples gens*³⁹⁷. Il se présente sous la forme de souvenirs de la période de la Seconde Guerre mondiale, lorsque Enver Hoxha et les communistes contraints à la clandestinité devaient trouver refuge et soutien dans les familles des régions qu'ils traversaient ou dans lesquelles ils combattaient. L'auteur rapporte aussi des visites récentes effectuées dans ces familles. Le livre est illustré de deux cahiers en quadrichromie de 12 et 24 pages rassemblant un total de 62 images de nature diverse, pour les deux tiers récentes, le dernier tiers provenant d'archives. Dix-neuf maisons sont ainsi représentées, pour la plupart dans leur état actuel. La mise en page associe fréquemment la vue de la maison et le portrait du chef de famille (ou du « maître de la maison », pour traduire littéralement l'expression *zoti i shpisë*), ancien ou actuel. On compte en tout vingt portraits individuels (seize hommes et quatre femmes). À ceux-ci s'ajoutent des portraits de groupe datant de la période de la guerre montrant Enver Hoxha en partisan et en compagnie de certains de ses hôtes.

Deux thèmes principaux traversent le livre, celui de l'hospitalité et celui de la participation des femmes (et notamment des mères) à l'effort

³⁹⁶ Katherine Verdery parle de *zadruga-state* pour décrire la conception de la société, en Roumanie et dans les pays communistes d'Europe de l'Est, comme une famille étendue composée de familles nucléaires toutes placées sous l'autorité patriarcale du parti. Katherine Verdery (1996), *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton, Princeton University Press, p. 64. Voir aussi Michael Herzfeld (1997), *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. London, Routledge, et la notion de *state patriarchy* proposée par Karl Kaser (Kaser, *Patriarchy after Patriarchy. Gender Relations in Turkey and in the Balkans, 1500-2000*).

³⁹⁷ Hoxha, *Mes njerëzve të thjeshtë*. Contrairement aux autres volumes de souvenirs publiés entre 1978 et 1988, celui-ci parut aux Éditions du livre scolaire (tous les autres furent publiés par les Éditions du 8 novembre) et affiche une fonction pédagogique : chaque chapitre est suivi d'une explication de certains mots et expressions relatifs au contexte historique ainsi que d'une série de questions auxquelles le jeune lecteur est invité à répondre.

de guerre. L'hospitalité est à l'époque de la parution du livre une pratique largement élevée au rang de valeur nationale, mais elle apparaît ici sous une forme particulière. Il s'agit d'une hospitalité accordée par certains individus ou certaines familles (qui trouvent dans le livre une reconnaissance officielle) à ceux qui sont destinés à diriger le pays. Quant à la valorisation du rôle des femmes, elle est aussi dans l'air du temps sous le slogan de l'« émancipation de la femme » et la figure de la mère en est un élément central.

De façon révélatrice, le livre s'ouvre sur la description d'une « cabane » (*kasollë*) des faubourgs de Tirana fréquentée par Enver Hoxha en 1942. Elle correspond aux descriptions de l'habitat pauvre d'avant la période communiste qui sont fréquentes au moins depuis les années 1960 et dans lesquelles les cabanes et les huttes s'opposent aux maisons modernes et saines construites par les communistes. À propos d'une autre de ces pauvres maisons, Enver Hoxha écrit qu'elles furent « les premières salles et les premiers bureaux du Parti », dans un parallèle significatif entre l'espace domestique le plus simple et les lieux du pouvoir³⁹⁸. Même si la fondation du parti (8 novembre 1941) n'est pas traitée dans ce livre³⁹⁹, la première illustration du premier cahier rappelle que le parti est littéralement sorti d'une maison et l'image de « la maison où est né le Parti » (*shtëpia ku lindi Partia*) est à cette époque connue de tous.

Une partie des images illustrant le livre consiste en scènes d'hospitalité photographiées à l'époque de sa rédaction (neuf images). On y voit Enver Hoxha, maître du pays, parfois accompagné de sa femme Nexhmije, rendre visite à ceux qui l'avaient accueilli quarante ans auparavant, ou les accueillant chez lui à Tirana. Toutes les scènes se ressemblent et rappellent les images de la maison accueillante que nous avons analysées plus haut. Dans ces images, Enver Hoxha se pose en chef de famille, accueillant ou rendant visite à des amis. Il ne s'agit pas de réceptions protocolaires, mais de visites de famille où l'on évoque les souvenirs.

Nous voudrions donc en conclusion de ce chapitre insister sur un autre aspect des liens entre l'imagerie familiale et la propagande. Car si la première est bien travaillée par la seconde, comme nous l'avons vu dans la revue *Ylli*, il semble exister une action en retour par laquelle l'imagerie familiale vient colorer ou orienter les images de propagande. (Et cela peut expliquer la place limitée de l'espace domestique dans la photographie de propagande : la fonction familiale se déplace, elle sort de l'espace domestique, s'en détache.) Une telle porosité, ou un tel transfert du modèle de la photographie de famille vers la sphère politique, n'est pas spécifique au contexte dictatorial et à la propagande étatique. Mary Bouquet a ainsi montré à quel point les images familiales des dirigeants politiques sont utilisées par ceux-ci (notamment par leur diffusion dans

³⁹⁸ Ibid., p. 51-52.

³⁹⁹ Elle fait l'objet d'un précédent livre de souvenirs : Enver Hoxha (1981), *Kur lindi partia. Kujtime*. Tiranë, 8 Nëntori.

les médias) et font partie de leur image publique⁴⁰⁰. La référence à la photographie de famille est souvent explicite dans les images présentant telle équipe gouvernementale. En France, le site de l'Élysée contient ainsi une rubrique sous laquelle on trouve la « photo de famille du gouvernement⁴⁰¹ ».

On peut ainsi voir dans l'élément photographique de la revue *Ylli* un album de famille conçu à l'échelle de la société. Comme l'album familial, *Ylli* ne rend compte que de moments heureux. On y représente les progrès, les étapes importantes, mais pas les maladies. Les naissances y sont très nombreuses, fussent-elles naissances d'usines, les décès exceptionnels. Il s'agit en cela principalement d'une famille nucléaire centrée autour des parents et des enfants. La génération des grands-parents est beaucoup moins visible, même si la figure du « vétéran » est récurrente. Avec le temps, et notamment dans la décennie 1980, ces moments heureux incluent de plus en plus les vacances à la plage ou à la montagne, rapprochant ainsi la revue d'un album de famille idéal. Très tôt cependant, les déplacements à l'étranger de personnalités firent l'objet de reportages photographiques traités sur le mode de la « photographie souvenir » comme si ces images étaient destinées à un album familial. On peut noter aussi que la plupart des personnes représentées sont nommées et supposer que l'identification et le sentiment de proximité ainsi suscités ne relèvent pas que de la rhétorique : dans un pays qui comptait à peine plus de deux millions d'habitants en 1970, les noms propres imprimés dans les pages de la revue pouvaient effectivement prendre une signification en termes de relations de parenté pour un grand nombre de lecteurs. Nous avons souvent observé cette facilité de la reconnaissance lorsque nous avons soumis certaines de ces images à nos interlocuteurs. La revue offre aussi une large place à la représentation des enfants et on ne peut qu'être frappé par la récurrence annuelle des célébrations et des anniversaires rappelant les progrès accomplis par telle usine ou telle coopérative agricole, comme si l'on suivait la croissance d'une progéniture. Les congrès du Parti et de ses organisations sont par ailleurs présentés comme des réunions de famille dans lesquelles des parents séparés par leurs occupations quotidiennes se retrouvent à intervalles réguliers pour affirmer leur unité et par lesquelles le groupe familial se restructure. À cet égard, les visites de délégations étrangères s'apparentent à des mariages, comme cela est visible dans les albums annuels du Comité central : on pose en groupe devant la porte de la maison, on banquette, on danse (fig. 6.26). Ces albums, confectionnés à partir d'une sélection de photographies provenant en grande partie de l'Agence télégraphique albanaise, étaient conservés aux archives du Comité central et retraçaient chaque année les activités de ses membres⁴⁰².

⁴⁰⁰ Bouquet, *The Family Photographic Condition*, p. 5-6.

⁴⁰¹ <http://www.elysee.fr/photos/photo-de-famille-du-gouvernement/> (consulté en novembre 2018).

⁴⁰² Rappelons que les membres du Comité central étaient eux-mêmes étroitement unis par des liens de parenté. Voir les exemples donnés par un des fils de Mehmet Shehu (Bashkim Shehu (1993), *L'automne de la peur*. Paris, Fayard, p. 64-66). Mehmet Shehu lui-même pouvait affirmer lors d'une réunion du Bureau

S'ils n'étaient pas publiés en eux-mêmes, ils ne comportaient que des images susceptibles de l'être et qui paraissaient parfois dans la presse. On pourrait encore parler à propos de la revue *Ylli* du contraste, qui traverse l'histoire de la photographie de famille, entre les photographies posées, celles des portraits de groupe ou individuels, et la spontanéité, même lorsque, en l'occurrence, elle est mise en scène. Les photographies publiées dans *Ylli* suggèrent enfin de voir l'Albanie comme un grand jardin dans lequel l'espace est constamment aménagé et la nature domestiquée. Comme cela a été remarqué à propos de l'Union soviétique, la transformation et la gestion de la société acquièrent de cette façon une dimension esthétique⁴⁰³.

Cette hypothèse correspond à la notion de l'État paternaliste mentionnée plus haut. Elle expliquerait pourquoi les groupes familiaux y compris sous la forme de la famille socialiste sont rarement représentés : c'est l'ensemble de la société, du moins dans sa partie représentable, qui fait office de groupe familial.

politique en 1956 : « Nous devons reconnaître que nous sommes le seul Comité central au monde aussi lié par les liens familiaux » (*Duhet të pranojmë se jemi i vetmi komitet qendror në botë, që kemi këtë gjendje familjariteti*. Cité par Lalaj, *Pranvera e rrejshme e '56-s*, p. 29).

⁴⁰³ Amir Weiner (1999), Nature, Nurture, and Memory in a Socialist Utopia: Delineating the Soviet Socio-Ethnic Body in the Age of Socialism. *The American Historical Review* 104, 4, p. 1114-1155.

Chapitre 7

La condition photographique familiale

Avec la photographie imprimée, les photographies conservées aujourd'hui dans les familles ont constitué une de nos principales portes d'entrée dans l'univers visuel de la période communiste. Dès le début de notre enquête, nous avons multiplié les visites dans plusieurs régions d'Albanie et les découvertes que nous avons faites à ces occasions ont beaucoup compté dans la construction de notre objet, dans la formulation de nos questions de recherche et dans l'élaboration de notre approche méthodologique. La nature et la quantité des images conservées dans les maisons que nous avons visitées, leur origine et leurs usages et, enfin, la façon dont elles sont regardées et commentées aujourd'hui ont constamment retenu notre attention. En abordant à présent ces images, nous voudrions cependant éviter d'opposer ce qui relèverait de la « photographie de famille » à l'autre versant de la production photographique, celui de la « photographie de propagande ». D'abord parce que l'une et l'autre catégories demandent à être définies dans le contexte de l'Albanie communiste et ne peuvent pour l'instant être considérées comme des catégories analytiques *a priori*. Ensuite parce que notre hypothèse est celle d'une porosité des différents genres photographiques et de leur commune soumission à l'idéologie. En l'occurrence, il nous semble que l'on ne peut opposer une part « privée » et une part « publique » de la production photographique ; on ne peut non plus opposer la vérité ou l'authenticité de la photographie de famille à l'artificialité et au mensonge de la photographie de propagande. Il est donc nécessaire maintenant de situer les photographies conservées dans les familles dans l'ensemble de la production photographique afin de saisir comment, depuis leur conception jusqu'à aujourd'hui, elles ont reçu des valeurs et des significations changeantes et dans quelle mesure elles ont participé à la politique de l'image en vigueur dans l'Albanie communiste. Par « condition photographique familiale », nous entendons ainsi l'ensemble des façons dont la famille peut être représentée par la photographie dans la mesure où elles sont déterminées à la fois par les possibilités et les contraintes de la technique photographique et par les conventions et les codes qui construisent l'image de la famille idéale, le tout dans un contexte où la photographie et la famille sont des objets de l'action de l'État⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ L'expression s'inspire du titre de l'article de Mary Bouquet, dans lequel elle n'est pourtant pas définie précisément (Bouquet, *The Family Photographic Condition*).

Nous avons jusqu'à présent considéré la photographie sous l'angle de son organisation, celle-ci étant caractérisée au premier chef par la dépendance des photographes professionnels à l'égard des institutions et de l'idéologie émanant du pouvoir politique. Avec ce chapitre, nous abordons un nouvel aspect, celui de la relation entre les photographes et les sujets photographiés. Il apparaît que si l'offre proposée par les premiers était conditionnée par leur appartenance (ou non appartenance, jusqu'à la fin des studios privés) à l'organisation étatique, les demandes émanant de leurs clients étaient elles aussi conditionnées par leur position par rapport aux institutions. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la façon dont les images produites par le service public peuvent être vues comme le résultat d'un compromis ou d'une négociation entre les photographes professionnels et leur clientèle. Dans un deuxième temps, nous proposerons un contrepoint en analysant un album réalisé par un photographe amateur. Dans les deux cas, ce qui nous intéresse est la façon dont l'organisation institutionnelle de la photographie autorise la fabrication d'une image de soi et la façon dont cette image se conforme à celle de l'« homme nouveau » et de la « famille socialiste » ou s'en écarte.

QU'EST-CE QUE LA PHOTOGRAPHIE DE FAMILLE ?

L'expression « photographie de famille » (*fotografia familjare, fotografia e familjes*) est aujourd'hui comprise en albanais, même si elle n'est pas d'usage courant. Un récent dictionnaire de la photographie (le premier du genre en langue albanaise) lui consacre une entrée et la définit en relation à ses agents (souvent des amateurs, membres de la famille, mais aussi des professionnels de la photographie de studio), à son faible niveau esthétique et à son résultat matériel sous forme d'albums, « petits musées pour la connaissance et le maintien de la tradition d'une maison⁴⁰⁵ ». Cette définition s'inspire des définitions les plus courantes de la photographie de famille dans les publications occidentales et ne semble tenir aucun compte de la période communiste, pendant laquelle les amateurs étaient rares et les albums un luxe. Un autre auteur reprend textuellement la définition de la photographie de famille que donne André Rouillé⁴⁰⁶. Il n'y aurait donc pas de différence entre la photographie de famille en Albanie et dans le monde occidental, là où elle a été le plus souvent observée et étudiée.

Ces expressions, calqués sur des expressions équivalentes en langues occidentales, ne sont cependant les seules en usage en albanais. Une façon courante de désigner ces photographies est d'en parler comme des « photographies de la maison » (*fotografitë e shpisë*), c'est-à-dire comme des photographies conservées à la maison, sans référence ni à ce qu'elles

⁴⁰⁵ Vrioni, *Fjalor i fotografisë*, p. 54.

⁴⁰⁶ Cani, *Antropologji e fotografisë*, p. 59-62 ; cf. André Rouillé (2005), *La photographie*. Paris, Gallimard, p. 240-241.

représentent, ni à leur origine. Dans le contexte domestique, le seul mot de « photographies » (*fotografitë*) suffit aussi à les désigner. On constate par ailleurs une tendance à individualiser différents groupes de photographies au sein de cet ensemble : « les photographies de mon mari, de mon fils, etc. », tendance sur laquelle nous reviendrons. Parler des « photographies de la maison », c'est-à-dire des photographies conservées à la maison, ou appartenant à la maison, revient à mettre l'accent sur l'usage qui en est fait (en tant qu'emblèmes domestiques, pour reprendre une autre expression de Pierre Bourdieu) plutôt que sur leur contenu ou leur mode de réalisation.

Trois points de vue

On constate en effet dans les travaux sur la photographie de famille une multiplicité de critères de définition. Ce qu'il y a de familial dans la photographie varie ainsi selon le point de vue adopté. On peut d'abord s'intéresser à ce que la photographie de famille donne à voir, c'est-à-dire au contenu des images. On dira alors, avec André Rouillé dans son introduction au numéro de *La recherche photographique* consacré à la famille, « qu'elle a trait à la vie familiale : à ses acteurs, son cadre, ses objets⁴⁰⁷ ». À partir de là, il peut être intéressant d'analyser la composition des images, les thèmes et les motifs qui rendent la photographie de famille reconnaissable. Pour le monde occidental, un ouvrage désormais classique identifie ainsi trois images fondamentales de la famille comme institution, transmises par la photographie : celle de la famille comme unité économique fondée sur la propriété, celle d'une unité spirituelle défendant des valeurs morales et celle d'un berceau d'amour et de liens affectifs⁴⁰⁸. André Rouillé décrit de même les images les plus courantes de la photographie de famille occidentale : celle-ci « se distribue à l'intérieur d'un éventail thématique assez restreint », et offre une production « polarisée par l'enfant, les fêtes rituelles (...), les activités de loisirs, les lieux familiers (...), quelques objets quotidiens (...) et les animaux domestiques⁴⁰⁹ ». Cette approche par le contenu de l'image a permis d'identifier un tournant dans la représentation de l'enfant, vers le milieu du XX^e siècle : d'emblèmes de la famille (en tant qu'héritiers), les enfants sont de plus en plus représentés comme emblèmes de la maternité⁴¹⁰ ; ou, en d'autres termes, d'emblèmes du statut social de la famille, ils deviennent des emblèmes de l'amour et de l'harmonie qui sont censés caractériser les relations familiales⁴¹¹. Il faut noter que, pour les périodes les plus anciennes, cette approche est souvent la seule possible : lorsque les photographies et les albums sont sortis de leur cadre familial

⁴⁰⁷ André Rouillé (1990), Une photographie hasardeuse. *La recherche photographique* 8, p. 3-5, p. 3.

⁴⁰⁸ Julia Hirsch (1981), *Family photographs. Content, meaning and affect*. New York, Oxford, Oxford University Press, p. 15.

⁴⁰⁹ Rouillé, *La photographie*, p. 244.

⁴¹⁰ Hélène Belleau (1996), *Les Représentations de l'enfant dans les albums de photographies de famille*, thèse, Université de Montréal.

⁴¹¹ Jonas, Mensonge et vérité de l'album de photos de famille.

d'origine, leur contenu iconographique est le principal matériau sur lequel la recherche peut s'appuyer. La tendance dans ce cas est de les considérer comme des signes qu'il est possible de lire pour reconstituer un discours, une narration familiale⁴⁴². Dans certains cas, les photographies sont accompagnées d'autres documents (correspondance, journaux intimes) qui permettent d'orienter leur lecture. À force d'identifier la photographie de famille à des motifs familiaux conventionnels (du moins pour le monde occidental), on risque cependant d'en exclure des images qui, par leur mode de réalisation ou leurs usages, peuvent s'y rattacher. Ainsi, alors qu'il est généralement admis que la sphère du travail est exclue de la photographie de famille occidentale⁴⁴³, elle peut occuper une position centrale dans d'autres contextes, comme c'est le cas pour l'Albanie communiste. La valeur accordée au « travail » (*punë*) comme principale contribution de l'individu à la société et la fréquentation régulière des lieux de travail collectifs (coopératives agricoles, usines, écoles, chantiers) par les photographes du service public ont pour résultat que les fonds familiaux contiennent de nombreuses images de gens au travail. Devant une image le montrant observant le travail d'une brigade en compagnie de l'agronome et d'un brigadier, un ancien vice-président de coopérative agricole explique simplement : « Le photographe était là par hasard, nous lui avons demandé de faire une photo ».

On peut aussi mettre l'accent sur les pratiques et le mode opératoire de la photographie de famille. On la définira alors par la relation que le photographe entretient avec les sujets photographiés comme avec les processus techniques qu'il maîtrise plus ou moins⁴⁴⁴. La photographie de famille rejoint ici la photographie amateur et il n'est pas anodin que la première étude sociologique consacrée à la photographie amateur, celle dirigée par Pierre Bourdieu, soit aussi lue comme la première étude de la photographie de famille. Dans l'ouvrage de Richard Chalfen sur les États-Unis, le propos oscille de même entre les catégories de photographie amateur et de photographie de famille⁴⁴⁵. L'approche par les pratiques n'en reste pas moins d'un grand intérêt. Elle invite à préciser la manière dont la photographie s'articule aux rituels familiaux et dont elle constitue elle-même un « rite domestique », pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu. Il est aussi important de savoir qui, au sein de la famille, prend en charge les pratiques photographiques. Dans le monde occidental d'avant le passage au numérique, le père est généralement perçu comme celui qui fait les photos, tandis que la mère est en charge de l'album. Plus

⁴⁴² L'ouvrage de Martha Langford est un bon exemple de cette démarche (Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*) tandis que celui d'Anne-Marie Garat illustre comment la littérature a pu suppléer les récits qui manquent aux photos trouvées (Anne-Marie Garat (2011), *Photos de famille. Un roman de l'album*. Arles, Actes Sud).

⁴⁴³ Rouillé, *La photographie*, p. 243 ; Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, p. 13.

⁴⁴⁴ Rouillé, *La photographie*, p. 240-241.

⁴⁴⁵ Richard Chalfen (1987), *Snapshot Versions of Life: Explorations of Home Made Photography*. Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.

important encore, certains auteurs mettent en avant l'acte photographique lui-même, indépendamment, pour ainsi dire, de l'image qui en résulte. Serge Tisseron remarque ainsi que, sur les milliards de photographies prises dans le monde à l'époque de l'argentique, seule une partie est véritablement développée et tirée⁴⁶. Il en conclut que « [les] photographies qui ont été prises n'ont pas besoin d'être regardées ni même développées. La prise de vue a contribué à elle seule à donner à l'événement un caractère d'exception et à celui qui a photographié une place privilégiée au sein de l'événement⁴⁷ ». Ainsi, prendre une photographie de sa famille est une façon de réaliser une relation familiale et la photographie n'a pas besoin d'être développée ou tirée pour que ce résultat soit atteint. En conséquence, puisque « [la] signification de la pratique photographique est à chercher en elle-même avant de l'être dans les images qu'elle produit et dans les usages sociaux qu'elle alimente⁴⁸ », l'observation doit porter sur l'acte photographique dans ses opérations successives, dans ses contraintes et ses choix techniques⁴⁹.

On peut enfin s'intéresser aux usages et aux effets de la photographie de famille. Ce qui compte est alors la destination des images et des pratiques photographiques ainsi que leurs effets, notamment sur les relations familiales, la mémoire et l'identité. La photographie de famille est ainsi définie par le traitement des images dans la sphère domestique, indépendamment de leur contenu ou de leur origine. La famille est une « consommatrice » d'images : celles-ci sont conservées, mises en albums, échangées, envoyées, regardées, commentées, mutilées, détruites ou encore sortent de la sphère domestique pour entrer dans l'espace public. Le concept d'« économie visuelle », introduit par Deborah Poole à propos de la circulation des images et des modèles visuels entre les Andes et l'Europe, constitue ici un outil théorique important⁵⁰. En mettant l'accent sur la circulation des images et sur la valeur que celles-ci acquièrent dans les différents contextes de leur réception, le concept d'économie visuelle permet de pousser plus loin l'analyse en termes de *social life* qui, comme le remarque Elizabeth Edwards, ne rend pas compte de la spécificité de l'objet photographique, et notamment de sa reproductibilité⁵¹.

⁴⁶ Serge Tisseron (1996), *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris, Flammarion, p. 10.

⁴⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁸ Ibid., p. 15.

⁴⁹ On retrouve ce type d'approche, appliquée hors de l'univers familial, dans les travaux d'Ariella Azoulay visant à mettre en avant « l'événement photographique » (*the event of photography*) comme pouvant se produire alors même qu'aucune photo n'est prise (Ariella Azoulay (2012), *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London, New York, Verso, p. 26-27).

⁵⁰ Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*.

⁵¹ Edwards, *Objects of Affect: Photography Beyond the Image*, p. 223. Cf. Kopytoff, *The cultural biography of things: commoditization as process*. L'étude de Gillian Rose sur la photographie de famille dans l'Angleterre contemporaine et sur la façon dont les images circulent entre l'intime et le public constitue une des principales applications de la notion d'économie visuelle à la photographie

Continuités

L'Albanie socialiste passe pour avoir été un pays fermé et ses habitants ont aujourd'hui le sentiment d'avoir alors été isolés du reste du monde. Pourtant, l'isolement diplomatique a été progressif et relatif. Il n'a par ailleurs jamais empêché ni les relations économiques ni les influences culturelles. Dans le seul domaine de la photographie, plusieurs points doivent être soulignés qui montrent que la photographie de famille, en particulier, n'est pas le résultat des seules conditions internes.

Tout d'abord, on peut rappeler que les photographes albanais ont toujours été dépendants de l'extérieur pour l'approvisionnement en appareils, en films, en solutions et en papier, l'Albanie ne produisant aucun matériel photographique. Les importations de matériel s'accompagnaient de la diffusion d'images sous forme de brochures ou de catalogues et nécessitaient aussi des contacts avec des professionnels étrangers : si les circuits d'approvisionnement connurent une nouvelle orientation après 1944, les relations avec les pays occidentaux ne furent jamais rompues dans ce domaine. Pour ne donner qu'un exemple, des pellicules Kodak furent importées depuis l'Italie ou la France, principalement à l'usage des photographes de propagande.

Ensuite, les voyages à l'étranger, même limités à certaines catégories de citoyens, ont constitué des sources de contact avec les pratiques photographiques étrangères de même que, jusqu'à la fin des années 1950, le tourisme en provenance des autres pays socialistes a contribué à importer des modèles et des comportements photographiques. Une Allemande de l'Est mariée en Albanie à la fin des années 1950 raconte ainsi la visite d'une amie allemande, en 1959, qui prit de nombreuses photographies et qui, depuis l'Allemagne, continua à envoyer des photos de sa propre famille qui étaient de ce fait vues et conservées dans la famille albanaise⁴²².

Enfin, la photographie de famille n'apparaît pas en Albanie avec le communisme : elle le précède de plusieurs décennies. Dans l'Entre-deux-guerres, les représentations du groupe familial étaient déjà fréquentes dans les classes urbaines aisées, et la pratique de l'album de famille était connue. Les liens politiques et économiques entretenus avec l'Italie dans les années 1930 semblent avoir été ici déterminants : de nombreux Albanais – membres de l'administration, hommes d'affaires, étudiants – séjournèrent en Italie et en rapportèrent des appareils photographiques et des photographies. Dans le même temps, des photographes italiens exerçaient en Albanie, tandis que des photographes albanais se formaient en Italie.

Dès le début du XX^e siècle, avec l'essor de l'émigration, la photographie est entrée dans les maisons, y compris dans les régions rurales. Elle était présente dans les villages qui entretenaient des liens

de famille (Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, chap. 5).

⁴²² Waltraud Tunger (2000), *Çapitjet e mia nëpër Shqipëri*. Tiranë, Mësonjtorja e Parë, p. 54-57.

avec l'étranger par la migration. Les migrants envoyaient des photographies d'eux-mêmes à leur famille restée au pays, une pratique largement attestée dans d'autres mouvements migratoires. Ainsi en Lunxhëri, dans le Sud du pays, où de grands portraits réalisés à Istanbul dans les premières années du XX^e siècle ornent encore les chambres et les salons et rappellent les liens que les villages entretenaient alors avec la modernité urbaine (fig. 7.1). Rappelons aussi qu'à cette époque déjà, les pays de destination des migrants étaient des lieux de formation pour les photographes albanais qui, de retour d'Istanbul, d'Athènes ou de New York, introduisaient des modes photographiques dans leur pays d'origine.

Avec la prise de pouvoir par les communistes en 1944, les relations avec le monde extérieur se reconfigurèrent, mais la circulation des photographies à contenu ou à usage familial perdura. Les migrants lointains continuaient à envoyer des photographies. De nouvelles destinations et de nouvelles sources d'images apparurent : à partir de 1949, un nombre croissant d'Albanais fréquenta l'Union soviétique et les autres pays du bloc socialiste. Ils en revenaient avec des appareils photographiques et avec des photographies prises dans les studios des pays étrangers. Une ancienne photographe du studio public de Korçë se rappelle qu'elle-même et ses collègues étaient curieux de voir et d'étudier de telles photographies : « Nous les regardions, nous étudions comment étaient les studios, comment les photos étaient prises et nous les comparions avec ce que nous faisons. C'est de cette manière que nous apprenions, nous les artisans ; il n'y avait pas d'autre école⁴²³. »

La photographie de famille albanaise apparaît donc à la fois comme partageant des traits relevant de ce genre tel qu'il existait en Europe occidentale au milieu du XX^e siècle et comme marquée par les conditions politiques propres à l'Albanie socialiste. Celles-ci, comme nous l'avons montré au chapitre précédent, tendaient à faire de la photographie de famille une production publique à usage privé : les familles n'avaient pas la maîtrise du choix et de la réalisation des photographies qui entraient dans leurs fonds. Nous voudrions maintenant montrer que les images n'en étaient pas moins appropriées par les familles (elles devenaient des photographies « de la maison ») et qu'elles servaient en cela de support à la constitution des relations familiales et de la mémoire familiale.

DES APPARITIONS PUBLIQUES POUR UN USAGE PRIVÉ

La première question que nous posons est celle de l'origine des photographies composant les fonds familiaux. Si on laisse de côté pour l'instant la photographie amateur, l'organisation mise en place progressivement, et dont on constate les effets à partir de la fin des années 1950, offrait deux possibilités pour la réalisation d'images ayant trait à la vie familiale. La première était de se rendre dans un des studios

⁴²³ Entretien, Korçë, novembre 2010.

photographiques désormais ouverts dans toutes les villes ; la seconde était d'aller à la rencontre des photographes ambulants qui couvraient une grande partie du territoire. Dans les deux cas, la photographie était une forme d'apparition publique qui soumettait l'apparence personnelle au regard extérieur.

Photographie de studio et photographie de nature

Comme nous l'avons vu, des studios photographiques publics furent ouverts dans toutes les villes à partir de la fin des années 1940⁴²⁴. Ils reprirent souvent l'emplacement et l'équipement d'un studio privé contraint à la fermeture. Certains studios réputés, comme ceux de Kel Marubi à Shkodër ou celui de Kristaq Sotiri à Korçë, étaient le lieu de mises en scènes élaborées, avec fonds peints et accessoires⁴²⁵. Les mêmes photographes pratiquaient aussi la photographie de plein air. Face à eux, il existait des photographes ambulants qui proposaient leurs services aux promeneurs et dans les villages.

La distinction entre les deux types de photographies – de studio et ambulante – a perduré pendant la période communiste et s'est formalisée : dans les coopératives de photographes et surtout dans les entreprises de réparations et de services, il existait deux types de services photographiques : la « photographie de studio » (*fotografia e studios*) et la « photographie de nature » (*fotografia e natyrës*). Chacun occupait un emplacement particulier et fonctionnait avec son propre laboratoire et son propre personnel. Le matériel et les modalités de prise de vue étaient différents, de même que les prix, mais la distinction recouvrait surtout deux offres différentes ou deux façons, pour la clientèle, de se faire prendre en photo.

Les photographes de studio étaient spécialisés dans le portrait, individuel ou de groupe. Ils travaillaient à la chambre, sur plaque de verre jusque dans les années 1960, sur plan-film, généralement de format 9x12, par la suite. Ils utilisaient un dispositif d'éclairage électrique (d'où l'appellation commune de « photographie électrique » pour désigner leur travail) et faisaient poser leurs modèles devant un fond uni, plus rarement devant un fond peint. Des retouches étaient effectuées sur le négatif par le photographe ou par des employés spécialisés (généralement des femmes) afin de faire disparaître les imperfections du visage. Comme le dit clairement un ancien photographe de la ville de Cërrik, en Albanie centrale, « la photographie de studio sans retouche n'est pas de la photographie de studio, c'est de la photographie de nature⁴²⁶ ». Toutes les photographies étant réalisées en noir et blanc, un service de colorisation

⁴²⁴ Voir *supra*, chapitre 5.

⁴²⁵ Dans son étude du studio Marubi jusque dans les années 1930, l'historien de l'art Zef Paci a bien mis en évidence la dimension rituelle du passage au studio et la complexité des relations entre le photographe et ses modèles (Zef Paci (2012), *Fotografia si ritual: Marubi*. Tiranë, Princi).

⁴²⁶ Entretien avec Hasan Medolli, Elbasan,

pouvait aussi être proposé. Des couleurs étaient alors appliquées directement sur le tirage effectué sur papier mat.

Les studios offraient un service de photographie d'identité, mais réalisaient surtout des portraits visant à solenniser des moments particuliers. Fiançailles et mariages étaient parmi les occasions principales d'aller poser chez le photographe. Il arrivait qu'un groupe familial entourât le couple, mais le plus souvent ce dernier était seul sur la photographie, cadrée sur le buste. Les fiancés ou époux regardaient l'objectif, épaule contre épaule, sans sourire. Ces images, parfois agrandies et encadrées, finissaient sur le mur de la chambre, du salon ou de la cuisine. « Il était d'usage pour le couple, quelques jours avant le mariage, d'aller se faire faire le portrait au studio, en costume civil. La photo était ensuite accrochée au-dessus du lit », raconte par exemple une femme de Tirana mariée en 1962⁴²⁷. D'autres témoignages recueillis dans les villages laissent entrevoir que l'accès à la photographie ne permettait pas toujours de faire coïncider l'événement et sa représentation photographique : la photographie de mariage pouvait être réalisée un an plus tard, voire deux ans plus tard. Pour cette raison, les poses en costume de mariés étaient rares. Elles étaient limitées aux photographies prises le jour même du mariage, sauf lorsque le studio mettait une robe de mariée à la disposition de ses clients. Pour la même raison, les poses en pied étaient très rares ; les portraits se limitaient aux bustes des époux.

La conscription, nous l'avons vu, fournissait aussi aux jeunes hommes des occasions de se faire prendre en photo⁴²⁸. Il en était de même de la rentrée des classes. S'il arrivait qu'un photographe ambulante vînt dans la cour de l'école, il était plus sûr de se rendre au studio la veille ou dans les jours qui suivaient pour réaliser des portraits des écoliers, notamment de ceux qui entamaient un nouveau cycle.

Enfin, aller au studio à l'occasion d'une sortie en ville était une façon de se faire plaisir, seul ou avec des amis. Les photographies étaient alors partagées et envoyées aux proches. C'était un moyen de communication, comme l'attestent les messages portés au verso des tirages, qui sont aujourd'hui un moyen de reconstituer la trajectoire des photographies. Ces images portent souvent la mention, imprimée par le studio ou manuscrite, de « souvenir » (*kujtim*), et la catégorie est désignée comme photographie « souvenir » (*për kujtim*) ou « de plaisir » (*për qejf*).

Aucune de ces occasions n'était spécifique à la photographie de studio, mais passer par le studio était un moyen d'obtenir une photographie de meilleure qualité et, surtout, de solenniser le moment. C'était aussi accepter de se soumettre à un protocole plus contraignant que celui de la photographie de nature. Le passage au studio prenait la forme d'un rituel qui comportait une phase de « mise aux normes » du sujet. La plupart des studios mettaient à disposition de leurs clients un miroir, un peigne ou une brosse, et des accessoires vestimentaires (par exemple une veste, une chemise et une cravate pour les hommes), parfois

⁴²⁷ Entretien avec Jolanda Hysa, Tirana, novembre 2009.

⁴²⁸ Voir *supra*, chapitre 4.

disposés dans une pièce à part, « car il arrivait, raconte une photographe d'Elbasan, que les gens arrivent du travail, et pas forcément en état de faire une photo, surtout une photo d'identité (*për dokument*). Mais même pour une photo souvenir (*për qejf*), quand on rencontrait un ami dans la rue, on n'avait pas le temps de rentrer à la maison pour se changer⁴²⁹ ». La prise de vue était précédée d'un travail sur la pose et sur l'éclairage qui servait aussi à faire disparaître d'éventuels défauts. Le tirage lui-même était retouché pour aboutir à un résultat conforme, notamment en effaçant rides, boutons et verrues et en adoucissant les contours du visage. En bref, du point de vue des photographes, le portrait devait être flatteur : il fallait pouvoir habiller et coiffer le modèle convenablement ; il fallait le disposer et l'éclairer à son avantage ; il fallait enfin apporter des retouches pour faire disparaître les imperfections.

Les codes de pose s'inspirèrent d'abord de ceux des studios privés et comprenaient le trois-quarts, le sourire et le clair-obscur. À partir des années 1960 cependant, de nouveaux codes furent imposés, en opposition à l'esthétique qualifiée de « micro-bourgeoise » des studios privés. La pose de face se généralisa, le sourire se fit plus discret, les éclairages s'uniformisèrent. Surtout, certains accessoires disparurent. Il n'était plus question de poser sur une peau de bête (comme cela se voit sur les photographies du studio Sotiri à Korçë avant-guerre) ni même appuyé à un fauteuil. Maquillage et bijoux étaient proscrits, de même que les vêtements trop voyants. Les fonds peints évoquant des jardins ou des paysages romantiques ne furent pas renouvelés et finirent par disparaître. Le résultat fut une uniformisation qui découlait moins de prescriptions explicitement édictées que d'une absence de recherche de distinction de la part des photographes. À tel point que, au début des années 1980, des critiques officielles s'élevèrent contre la faible qualité des photographies de studio.

Opérant dans le même cadre coopératif ou étatique, mais généralement localisés en dehors des studios, des photographes ambulants offraient aussi leurs services à la population. Par opposition aux photographes de studio, ils étaient appelés « photographes de nature » (*fotografë e natyrës*) car ils travaillaient principalement en extérieur. Ils utilisaient des films 24x36, toujours en noir et blanc, et des appareils plus légers, notamment des Praktica de fabrication est-allemande. Leurs tarifs étaient moins élevés, environ de moitié, que ceux des photographes de studio. De nombre variable selon la taille de la ville et la quantité de villages qu'ils devaient couvrir, leurs missions étaient multiples. En ville, ils se postaient dans les lieux de promenade habituels : dans les parcs et les jardins publics, devant les statues des grands hommes, devant les bâtiments emblématiques. Lors des fêtes et cérémonies qui ponctuaient l'année officielle, dont beaucoup prenaient la forme de pèlerinages dans les villages des environs, ils étaient présents et photographiaient les groupes qui pique-niquaient. Ils étaient aussi chargés, comme nous

⁴²⁹ Entretien avec Elsa Sinani, Elbasan, mars 2011.

l'avons vu, de la photographie dite d'émulation et se rendaient sur les chantiers des campagnes de travail bénévole, les actions⁴³⁰.

La distinction entre les deux types de photographie est cependant brouillée par le fait que les photographes de nature pouvaient aussi faire poser leurs clients dans un petit studio (distinct du studio proprement dit) équipé de fonds peints ou d'accessoires, tandis que les photographes de studio pouvaient se déplacer et installer leur studio dans les villages. Le même photographe de Cërrik raconte ainsi la transformation ponctuelle des photographes de studio en photographes ambulants : « À une époque où n'avions pas beaucoup de travail, nous avons chargé notre appareil de studio, une chambre (*kamera*), dans une petite Zuk et nous sommes montés dans une coopérative. Nous avons installé un petit studio là-bas et nous travaillions jusqu'à minuit à faire des photos de paysans. La journée, ils étaient au travail, ils venaient le soir. Nous restions le soir à tour de rôle, puis nous allions dans un autre village. Nous emportions le studio, le rideau, les projecteurs. Nous faisons des photos de 9x12, en costume. Pendant deux ans nous avons fait ça, vers 1977-1978. C'est l'époque où nous avons rompu avec la Chine, la situation était mauvaise. Les gens de la coopérative étaient prévenus que le photographe viendrait tel jour, ils se préparaient, ils faisaient la queue. Ce sont eux-mêmes qui payaient. Nous faisons de cinquante à soixante *planfilma*. Celui qui avait pris les photos le soir redescendait en ville le lendemain, préparait les photos et remontait le surlendemain pour les distribuer. C'était pour nous nourrir, c'était dur⁴³¹. »

De plus, la séparation entre photographes de nature et photographes de studio vaut avant tout dans les grandes villes. Dans les plus petites, le même établissement proposait des photographies de studio et des photographies de nature, et les photographes y étaient moins spécialisés.

On peut cependant avoir une idée de ce qui faisait la particularité du portrait de studio grâce à un texte de 1982, écrit par un des grands photographes de propagande de l'époque à destination des photographes du service public. Ces derniers étaient alors invités à suivre un séminaire de formation à Tirana. Le texte, d'un peu plus de trois pages, critique les pratiques courantes dans les studios publics en matière de portrait, individuel et de groupe⁴³². De façon convenue et néanmoins révélatrice, il fait de l'amélioration de la qualité des portraits de studio une réponse aux exigences du parti (« Le Parti exige un travail de haute qualité... »). Parmi les points critiqués, on peut relever le caractère convenu et répétitif de la disposition des modèles, qui sont toujours pris de face, sans aucune recherche esthétique. De même, les photographes de studio sont présentés comme incapables de comprendre l'importance de l'éclairage et d'utiliser la lumière à bon escient. Les fonds et l'espace même du studio sont considérés comme inadaptés. Les tirages sont de faible qualité et les

⁴³⁰ Voir *supra*, chapitre 4.

⁴³¹ Entretien avec Hasan Medolli, Elbasan, novembre 2010.

⁴³² On trouvera la reproduction et la traduction de ce texte en annexe. Il nous a été transmis par Kostanca Karamitro.

retouches et la colorisation sont pratiquées de manière si grossière qu'elles conduisent à défigurer les modèles. En conclusion, l'auteur insiste sur l'absence de formation et la faible culture artistique des photographes de studio. Les remèdes à donner à cette situation déplorable ne sont présentés que de manière très générale, mais la critique en elle-même donne une idée des attentes vis-à-vis des photographes de studio : le portrait de studio est un objet esthétique qui nécessite des compétences techniques et qui doit embellir le modèle, « figure qui, grâce à l'art photographique, devient par nous une figure visuelle artistique » (p. 3). Le texte donne aussi une idée de la façon dont les photographes « des institutions » regardaient de haut ceux « du service public ». Les entretiens que nous avons menés avec d'anciens photographes de studio tendent à montrer que ceux-ci étaient pourtant conscients de ces exigences esthétiques et notamment de l'importance de l'éclairage et des retouches. La monotonie et l'absence de recherche esthétique sont cependant bien visibles dans les images que nous avons recueillies. En ce qui concerne la disposition et l'angle de vue, par exemple, une évolution est perceptible, sans être radicale : le trois-quarts et la légère plongée ont tendance à se raréfier, mais ne disparaissent pas complètement et réapparaissent dans la seconde moitié des années 1980. Pour les photographes cependant, la recherche du beau précédait la prise de vue et portait sur le modèle lui-même, qu'il fallait souvent coiffer et habiller en vue de la photographie.

À ces exigences techniques et esthétiques s'ajoutait la nécessité de la conformité idéologique. Celle-ci s'exprimait officiellement sous les termes de « réalisme socialiste », mais dans la pratique il s'agissait surtout de refuser les « demandes extravagantes ». On désignait par-là les demandes qui témoignaient d'« influences étrangères » (*shfaqe e huaja*), dans lesquelles figuraient par exemple les pantalons larges du bas, les cheveux longs, la barbe et la moustache pour les hommes, et plus généralement tout ce qui était identifié à une mode occidentale. Un photographe de coopérative agricole dans les années 1970 et 1980 raconte ainsi : « Les filles n'avaient pas le droit de porter de jupes courtes (*minifund*), les hommes n'avaient pas le droit d'avoir des favoris, des moustaches, de la barbe. On ne pouvait pas prendre en photo quelqu'un avec les cheveux longs, même s'il insistait. C'était les directives, on ne pouvait pas. Les instructions venaient du Parti, le Parti était partout. Le secrétaire de bureau du village convoquait les artisans, ceux de la *komunale*, et nous donnait des instructions professionnelles et idéologiques : ce qu'il fallait photographier, ce qu'il fallait faire pour passer à la catégorie supérieure. »

Les demandes qui témoignaient d'une origine « bourgeoise » (bijoux et maquillages, vêtements au-dessus de la moyenne) étaient de même rejetées, ainsi que celles jugées « immorales » (maillot de bain, décolleté, contact physique entre hommes et femmes). Un photographe explique que « en studio, il était interdit d'avoir trois boutons de chemise déboutonnés, jusqu'à deux c'était autorisé. Pour les femmes, le « chemin du lait » (*rruga e qumështit*) ne devait pas apparaître. Ça te mettait en

difficulté⁴³³ ». Malgré les consignes et les risques encourus par les deux parties, de telles images ont pu être réalisées lorsque la négociation entre le client et le photographe aboutissait. C'est en partie pour répondre à ces comportements que l'organisation de la photographie de service public prévoyait, à partir de 1980, un contrôle renforcé du travail des photographes dans le cadre de la « centralisation » : commande, prise de vue, développement, tirage et remise des épreuves furent confiés à des employés différents qui se surveillaient mutuellement et parmi lesquels figurait un membre du parti. La photographie de famille était ainsi soumise, dans sa phase de production, à un contrôle idéologique et moral permanent qui témoigne *a contrario* du désir des individus de donner une autre image d'eux-mêmes que celle qui correspondait aux codes de l'apparition publique.

On voit par là que la photographie de studio ne résultait pas que d'une interaction entre le photographe et son modèle. Il fallait tenir compte de la présence forte d'un tiers, le Parti et sa morale, particulièrement sensible à partir des années 1960. « Nous étions des photographes en service commandé pour l'État, raconte un photographe en poste dans une coopérative agricole dans les années 1970 ; notre patron était l'État, nous étions de simples employés. À cette époque, le Parti était partout. Les filles n'avaient pas le droit de porter de jupes courtes, les hommes n'avaient pas le droit d'avoir des favoris, des moustaches, de la barbe. On ne pouvait pas prendre en photo quelqu'un avec les cheveux longs, même s'il insistait. C'était les directives, on ne pouvait pas. Les instructions venaient du Parti, le Parti était partout⁴³⁴. » Le résultat est une homogénéisation : il ne fallait pas sortir du lot, il ne fallait pas se distinguer, notamment en montrant une origine ou une appartenance de classe qui ne fût pas « prolétaire ». Il fallait incarner l'« homme nouveau », honnête, modeste et fidèle au parti.

En conséquence de cette organisation, une grande partie de la photographie de famille n'est pas centrée sur la famille, ni sur la maison, mais sur les activités de ses membres en dehors du cercle domestique. Les années de formation (école, apprentissage, service militaire), la participation à la vie collective (campagnes de travail volontaire, périodes d'entraînement militaire, activités culturelles, fêtes et cérémonies à caractère politique) et l'activité professionnelle constituent des thèmes majoritaires. Leur part varie d'une famille à l'autre, en fonction de leur accès à la photographie. Elle domine chez les familles rurales qui ne reçoivent la visite du photographe ambulancier que dans des occasions exceptionnelles, par exemple lors des campagnes de renouvellement des cartes d'identité. Quoi qu'il en soit, l'univers domestique est largement exclu du montrable.

⁴³³ Entretien avec Hasan Medolli, Elbasan, novembre 2010.

⁴³⁴ Entretien avec Mehmet Meço, Elbasan, novembre 2010.

La représentation de soi

Les conditions de production et les formes prises par la photographie de famille, qui la faisaient pencher du côté du public et du collectif, n'empêchaient pas qu'elle était simultanément perçue comme un moyen d'expression personnelle et familiale. La période communiste vit ainsi un développement inédit de la représentation de soi accessible à tous même si, entre abondance et rareté, entre joie et contrainte, la photographie était perçue de manière ambiguë.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la photographie en Albanie est un phénomène urbain qui touche principalement les couches les plus aisées de la population⁴³⁵. L'organisation mise en place par les communistes peut ainsi apparaître comme un facteur de diffusion et de démocratisation de la photographie. La formation de nouveaux photographes et l'ouverture de studios publics à travers le pays firent que, à partir des années 1960, le nombre de photographies conservées dans les familles augmenta et qu'il n'était plus de famille qui ne possédât son stock, même restreint, de photographies.

Cette diffusion tient d'abord à la multiplication des moments qui mettaient la population en contact avec les photographes. Aux événements familiaux déjà solennisés dans la période précédente s'ajoutèrent ceux qui étaient créés par le régime et son organisation de la production photographique. La multiplication et l'institutionnalisation des photographes ambulants ou « de nature » renforçèrent de plus des rituels photographiques préexistants. La promenade dominicale, rare moment de détente familiale ou entre amis dans une vie de travail et d'activités encadrées par le pouvoir, devint dans toutes les villes l'occasion de se faire prendre en photo par le photographe ambulant. Les poses au pied des monuments de la ville (la statue de Skënderbe à Tirana) ou devant les parterres fleuris des jardins publics firent partie des images les plus répandues. Elles pouvaient rassembler des groupes familiaux sur plusieurs générations, mais les poses à deux ou trois personnes dominaient. Il s'agissait plus de représenter une relation familiale ou d'amitié particulière que de mettre en scène la solidarité familiale. Comme nous l'avons vu, les jours de fêtes, en marge des activités officielles, étaient aussi l'occasion de réjouissances familiales recherchées par les photographes ambulants qui disent avoir réalisé dans de tels moments une part importante de leurs quotas⁴³⁶. La date du 1^{er} mai revient ainsi très fréquemment sur les clichés conservés dans les familles. Après les défilés et les discours, les familles se rendaient sur les collines en dehors de la ville pour pique-niquer, transformant la célébration du régime en sorties champêtres. Dans les régions frontalières, le 25 avril, « fête de la frontière » célébrant la création des unités de défense de la frontière, était aussi l'occasion pour les citadins et les villageois de s'approprier le temps d'un jour un espace qui leur était habituellement interdit. Pour les photographes présents, la difficulté était de répondre

⁴³⁵ Chauvin, Raby, *Albanie. Un voyage photographique, 1858-1945*, p. 5.

⁴³⁶ Voir *supra*, chapitre 5.

aux demandes des visiteurs en évitant les points de vue qui auraient pu faire apparaître les installations militaires ou les paysages de l'autre côté de la frontière. D'autres sorties champêtres accompagnaient la célébration des unités de partisans créées dans les différentes régions pendant la Seconde Guerre mondiale. Un ancien cadre de coopérative de Lunxhëri raconte ainsi, à propos d'une photographie des années 1970 : « chaque année, c'était la fête du bataillon Mistò Mame, on fêtait dans un champ en bas, à Shën Todër, en août. On se rassemblait, on y allait à cheval, en mule. Il y avait un discours, un défilé comme on en faisait à l'époque, on cuisait de la viande, on s'installait, on buvait, on mangeait. Le photographe venait de Gjirokastër et faisait des photos. C'était les seules réjouissances que nous avions. On faisait des courses de chevaux⁴³⁷ ».

De plus, les photographies étaient reproduites et circulaient au sein de réseaux familiaux qui s'étendaient au-delà de la famille et du village. Des tirages des mêmes photographies sont présents dans plusieurs familles apparentées ou entretenant des liens d'amitié ou professionnels. La circulation était autant le fait des familles que des institutions, notamment des instances locales du parti, qui diffusaient des images de leurs activités. Les photographies prises lors des fêtes locales ou nationales étaient ainsi tirées à des dizaines d'exemplaires pour être distribuées dans les familles. Les possesseurs d'appareils privés étaient sollicités par leurs proches et participaient largement à la circulation des images, palliant parfois, dans les régions rurales, les faiblesses du service public. Ici comme ailleurs, les photographies accompagnaient la correspondance épistolaire ou en tenaient lieu : les photographies reçues témoignaient des liens que l'on entretenait avec l'extérieur et s'intégraient à l'album familial. À la raréfaction des images envoyées par les migrants depuis l'étranger (la fermeture des frontières à la fin de la Seconde Guerre mondiale limitait les communications) répondit la multiplication des images qui circulaient à travers le pays au gré des études des enfants, des affectations dans des régions lointaines, des chantiers de travail bénévole ou des camps d'entraînement militaire.

Enfin, les images font l'objet d'une conservation et d'une transmission au sein des lignées familiales. La photographie produite dans le cadre de l'organisation étatique n'est pas seulement largement diffusée, elle est appropriée par les familles et remplit, malgré son origine étatique, une fonction familiale. La composition des fonds familiaux fait d'abord apparaître la diversité des origines des images : photographies d'avant-guerre produites dans les studios privés ou envoyées depuis l'étranger, photographies d'identité, photographies d'émulation socialiste, souvenirs de fêtes et de sorties, clichés réalisés par des photographes amateurs proches de la famille. Loin de se limiter à la production domestique, quasi inexistante, la photographie de famille rassemble une pluralité d'images. Dans les usages cependant, ce n'est pas l'origine des photographies qui détermine leur conservation, mais la constitution de stocks attribués aux différents membres de la famille. Cela est particulièrement visible lorsque les photographies sont rangées dans des

⁴³⁷ Entretien avec Jorgo Rebi, Saraqinishtë, mai 2010.

albums. Ceux-ci, lorsqu'ils existent, sont fréquemment centrés autour d'une même personne dont ils mettent l'existence en récit. Filles et garçons constituent ainsi des albums consacrés à leur jeunesse qu'ils apportent à leur nouveau foyer lors du mariage. Dans la plupart des cas cependant, en raison de la rareté des albums dans les magasins d'État, les photographies sont rangées dans des boîtes ou des enveloppes qui circulent avec les individus lors des mariages et qui semblent être fréquemment consultées. Des témoignages récurrents expliquent les traces d'usure des tirages par l'habitude de laisser les enfants de la maison jouer avec les photographies.

On assiste ainsi à la diffusion massive de l'image de soi, sous des formes et selon des codes qui étaient en grande partie imposés par l'organisation de la photographie de service public, mais qui donnaient à chacun la possibilité de paraître et de se mettre en scène. La tension entre le désir de paraître et les contraintes de la photographie de service public est cependant responsable d'une ambivalence dans l'attitude des individus à l'égard de la photographie.

La photographie semble avoir connu un engouement massif à l'époque de sa diffusion par l'organisation du service public. Il est rare d'entendre parler, comme dans la ville de Gjirokaštër, de réticences à son égard. Ce n'est qu'exceptionnellement que l'islam, religion majoritaire dans le pays, passe pour avoir été un obstacle au développement de la photographie. Un ancien photographe du service public de Gjirokaštër raconte ainsi que la ville se distinguait des autres villes albanaises : « Les gens de Gjirokaštër n'aiment pas la photographie, les vieux ne voulaient pas être pris en photo, ça les gênait. Ça doit être un reste, une nostalgie du côté musulman ; ils ne voulaient pas voir leur visage en photo⁴³⁸. » Les témoignages des photographes comme ceux recueillis dans les familles laissent certes apercevoir une absence de familiarité et une gêne devant l'appareil, notamment en milieu rural, mais dans l'ensemble la joie de poser et de se découvrir en photo semble avoir été largement partagée. Pour certains, la photographie était un signe de modernité. Tout comme elle illustrait, dans la propagande, les progrès réalisés par le pays, elle témoignait de la modernité de la famille et de son insertion dans la société socialiste. En l'absence de pratique domestique, le terme « amateur » (*amator*) désignait non pas ceux qui réalisaient eux-mêmes leurs photographies, mais ceux qui faisaient souvent appel aux photographes du service public et qui conservaient une grande quantité de souvenirs photographiques. « La photographie témoigne d'un certain développement, explique un ancien cadre du Devoll, tout le monde n'était pas amateur de photographie comme nous ». Sans avoir jamais possédé d'appareil photo ni avoir envisagé d'en faire l'acquisition, il conserve de nombreuses photographies prises par les photographes du service public de passage dans son village ou à l'occasion des congés annuels de la famille, sur la côte. On relève dans ces images la présence des « emblèmes substitutifs ou complétifs » qui accompagnent les apparitions

⁴³⁸ Entretien avec Fitim Çoçoli, Gjirokaštër, novembre 2009.

publiques⁴³⁹ : on posait devant les marqueurs de la modernisation du pays (transports en commun, machines agricoles) ou devant les marqueurs du pouvoir (statues et portraits d'Enver Hoxha, affiches et banderoles) de façon à affirmer l'adéquation entre l'histoire familiale et le destin collectif.

Il fallait pourtant compter avec les contraintes de l'organisation de la production. Les appareils privés étaient rares et même les amateurs dépendaient des studios publics pour le développement et le tirage de leurs photographies. Or, ceux-ci étaient soupçonnés de rapporter à la police toute image hors-norme. Le contraste est ainsi marquant entre la joie exprimée à l'égard de la photographie et les poses statiques et sérieuses de la plupart des images. Ce n'est que dans les années 1980, et surtout après la mort d'Enver Hoxha en 1985, que la photographie de famille devint plus ludique : les sourires réapparurent, les poses devinrent plus fantaisistes. Jusqu'à cette époque, il était de rigueur de donner de soi une image digne et moralement irréprochable. Les tentations étaient pourtant là comme en témoignent les récits sur les demandes « extravagantes ». En contrepoint de la photographie de propagande, où des individus choisis pour leur fidélité et leur conformité (la « bonne biographie ») étaient mis en avant, enthousiastes et souriants, la photographie de famille était ainsi faite de réserve, comme s'il fallait en montrer le moins possible. C'est que, malgré le cadre imposé par son mode de production, la photographie de famille était créditée d'une relation forte à la vérité : elle donnait, malgré tout, une image « vraie » de la famille et de ses membres. Or, s'il est clair que la photographie en elle-même ne véhicule aucune vérité, dans le sens où elle n'est pas un simple enregistrement du réel, elle est souvent investie, et cela est valable en particulier pour la photographie de famille, d'une valeur de vérité. On peut donc se demander comment s'articule, dans ce contexte particulier, un discours sur la vérité de la photographie de famille.

Le potentiel de vérité de la photographie de famille

Il est délicat de parler de vérité à propos de la photographie de famille comme à propos de la photographie en général. Le débat sur le « vrai photographique⁴⁴⁰ » est aussi ancien que la photographie : la photographie est-elle une représentation fidèle de la réalité, ou crée-t-elle une nouvelle réalité ? La tendance dominante est de souligner que la photographie ne transmet en elle-même aucune vérité et que toute vérité photographique est le résultat d'un discours, qu'elle n'est envisageable que dans un « régime discursif de vérité⁴⁴¹ ». De fait, la photographie de

⁴³⁹ Christian Bromberger (1990), Paraître en public. Des comportements routiniers aux événements spectaculaires. *Terrain* 15, p. 5-11.

⁴⁴⁰ Rouillé, *La photographie*, p. 72.

⁴⁴¹ Elizabeth Edwards (2001), *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, Berg, p. 11. « On tente de reconstruire une vérité qui, quant à elle, n'est pas présente dans le cliché » (Alain Buisine (1990), Leurres et illusions du portrait de famille. *La recherche photographique* 8, p. 57-60, ici p. 58). Voir aussi Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 108-113.

famille n'est pas analysable sans le soutien d'un discours sur la production et sur la réception des images.

La photographie de famille est pourtant généralement investie, par ses usagers, d'un « potentiel de vérité », pour reprendre une expression d'André Rouillé⁴⁴². Selon les époques, elle témoigne, elle atteste, elle est une preuve de la réussite et du statut social de la famille, ou de son harmonie et de la qualité des sentiments qui unissent ses membres⁴⁴³. Elle raconte l'histoire de la famille dans une forme transmissible aux générations futures. En même temps, elle est aussi une fiction : elle opère une sélection et ne donne à voir que certains moments et certaines personnes. Cette sélection se fait en amont, par les occasions de prises de vue, déterminées ici par l'organisation étatique, qui font que la photographie de famille n'est pas un enregistrement systématique de la biographie, comme le rappelle un villageois : « Les moyens photographiques étaient très limités à l'époque : on faisait des photos quand on allait en ville ou alors quand le photographe venait au village. Les gens se rassemblaient alors, on faisait des photos familiales ou personnelles. Les photographes avaient une sorte de plan de travail, ils devaient aller un jour dans un village, un jour dans un autre, pour remplir leurs obligations envers l'atelier (*repart*)⁴⁴⁴. » La sélection se fait aussi en aval, par l'exclusion de certaines images (exclusion de l'album ou exclusion totale). La photographie de famille est donc ambiguë, à la fois fiction et lieu de certitude.

Les exemples recueillis en Albanie semblent confirmer le « potentiel de vérité » de la photographie de famille. La photographie transmettrait un message de vérité sur la famille. Cela peut se comprendre de plusieurs manières. Une femme de Tirana explique par exemple : « Nous avons toujours apprécié la photographie, car en fin de compte, ce qu'une famille a à montrer, c'est la photographie qui le montre⁴⁴⁵ ». Dans son cas, l'abondance et l'importance accordée à la photographie sont liées à deux choses : au fait que son père n'a eu que des filles et que, dans le système patrilinéaire en vigueur en Albanie, il n'a donc pas eu de successeur et n'a transmis ni son nom de famille ni son appartenance à une lignée. La photographie serait ici une façon de remédier à cette perte, de maintenir le lien entre le père et ses filles et d'en affirmer la réalité ou la vérité malgré l'interruption de la lignée. La deuxième chose est la situation de la famille pendant la période communiste : elle était « déclassée », c'est-à-dire mal vue du pouvoir. Le père et le mari de cette dame ont en effet fait de la prison pour des raisons politiques liées à leur origine « bourgeoise ». Or, comme nous aurons l'occasion d'y revenir, les familles déclassées ou « à mauvaise biographie » étaient frappées de restrictions sur les apparitions publiques : elles ne devaient pas se montrer dans les lieux publics ni paraître sur les photographies publiées. La photographie de famille peut apparaître comme un moyen de regagner cette visibilité

⁴⁴² Rouillé, *Une photographie hasardeuse*, p. 5.

⁴⁴³ (Jonas, *Mensonge et vérité de l'album de photos de famille*)

⁴⁴⁴ Entretien avec Besim Vullnetari, Cangonj, novembre 2009.

⁴⁴⁵ Entretien avec Jolanda Hysa, Tirana, novembre 2009.

impossible et de se mettre en représentation et ainsi, au delà de la stigmatisation politique, d'affirmer la véritable nature de la famille.

Le même discours de vérité peut être entendu de la part de familles qui étaient situées du bon côté et qui avaient une « bonne biographie » : la photographie est alors une preuve du « développement » de la famille, de sa bonne insertion et de sa conformité. Dans ce cas, la photographie répète la bonne visibilité de la famille ; elle en est un élément.

Que la photographie de famille transmette une vérité sur la famille apparaît aussi dans les multiples destructions, mutilations ou dissimulations dont font l'objet les photographies de famille. Lors d'enquêtes sur la biographie des individus, lors des arrestations, les photographies de famille sont contrôlées : la présence d'individus suspects et la représentation de comportements déviants (dans le domaine vestimentaire, dans la fréquentation de lieux ou de personnes, dans le domaine de la religion) sont des preuves à charge. Lorsqu'on ne se sent pas en sécurité, il faut faire disparaître ces indices.

La croyance à la vérité de la photographie de famille se manifeste à plusieurs niveaux. À un premier niveau, on trouve l'idée que la photographie donne à voir la vérité intérieure de l'individu. « Celui qui se fait photographier, écrit Alain Buisine, croit toujours que sa vérité intérieure deviendra visible sur le cliché. Se ressembler reviendrait à révéler qui on est. Toute photographie familiale d'un sujet fonctionne à la confusion de la ressemblance et de la vérité. Comme si la ressemblance à soi-même qu'est censée produire la photographie possédait, par elle-même, une vertu aléthéique⁴⁴⁶ ». Se ressembler, en d'autres termes, c'est produire une vérité au delà des apparences. L'idée qu'un portrait photographique en dit plus que ce qu'il donne à voir est revenue à plusieurs reprises dans les entretiens : la photographie révélerait l'état intérieur, spirituel (*shpirtëror*), de l'individu ; elle indiquerait aussi des filiations et donc une identité physique ou génétique, comme nous l'avons vu à propos de la reconnaissance d'anciennes photographies d'identité⁴⁴⁷.

À un deuxième niveau, le lien avec l'intimité ferait de la photographie de famille un vecteur de vérité. En photographie, le lien entre la chose et l'image est un lien de proximité : Roland Barthes parle à ce sujet d'« adhérence » du référent à la photographie⁴⁴⁸. C'est pour cela, écrit Elizabeth Edwards, que la « photographie crée une attente de réel, de véridique⁴⁴⁹ ». « C'est l'immédiateté et l'intimité offertes par une photographie, écrit-elle, qui suggèrent la vérité, car l'intimité et la vérité sont largement perçues comme allant de pair⁴⁵⁰ ». André Rouillé ajoute que si la croyance au vrai photographique est en déclin aujourd'hui, « la croyance ne décline toutefois pas uniformément. Elle reste d'autant plus

⁴⁴⁶ Buisine, *Leurres et illusions du portrait de famille*, p. 59.

⁴⁴⁷ Voir *supra*, chapitre 1.

⁴⁴⁸ Roland Barthes (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil.

⁴⁴⁹ Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, p. 9.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

forte que les images et les choses paraissent plus proches⁴⁵¹ ». Selon lui, c'est dans la photographie de famille qu'elle reste la plus forte.

À un troisième niveau, celui de la réception et de l'interprétation, la notion de proximité permet aussi à certains auteurs de distinguer la photographie « privée » (dont la photographie de famille fait partie) de la photographie « publique » : « les images « privées » sont celles qui sont lues dans un contexte contigu à la « vie » dont elles sont extraites : le sens et la mémoire leur sont attachés, comme dans la photographie de famille par exemple. Les photographies « publiques » détachent les images de tels contextes, et le sens devient flottant, donné depuis l'extérieur et lu en termes de symbole et de métaphore⁴⁵² ». Or, il semble que c'est dans le passage du privé au public (et parfois réciproquement) que se situe une des spécificités de la photographie de famille dans l'Albanie communiste. Non pas que ce passage n'existe pas dans d'autres contextes, ainsi que l'a montré Mary Bouquet⁴⁵³, mais il prend ici un caractère systématique et institutionnel. La plupart des photographies de familles n'y sont pas regardées et lues dans un contexte contigu à celui dont elles sont extraites : elles deviennent des images privées par détachement de ce contexte : leur sens est flottant.

Dans ces conditions, il est difficile de parler d'intimité ou, pour reprendre les termes d'André Rouillé, de la « vérité brute » des clichés spontanés face aux images posées⁴⁵⁴. Le potentiel de vérité de ces images serait-il moins fort ? C'est ce que peut laisser penser aujourd'hui un discours critique sur la monotonie et le caractère contraint de la photographie de famille, dus à sa réalisation dans le cadre du service public. Les photographies de cette époque, dit un habitant d'un village, se ressemblent toutes : « Ce ne sont que des « pressions sur un bouton » (*shkrepje*), de Sarandë à Korçë, ce sont les mêmes photos. C'est peut-être parce que les photographes étaient nommés par le système, c'étaient des employés, ils ne faisaient pas de photographie par passion. Le clair-obscur (*me hije*), le flou (*flu*), qui étaient utilisés avant, pouvaient être mal interprétés par le pouvoir. Ça faisait bourgeois⁴⁵⁵. »

Au moment de la prise de vue, la photographie — qu'elle soit destinée à un usage public ou à un usage privé — est donc investie d'un message politique : elle s'aligne, dans la plupart des cas, sur la vérité énoncée par le Parti ; sinon, elle s'y oppose et met en danger ses protagonistes. Sa transformation en image privée (familiale) supposerait une mise en suspens de ce message politique. Derrière le message se tiendrait une autre vérité, celle de l'« empreinte » d'un moment particulier ou d'une relation affective. On peut en effet faire appel ici à la distinction établie par Luis Prieto entre les deux types de vérité transmis par la

⁴⁵¹ Rouillé, *La photographie*, p. 77.

⁴⁵² Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, p. 9, citant John Berger (1980), *The Uses of Photography. About Looking*. New York, Pantheon Books, p. 51-52.

⁴⁵³ Bouquet, *The Family Photographic Condition*.

⁴⁵⁴ Rouillé, *Une photographie hasardeuse*, p. 5.

⁴⁵⁵ Entretien, Miras, novembre 2010.

photographie, la vérité du signal et celle de l'indice⁴⁵⁶ : pour lui, la photographie est produite pour émettre un signal ou transmettre un message qui peut être vrai ou faux ; mais elle est aussi, en raison de l'intervention directe du référent dans la production de l'image, un indice-empreinte non-intentionnel qui fournit néanmoins une valeur de preuve de la vérité d'un tel sens. Ici, le signal transmis serait le plus souvent celui de la conformité morale et idéologique de la famille, ce serait un message de normativité. Plus ou moins vrai selon les cas et les époques, ce message n'empêcherait pas les récepteurs de lire la photographie aussi comme une empreinte et un indice de ce qu'ils sont et de ce qu'ils ont été au moment de la prise de vue. Cela expliquerait à la fois l'engouement pour la photographie à usage familial, qui semble avoir été très fort malgré les contraintes qui pouvaient limiter le potentiel de vérité de la photographie (de nombreux témoignages parlent de la joie de se faire prendre en photographie, les clichés circulent, sont reproduits, conservés) et expliquer aussi que ces images ont en général survécu à la disparition du contexte politique dans lequel elles ont été produites. Leur vérité en tant qu'indices ou empreintes leur vaudrait d'avoir échappé à la destruction.

Pour conclure, s'il fallait chercher la spécificité de la photographie de famille dans le contexte de l'Albanie communiste, c'est dans la condition des images privées qu'il faudrait la chercher plutôt que dans leur contenu. Ces images privées, les « photographies de la maison », sont au moment de leur production des images publiques porteuses d'un message politique. Elles sont détachées de ce contexte et investies d'une autre vérité en raison de leur valeur d'indice. Il nous faut néanmoins considérer un cas particulier, celui de la photographie produite en marge de l'organisation étatique par les photographes amateurs.

PROPAGANDE INTIME : UN ALBUM AMATEUR

En octobre 1979, quelques jours avant son mariage, Laurant⁴⁵⁷, alors âgé de 31 ans, compose un album de photographies retraçant sa « vie de célibataire » depuis 1961. Ce fait en apparence anodin prend une signification particulière dans l'Albanie communiste où les albums destinés à recevoir les photographies de famille sont rares, plus encore dans les villages comme celui de Laurant. La photographie de famille elle-même est soumise à des contraintes, notamment par la rareté de la pratique domestique et par l'étatisation des studios photographiques et le contrôle idéologique auquel ils sont soumis. Mais Laurant est un « privilégié » : il possède un appareil photographique depuis 1967, le seul de son village. L'observation du contenu de cet album, l'examen des

⁴⁵⁶ Luis Prieto, J. (1993), Entre signal et indice : l'image photographique et l'image cinématographique. *Xoana* 1, p. 17-40.

⁴⁵⁷ Il s'agit d'un pseudonyme. Ce qui suit s'appuie sur un séjour à Valësh en avril 2013.

conditions de sa production et l'analyse du discours qui l'accompagne aujourd'hui mettent en évidence deux caractéristiques de l'album de famille. La première est une tension entre le désir d'un récit de soi et l'exigence de s'inscrire dans un destin collectif, dans un contexte qui privilégie nettement le collectif sur l'individuel ; la seconde est la contamination mutuelle des images intimes et des images de la propagande, particulièrement visible dans le cas d'un photographe amateur. La notion de « propagande intime⁴⁵⁸ » vise à exprimer cette tension et cette interpénétration de l'idéologie officielle et du récit de soi.

Nous avons découvert cet album en 2013, alors que nous étions à la recherche de photographes amateurs de la période communiste (c'est-à-dire de gens qui ont une pratique domestique et non-professionnelle de la photographie). Ceux-ci étaient relativement rares dans un contexte politique qui n'encourageait pas la pratique privée de la photographie et leur expérience, qui peut paraître anodine dans d'autres contextes, prend ici un relief particulier⁴⁵⁹.

Un album fait maison

Laurant est né en 1948, à Valësh, dans la région de Shpat, en Albanie centrale. En 1964, âgé de 16 ans, il obtient un premier diplôme de l'école normale d'Elbasan qui lui permet d'entamer une carrière d'instituteur. Sa formation se termine deux ans plus tard avec un nouveau diplôme. Il travaille comme instituteur dans plusieurs villages de la région jusqu'en 2012. L'album qu'il compose en 1979, à la veille de son mariage, retrace sa « vie de célibataire », comme l'annonce un texte manuscrit en début d'album, et contient des photographies prises entre 1961 et 1979. Soit, en relation avec le contexte politique de l'époque, depuis la rupture avec l'URSS (1961) jusqu'au lendemain de celle avec la Chine (1978). En dehors de quelques années de libéralisation au début des années 1960 et au début des années 1970, c'est une période marquée par la « révolution culturelle » albanaise qui voit le régime renforcer son emprise sur la société et l'Albanie s'isoler du reste du monde.

En 1967, Laurant fait l'acquisition d'un appareil photographique dans un magasin d'Elbasan. C'est un Zorki 5 (2^e version), un appareil de fabrication soviétique, produit en 1959 (à 11 500 exemplaires). Ces appareils sont importés en Albanie à l'époque de l'amitié avec l'URSS, soit dans le cadre d'échanges commerciaux, soit par les étudiants albanais de retour d'URSS. Cette source se tarit après 1961, mais les appareils continuent à alimenter un marché d'occasion. De plus, explique Laurant, en 1967, tous les biens de consommation soviétiques n'avaient pas encore disparu des magasins. Il débourse l'équivalent de deux mois de salaire mensuel avec l'autorisation de ses parents, avec lesquels il vit. Il est le premier au village à posséder un appareil photographique. Il se forme

⁴⁵⁸ Cette notion a été proposée par Anouck Durand lors d'une exposition de 2011 à Korçë faisant suite à nos premières recherches de terrain.

⁴⁵⁹ Nous renvoyons ici à de Rapper, Durand, Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur.

auprès d'un photographe de la ville d'Elbasan, ami de son père. Il est soumis au contrôle idéologique et politique et pratique l'autocensure. Il sait ce qu'il ne doit pas photographier : il évite les installations militaires, les réunions politiques et les filles. Il recherche la distinction, mais pas trop : avoir un appareil photographique est une marque de distinction, c'est attirer l'attention sur soi. Mais il ne s'agit pas de passer pour un espion. Il est sollicité pour répondre aux besoins de la population, dans une région peu visitée par les photographes du service public. Mais il ne peut pas prendre le risque d'être soupçonné d'exercer une activité lucrative.

En l'absence d'album de photographies, Laurant fabrique le sien. Il récupère la couverture cartonnée (de format 25 x 28 cm) d'un livre paru en 1973, *Monuments de l'héroïsme albanais*, qui rassemble des photographies de monuments, statues et stèles, érigés depuis le début de la période communiste. Ce livre, le premier du genre à être imprimé en Albanie (les précédents sont imprimés en URSS puis en Chine), est diffusé dans toutes les bibliothèques et maisons de la culture. Laurant en retire la jaquette et dissimule le titre original par un rectangle de papier collé, aujourd'hui disparu. D'autres papiers découpés décorent la couverture. L'album est composé de 20 feuillets numérotés, comportant des photographies sur le recto seulement. Il s'agit d'un papier cartonné épais, de couleur rouge, de format 20 x 26 cm, que Laurant s'est procuré par l'intermédiaire d'un ami travaillant au combinat métallurgique d'Elbasan. Ce vaste complexe industriel, dont la mise en service débute en 1974, est construit avec l'aide financière et technique des Chinois jusqu'en 1977. Les matériaux d'importation y sont nombreux, parmi eux le papier de qualité. Les pages de l'album sont volantes. Les photographies sont généralement datées, à l'encre, plus rarement légendées. Certaines pages comportent des montages, des dessins, des poèmes. Toutes les photographies sont en noir et blanc, la couleur étant à cette date, et jusqu'à la fin de la période communiste, inaccessible au public.

L'album débute par les photographies les plus anciennes que Laurant possède de lui-même. Ce sont des photos de classe de 1961, 1963 et 1964. La deuxième page présente son engagement pour la collectivité, en tant que secrétaire du comité de la jeunesse de la coopérative, en 1967 et 1968. On le voit au milieu des « actionnistes » à l'automne 1969. La page 3 ne comporte qu'une seule photographie, de grand format. Elle représente Laurant, entouré de ses parents et tenant dans ses mains la première radio que la famille vient d'acquérir, en 1967. La photo est prise avec le Zorki, dans le jardin de la maison familiale (on ne sait pas par qui ; le Zorki 5 n'a pas de retardateur). Les pages 4 et 5 reviennent sur la camaraderie ; la radio y apparaît à nouveau. « En général, dit-il, nous faisons des photos entre nous, entre garçons et filles⁴⁶⁰ ». Les pages 6 et 7 introduisent de la fantaisie, dans la mise en page comme dans le sujet des photos. Laurant regrette que la photographie de cette époque ait été aussi « statique » ; il dit qu'il essayait, en tant qu'amateur, d'introduire, de la fantaisie, du mouvement. La page 8 est consacrée au service militaire que

⁴⁶⁰ Pourtant, les filles apparaissent peu dans l'album.

Laurant effectuée entre 1970 et 1973. Les pages 9 et 10 reviennent sur les activités sociales de Laurant et sur la camaraderie. Les pages 11 et 12 ne comportent que des photos de Laurant seul, notamment dans des décors naturels. Puis, à partir de la page 13, arrive la fiancée, en 1977. L'album se fait alors lyrique : collages, montages, poèmes, les photos de la fiancée dominent. L'album se termine par une page plus tardive consacrée au mariage, en octobre 1979 (p. 20).

Propagande intime

La première constatation est que cet album est thématique : c'est une autobiographie partielle et rétrospective, un récit de soi limité à la période préconjugale. En cela, il partage certaines caractéristiques générales de l'album de famille : il ne représente que des moments heureux, des bons souvenirs ou du moins des moments conformes à ce que pouvait (ou devait) être la vie d'un jeune homme du village. Il passe au contraire sous silence la majeure partie de l'existence quotidienne, notamment dans ce qu'elle pouvait avoir de difficile dans le contexte politique de l'époque.

L'album s'adresse aussi, notamment dans son dernier tiers, à la fiancée ; c'est une part de lui-même que Laurant apporte au mariage. Il diffère en cela d'un autre album que Laurant a réalisé auparavant, un album de poche, lui aussi fabriqué de ses propres mains, dont certaines des photographies sont communes, mais qui semble avoir une fonction plus personnelle⁴⁶¹. Il diffère aussi des albums que Laurant consacre, plus tard (après 1991) à ses propres enfants. En cela, il n'est pas un cas isolé : nous avons rencontré d'autres albums pré-nuptiaux avec lesquels l'album de Laurant peut être comparé. Ces albums correspondent aussi à une tendance à l'individualisation du stock familial : chaque enfant, et notamment les filles, qui quittent la maison au mariage, puise dans ce stock pour constituer un fonds personnel qu'il emporte avec lui à son départ de la maison. De fait, cet album accompagne Laurant tout au long de son existence : aujourd'hui encore, il est rangé, avec d'autres, dans la bibliothèque du salon de la maison.

La famille est pourtant peu représentée dans l'album de Laurant, c'est la deuxième constatation : une seule photographie le représente avec ses parents (mais dont le centre est le poste de radio), une autre avec sa sœur⁴⁶². Des groupes familiaux apparaissent à l'approche du mariage, pendant la période des fiançailles, comme pour signifier que le mariage n'est pas que l'union de deux individus, mais celle de deux familles.

À la faible représentation des liens familiaux correspond celle de l'espace domestique : nous ne savons pas où habite Laurant. Au lieu de cela, nous le voyons aux abords de son lieu de travail, dans le village, dans la nature. L'extérieur de l'école dans laquelle il enseigne apparaît plus souvent que celui de la maison familiale. En l'absence de flash, les

⁴⁶¹ Qui rappelle les albums fabriqués par les conscrits évoqués *supra*, chapitre 4.

⁴⁶² Alors que le petit album contient des photos des parents.

photographies d'intérieur de cette époque sont très rares. Mais cet effacement de la famille et de la maison rejoint une tendance générale de la photographie de cette époque. Depuis la fermeture des studios privés au profit des studios publics, au cours de la décennie 1960, on constate une disparition des portraits de famille (à l'exception, ici aussi, des moments particuliers des fiançailles et des mariages). Portraits individuels et portraits de couple dominant alors. Dans le domaine de la photographie publiée, nous l'avons vu, les images de la famille sont aussi extrêmement rares. Pourtant, en tant que photographe amateur, Laurant a la possibilité de photographier son univers domestique, et il le fait parfois. Mais ces images ne sont pas dans l'album. Ce qui domine est la représentation de l'individu sur son lieu de travail ou avec ses relations extrafamiliales, collègues ou membres d'organisations, c'est-à-dire l'individu dans les cadres mis en place par le pouvoir. Scolarité, service militaire, profession, et surtout, en l'occurrence, « activisme » politique et participation à la vie collective sont les thèmes les plus présents. Sans être membre du parti, Laurant est pendant ces années secrétaire du comité de la jeunesse de la coopérative agricole (elle-même créée en 1966), une instance locale du parti. Il accompagne les jeunes du village lors des « actions », campagnes de travail bénévoles au moment des récoltes ou sur les chantiers de travaux publics (page 2) ; il organise les activités des « pionniers », la jeunesse du parti ; il fait la lecture publique des journaux à l'intention des paysans et des bergers de la coopérative (page 9).

Présente dans sa représentation institutionnelle, cette facette de son existence apparaît aussi dans des images « privées », réalisées avec son appareil et pendant ses temps de loisirs, qui reproduisent et parodient les codes de la photographie institutionnelle consacrée à la jeunesse. La parodie (« c'était pour rire », insiste-t-il aujourd'hui) ne va cependant pas jusqu'à la subversion. Il ne s'agit pas dénoncer, mais de reproduire, sur un mode ludique, l'imagerie de la jeunesse socialiste. Dans les « actions », il précise qu'il ne travaillait pas lui-même (« j'y allais le samedi et le dimanche pour m'amuser ») ; les photographies le montrant une gerbe de blé dans les bras sont des mises en scène, de même que celles où il pose sur un tracteur ou un bulldozer ou encore avec un livre⁴⁶³. Posséder un appareil et pratiquer la photographie dans un contexte qui n'encourage pas la photographie privée n'est donc pas obligatoirement faire œuvre de dissidence. Dans ce sens, le récit de soi colle à l'image de l'« homme nouveau » véhiculée par la propagande : il est moderne (la radio, la mécanisation de l'agriculture, le vêtement), instruit par les leçons du parti, engagé au service de la société (voir la légende d'une photo de la p. 1) et d'une moralité irréprochable. Mais cela est réalisé avec les moyens d'un instituteur de village et d'un photographe amateur : le modèle ne peut être reproduit fidèlement et l'expression personnelle est codée différemment.

Ce qui surprend par exemple est la présence de la nature : le même rocher surplombant le village revient à plusieurs reprises ; Laurant grimpe dans les arbres, se promène dans de vastes paysages de

⁴⁶³ Toutes les photographies de ce type ne figurent pas dans l'album.

montagnes, pose devant une cascade ou au bord d'un lac. Le paysage est quasi absent de la photographie de famille réalisée par les professionnels (ambulants) qui font poser les gens devant un mur ou un buisson (parfois derrière), mais très rarement devant un paysage. Chez les photographes amateurs, il n'est pas considéré comme intéressant et fait souvent l'objet d'une autocensure. Le paysage a en effet un statut ambigu dans la photographie albanaise, comme dans la photographie soviétique. Traité sur un mode esthétisant et romantique, il est dénoncé comme bourgeois. Traité sur un mode documentaire, il est soupçonné de transmettre des informations qui risquent de passer à l'ennemi (topographie, installations militaires, infrastructures). Mais la propagande vante aussi les beautés de la nature albanaise et la photographie de paysage connaît des phases d'encouragement (notamment après 1981⁴⁶⁴). Des contraintes techniques s'opposent aussi à sa diffusion chez les amateurs : qualité des appareils, développement et tirage confiés aux studios publics, taille réduite des tirages (en général 6x9). Dans l'album de Laurant, la nature est présente pour mettre en valeur le personnage, mais il n'y a pas de paysages avec figures absentes. Pourtant, en tant que photographe amateur, il dit avoir été attiré par le paysage (ceux de son environnement immédiat, ceux qui apparaissent comme décor dans l'album) et sa production en recèle un certain nombre. Mais ils n'ont pas leur place dans l'album qui ne s'éloigne pas de son orientation thématique.

La nature est présente aussi dans les poèmes, dans la dernière partie de l'album : fleurs et fruits, paysages (avec l'opposition entre la ville et la montagne). Cette dernière partie peut d'abord surprendre par l'irruption de cette imagerie naturaliste et par la mise en scène de la fiancée parmi les fleurs et les fruits. Elle est cependant révélatrice du statut du mariage dans la société socialiste et en rapport avec la figure de l'homme nouveau. Le « mariage socialiste » est en effet un mariage d'amour, par opposition aux mariages arrangés de la société traditionnelle, entre un homme et une femme instruits, travailleurs et éduqués dans la morale du parti. Dans la première partie de l'album, Laurant montre qu'il est instruit (il apparaît à plusieurs reprises lisant un livre) et qu'il est au service de la société. Il a une existence conforme. Dans la deuxième partie, il témoigne de son amour sincère pour sa fiancée et de la collaboration qui sera la leur. Il raconte, plus par les textes que par les images, comment il a fait sa connaissance (dans un mariage), comment ils ont décidé de bâtir un futur commun, « dans l'unité ». Le mot est écrit en capitales, comme un slogan, et semble faire référence à l'unité de leur couple autant qu'à celle du parti et de la nation qui revient sans cesse dans la propagande.

Si la mise en page est fantaisiste et fait appel à des montages, les photographies elles-mêmes, qu'elles concernent la période des fiançailles ou, pour la dernière page, le mariage lui-même, sont d'une sobriété qui correspond aux codes du réalisme socialiste dans la photographie de service public. Les seules photos du couple pendant la période des fiançailles semblent avoir été prises lors d'une même séance de pose, au studio public d'Elbasan : les regards sont frontaux, le sourire est absent,

⁴⁶⁴ Entretien avec Leon Çika, Tirana, avril 2013.

la mise est simple (même si la parka de Laurant est certainement une marque de distinction), sans bijoux ni maquillage, la pose n'exprime pas les sentiments, même de façon artificielle, des fiancés. Rien n'indique, sinon l'existence de la photographie, qu'ils sont sur le point de se marier. De même, les photographies du mariage (prises par un photographe du service public appelé pour l'occasion) n'ont pas un caractère festif très prononcé. Ce que l'album pourrait avoir d'intime, dans l'expression d'un sentiment amoureux, semble ainsi s'effacer derrière la conformité idéologique et morale. Ce qui est curieux pour un album qui s'adresse à la fiancée.

On pense ainsi à de ce que le photographe Martin Parr écrit de la photographie de famille : « La plupart des albums de famille sont une forme de propagande, dans laquelle la famille semble parfaite et où tout le monde sourit : nous essayons de fabriquer quelque chose à partir de ce que nous sommes⁴⁶⁵ ». On voit assez bien en quoi l'album de Laurant relève de cette forme de propagande et le fait que l'album lui-même s'insère dans un album (de propagande) sur les « monuments de l'héroïsme albanais » est en ce sens révélateur. L'album retrace une vie exemplaire, celle d'un jeune garçon d'une région rurale qui s'instruit, instruit les autres et se marie pour le bien de la société. On voit aussi ce qui le distingue de ce que Martin Parr a sans doute en tête, un album de famille occidental : ici, la famille est quasi absente, elle n'est pas le centre de l'histoire, et le sourire est toujours retenu. La mise en scène de soi n'est pas médiatisée par la famille ; ce que montre l'album n'est pas l'individu au sein de la famille, mais l'individu comme « homme nouveau » participant à la construction du socialisme, ou encore comme élément d'un destin collectif qui dépasse largement le cadre de la famille.

Le fait que Laurant soit un photographe amateur se traduit, dans cet album, non pas par une prise de distance par rapport à la photographie de famille produite par les professionnels du service public (qui est présente aussi), mais par la possibilité de faire entrer des motifs directement empruntés à la photographie de propagande et qui n'ont rien à voir avec le bonheur familial. Dans un autre sens, il est remarquable que la seule altération de l'album depuis sa fabrication, une photo manquante à la page 7, soit le résultat d'un transfert de l'album personnel vers une institution de propagande : la photo, représentant Laurant en jeune instituteur avec ses élèves, en 1966, a été donné au musée du village dans lequel il enseignait.

La notion de « propagande intime », nous l'avons dit, exprime la tension entre le désir d'un récit de soi et l'exigence de s'inscrire dans un destin collectif dans un contexte qui privilégie nettement le collectif sur l'individuel, ou, en d'autres termes, la contamination mutuelle des images intimes et des images de la propagande. À partir d'images d'origines diverses, privées et publiques, l'album fabrique un récit qui se présente comme une histoire personnelle à l'époque de sa fabrication comme aujourd'hui mais qui utilise et légitime un langage politique dominant qui s'applique à tous les domaines de l'existence. L'exclusion

⁴⁶⁵ *The Guardian*, 24.08.2010.

systematique de certaines photographies perçues comme contraires à ce langage (les paysages, les expériences visuelles) montre qu'il y a bien eu un processus de sélection.

Chapitre 8

Photographie et biographie

Nous avons vu jusqu'à présent que la photographie servait tout autant à promouvoir l'action du pouvoir politique sur les relations familiales qu'à constituer ces relations familiales. Dans les deux cas, la photographie expose, elle donne à voir. Nous voudrions maintenant montrer que cette exposition s'accompagne de pratiques visant au contraire à cacher ou à rendre invisibles certains aspects de la réalité. Pour cela, nous proposons de rapprocher la photographie d'une autre institution qui témoigne de la même manière de la relation ambiguë entre l'État et les relations familiales. Cette institution est la « biographie » (*biografi*). Nous commencerons par la présenter, en insistant sur la façon dont elle s'appuie sur la notion de confiance. Nous montrerons ensuite que la biographie possède une dimension visuelle et implique, de la part des autorités politiques comme de la part des individus, une sorte de jeu autour de ce qui doit être montré et ce qui doit être caché. Nous parlerons pour cela d'une « économie visuelle de la confiance ».

LA BIOGRAPHIE : LES FIDÈLES ET LES INFIDÈLES

La notion de biographie émerge en Albanie avec la période communiste. Elle dérive de la pratique de l'autobiographie, elle-même importée du monde soviétique où elle fait son apparition dès 1919, d'abord pour les membres du Parti bolchévique⁴⁶⁶. Comme en Union soviétique, l'autobiographie comprend un questionnaire ou fiche de renseignements (*fletë-anketa personale*) sur laquelle l'individu inscrit ses données biographiques : date et lieu de naissance, noms des parents, mais aussi origine sociale, situation sociale, appartenance à des organisations du Parti, au Parti, ou à des organisations « anti-Parti », ou encore condamnations. S'y ajoute un ou plusieurs textes rédigés par l'individu. L'autobiographie est en effet un exercice répété à plusieurs occasions au cours d'une vie et notamment lors d'un changement d'emploi ou lors d'une demande d'adhésion à une organisation du Parti ou au Parti lui-même. Le dossier d'un ingénieur du combinat métallurgique d'Elbasan, né en 1941, comporte ainsi une autobiographie rédigée en 1961, à la fin de ses études secondaires, sans doute nécessaire à l'obtention d'une autorisation à poursuivre des études à l'étranger, en l'occurrence en

⁴⁶⁶ Voir Claude Pannetier, Bernard Pudal (dir.) (2002), *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*. Paris, Belin.

Corée du Nord⁴⁶⁷. À son retour en Albanie en 1966, il est recruté comme ingénieur et remplit alors la fiche de renseignements. En décembre 1980, il fournit un « complément d'autobiographie » (*shtesë autobiografie*), mais nous ignorons pour quelle raison. Les deux textes autobiographiques sont rédigés dans une langue convenue dans laquelle reviennent des formules courantes sur le rôle du Parti ou la défense de la patrie : il ne s'agit en aucun cas de mettre en avant une individualité, mais au contraire d'en montrer la conformité et la normalité et la maîtrise de la langue officielle constitue un aspect de cette normalité⁴⁶⁸. Le contenu est lui-même une succession de traits considérés comme positifs et comme constitutifs de la figure du bon citoyen : origine modeste, engagement du père dans la « Guerre de libération nationale », implication dans la société nouvelle (son père est membre du comité de quartier, lui-même est secrétaire de l'organisation de la jeunesse du lycée), absence d'impact des « réformes » sur la famille, absence de condamnation, bonne éducation, moralité irréprochable, conscience politique. Le complément de 1980 insiste sur les études et les responsabilités professionnelles, sur l'adhésion au Parti en 1973 et sur les états de service pour la défense de la patrie. La fonction de l'autobiographie est ici de se situer du bon côté, de se présenter comme quelqu'un de confiance, de fiable et de fidèle. On voit apparaître, en creux, ce qu'est le mauvais côté, puisqu'il suffit d'inverser les termes.

Le même dossier comprend des « caractéristiques » (*karakteristikë*), c'est-à-dire les appréciations écrites portées régulièrement par les supérieurs hiérarchiques, environ une fois par an, et d'autres documents relatifs à la carrière ou à la vie familiale (mariage, naissance des enfants). L'ensemble de ces pratiques scripturaires génère une représentation de la personne, au travail et en dehors, en termes de « biographie » et le mot en vient à être utilisé de façon courante pour signifier la position sociale d'une personne en référence à un « texte », à un document écrit auquel on n'a pas obligatoirement accès, mais dont on connaît ou croit connaître l'existence. L'émergence de la notion de biographie est un exemple d'un mot commun qui prend un sens nouveau dans la langue du régime : la biographie est bien le récit d'une vie individuelle, mais envisagée d'un point de vue politique et de manière dichotomique : on distingue les gens « à bonne biographie » (*me biografî të mirë*) et ceux « à mauvaise biographie » (*me biografî të keqe*). Sans entrer dans les détails du fonctionnement de la biographie, on peut faire les remarques suivantes⁴⁶⁹ :

⁴⁶⁷ Ce dossier est conservé au Bureau des cadres du combinat où nous l'avons consulté en mars 2011.

⁴⁶⁸ Voir Vehbiu, *Shqipja totalitare. Tipare të ligjërimt publik në Shqipërinë e viteve 1945-1990*, *op. cit.*

⁴⁶⁹ Voir les détails dans de Rapper, La 'biographie' : parenté incontrôlable et souillure politique dans l'Albanie communiste et post-communiste, *art. cit.* Voir aussi Georgia Kretsi (2007), "Good and bad Biography". The Concept of Family Liability in the Practice of State Domination in Socialist Albania. in U. Brunnbauer, *et al.* (dir.), *Schnittstellen. Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa*. München, R. Oldenbourg Verlag, p. 175-188.

La biographie est un système de classement qui permet de distinguer les fidèles des infidèles, les amis des ennemis, du point de vue du régime. C'est un outil politique, qui définit la communauté politique, qui inclut et qui exclut ; c'est, en d'autres termes, un outil de domination. Elle est associée à la notion de « lutte des classes » (*luftë e klasave*) et un synonyme de « mauvaise biographie » est « déclassé » (*i deklasuar*), ou « des classes renversées » (*i klasave të përmbysura*). Il y a dans la biographie une idée de conflit et de hiérarchie qui est au fondement de la situation dictatoriale et que traduit bien l'expression *ia bëri biografinë*, « il (ou elle) lui a fait sa biographie » : on entend par là que quelqu'un a eu le pouvoir d'imposer une version négative de la biographie d'un autre et lui a de ce fait ôté toute chance de faire partie du « nous » et de prétendre à la catégorie des « bons ».

C'est aussi une notion normative : la bonne biographie et la mauvaise biographie imposent des comportements et des règles de conduite. Ce qui constitue la bonne biographie correspond par exemple à ce qui définit l'« homme nouveau » tel que nous l'avons déjà rencontré : ardeur au travail, conscience politique, moralité irréprochable, héroïsme⁴⁷⁰.

Par la mobilisation de catégories généalogiques (naissance, ascendance, responsabilité familiale), la biographie tend à imposer une conception du « peuple » de l'ordre du *genos* plutôt que de celui du *demos*, pour reprendre les termes d'Alain Brossat (et d'Hannah Arendt)⁴⁷¹ : l'appartenance au « peuple » est en grande partie une question de naissance et d'origine familiale derrière lesquelles s'efface le citoyen doté d'une personnalité juridique et morale. On comprend dans ces conditions l'enjeu que peut représenter la photographie de famille dans sa capacité à constituer, exposer ou occulter des relations de parenté.

La biographie est un élément de l'économie scripturaire : elle suppose une maîtrise de l'écriture et un rapport à la vérité qui passe par la médiation de l'écrit. Elle s'insère dans de nombreuses autres pratiques qui visent à inscrire et à décrire les objets de l'action politique : recensements, documents d'identité, rapports d'écoute et de surveillance, statistiques, textes ethnographiques, etc. Comme certaines d'entre elles, elle possède, comme nous allons le voir, une dimension visuelle qui fait que l'économie scripturaire s'articule à une économie visuelle.

Enfin, on constate que les pratiques biographiques font appel au vocabulaire de la confiance : les gens à bonne biographie sont « fiables » (*i besuar* ; *i besueshëm*), « fidèles » (*besnik*), mots formés, en albanais comme en français, sur la même racine que la « confiance » (*besim*) ; ceux à mauvaise biographie sont « perfides » et « déloyaux » (*i pabesë*), ne sont « pas dignes de foi » (*i pabesueshëm*). Il est donc intéressant de rapprocher

⁴⁷⁰ Voir *supra*, chapitre 6.

⁴⁷¹ Alain Brossat (1996), *L'épreuve du désastre : le XXe siècle et les camps*. Paris, Albin Michel, p. 288 (cité par Denis Skopin (2015), *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*. Paris, L'Harmattan, p. 226).

les deux notions de biographie et de confiance, dans la mesure où, comme la photographie, elles impliquent une certaine relation à la vérité.

On peut dire qu'une bonne biographie est le résultat de deux formes de confiance. Il s'agit d'abord d'une confiance subjective dans les institutions et dans le régime qui fait que l'on s'y soumet. C'est une soumission notamment au modèle biographique proposé par les institutions et que nous venons de voir : affirmation d'une origine ouvrière ou paysanne, pauvre ; rôle de l'éducation ; qualités morales ; implication dans la construction du socialisme et dans la défense de la patrie. Pour avoir une bonne biographie, il faut accepter d'écrire son autobiographie dans un cadre fourni par le régime. Il s'agit ensuite d'une reconnaissance de cette confiance, qui peut prendre la forme d'une confiance rendue : les gens à bonne biographie sont supposés fiables, on peut leur confier des responsabilités.

La première forme peut être vue comme une source de *légitimité* pour le régime. Les études sur la légitimité des régimes totalitaires (qui soutiennent que la contrainte et la répression ne suffisent pas à faire durer ces régimes) insistent sur la nécessité pour les régimes totalitaires de susciter une certaine confiance, et sur les moyens mis en œuvre pour la susciter⁴⁷². La propagande, notamment mais pas seulement, est là pour convaincre, persuader, susciter la confiance, la croyance et l'adhésion. La seconde forme de confiance peut être vue comme une source de loyalisme ou de loyauté parmi la population, au sens d'attachement fidèle au régime politique. La confiance accordée aux individus est un moyen de les attacher et de les obliger.

Si ces deux propositions s'appuient sur le cas de la bonne biographie, on peut dire, à l'inverse, qu'une mauvaise biographie est surtout le résultat d'une méfiance de la part des institutions. La mauvaise biographie est rarement construite ou recherchée par les individus, mais elle est imposée par les institutions, notamment à travers l'inscription dans une « origine sociale ». On peut faire confiance aux institutions et néanmoins être classé parmi les ennemis et les infidèles : c'est le cas de nombreux cadres déchus à l'occasion des purges. C'est le cas aussi de gens qui découvrent après coup un épisode de leur histoire familiale qui les fait basculer du mauvais côté. Se pose alors la question de la situation inverse : peut-on ne pas donner sa confiance aux institutions et néanmoins avoir une bonne biographie, c'est-à-dire bénéficier de la confiance des institutions ? Cela est possible dans une certaine mesure : c'est un cas de figure récurrent dans la génération des enfants de la classe dirigeante : leur origine familiale les fait reconnaître *a priori* comme de bonne biographie (et ils en ont les avantages), mais ils sont bien placés pour critiquer les institutions. La plupart des protestataires qui ont accéléré la chute du régime en 1990 appartiennent à cette catégorie⁴⁷³.

⁴⁷² Voir, pour l'Albanie, Fatos Tarifa (2008), *Kërkimi i legjitimitetit dhe venitja e utopisë*. Tiranë, UET Press.

⁴⁷³ Voir par exemple la « biographie » rédigée *a posteriori* par l'un d'entre eux, Spartak Ngjela (2011), *Përkulja dhe rënia e tiranisë shqiptare, 1957-2010. Volumi 1*.

Ce qui apparaît ici est aussi l'ambivalence de la confiance, selon le point de vue sous lequel on la considère ou sous lequel on considère son mouvement. Car la confiance circule ; elle est donnée et rendue, comme le montre le vocabulaire employé. La plupart des mots albanais qui expriment les notions citées jusqu'à présent sont formés sur la même racine. Il s'agit de *besim*, la « confiance », de *besnik*, « fidèle », de *i besuar* et *i besueshëm*, « fiable, loyal » ou encore de *besoj*, « faire confiance » et aussi « confier ». Tous sont des dérivés de *besë*, la « parole donnée », le « serment », la « foi », qui prend aussi le sens de « confiance ». Le mot *besë* lui-même est considéré comme un dérivé de *be*, qui possède aujourd'hui (et dès le XVI^e siècle) le sens de serment⁴⁷⁴. Or, la racine *be* est considérée par les spécialistes de vocabulaire indo-européen comme correspondant au latin *fides*, « confiance », et au grec *pethomai*, « se fier à qqn. », dont la racine donne aussi *pistis*, « confiance », et *pistos*, « fidèle⁴⁷⁵ ». L'étude de cet ancien vocabulaire fait apparaître, sinon une évolution du sens des mots, du moins la coexistence de deux significations : d'un côté, la confiance qu'on inspire, la loyauté, le crédit que l'on possède chez l'autre ; de l'autre, la confiance qu'on place en quelqu'un, qu'on mise dans quelqu'un ou quelque chose⁴⁷⁶. Le latin *fides* aurait d'abord eu le premier sens (la confiance qu'on inspire, le crédit) puis aurait acquis le deuxième sens sous l'influence du verbe *credo*, dont il sert de substantif verbal : il désigne alors la confiance que l'on met dans quelqu'un ou quelque chose. On reconnaît les deux formes de la confiance identifiées à partir de la biographie : la bonne biographie repose à la fois sur la confiance que l'on accorde aux institutions et sur celle que l'on inspire à ces mêmes institutions. Ce qui apparaît aussi dans cette liste est la proximité de la confiance et de la croyance ou de la foi. *Besim* est un terme courant pour parler des croyances religieuses, *besoj* signifie « croire en dieu » et sur *besim* est formé le nom *besimtar*, le croyant ou le fidèle d'une religion. L'histoire du latin *fides* montre la même évolution, puisqu'il donne autant la confiance que la foi⁴⁷⁷.

Tiranë, UET Press et Spartak Ngjela (2012), *Përkulja dhe rënia e tiranisë shqiptare. Volumi 2, 1975-1991*. Tiranë, UET Press.

⁴⁷⁴ Latin *iuramentum* dans Frang Bardhi (1932), *Dictionarium latino-epiroticum (1635)*, édité par Mario Roques. Paris, Paul Geuthner, attesté dès Buzuku (1555).

⁴⁷⁵ Ainsi qu'au gotique *beidan*, « attendre », *baidjan*, « contraindre », et au vieux-slave *beda*, « contrainte » (Eqrem Çabej (1976), *Studime etimologjike në fushë të shqipës, vëll. II (A-B)*. Tiranë, Akademia e shkencave e RP të Shqipërisë, p. 187). On peut relever que *be* est le seul mot albanais mentionné dans les deux volumes du *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Voir Emile Benveniste (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Economie, parenté, société*. Paris, Editions de Minuit, p. 115, à propos de la fidélité personnelle.

⁴⁷⁶ Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Economie, parenté, société*, p. 118 ; voir aussi Georges Dumézil (1969), *Idées romaines*. Paris, Gallimard, p. 55.

⁴⁷⁷ Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Economie, parenté, société*, p. 121.

UNE ÉCONOMIE VISUELLE DE LA CONFIANCE

La biographie est donc liée à la confiance. Elle a aussi une dimension visuelle remarquable : on entend souvent dire par exemple que les personnes à mauvaise biographie ne devaient pas paraître en public et surtout pas sur les photographies publiées. C'était, nous l'avons vu, une instruction récurrente à l'adresse des photographes effectuant des reportages destinés à être exposés ou publiés. Les représentations photographiques du « peuple » ont donc pour condition une sélection et une exclusion : elles ne donnent à voir qu'une partie des membres de la société⁴⁷⁸. On entend dire aussi que les photographies pouvaient et peuvent encore « faire du tort à la biographie », par exemple en montrant des attitudes ou des relations non conformes. Comme l'écrit Denis Skopin à propos de l'URSS de Staline : « C'est à partir de la photographie, et plus largement de l'image, que se construit la ligne de partage symbolique entre les fidèles et les subversifs⁴⁷⁹ ». Dans le système de la biographie, les objets ou les comportements les plus anodins peuvent ainsi prendre une signification politique et constituer des preuves de fidélité ou au contraire d'opposition au régime. La photographie occupe une place particulière dans ce système du fait de sa relation à la vérité : dans les conceptions communes, elle révèle et elle constitue une preuve irréfutable, dans les deux sens : preuve à charge ou à décharge. Mais elle est aussi une grâce et une récompense : avoir sa photographie publiée est une marque de confiance. Dans ce qui suit, nous proposons quelques exemples de la façon dont la photographie participe à la circulation de la confiance (et de son contraire) et à ce que nous proposons d'appeler une « économie visuelle de la confiance ».

Le premier exemple est une photographie prise en 1964 à Bucarest (fig. 8.1). Elle fait partie d'un album retraçant une partie de la carrière d'un diplomate albanais, mort en 1984. L'album lui-même est un objet hybride, comme tous les albums que nous avons rencontrés : s'il est conservé dans la famille et investi d'une valeur sentimentale certaine, les photographies qui le composent ont dans leur grande majorité été prises à des occasions officielles et par des photographes professionnels étrangers à la famille. Il a été réalisé, avec d'autres du même genre, par son épouse, après leur retour de Chine où il fut ambassadeur dans les années 1960. Cette image et la totalité de celles composant les albums donnent à voir des membres de la classe dirigeante, c'est-à-dire des gens qui font confiance au régime et en qui le régime fait confiance. Ce sont des gens à bonne biographie et, plus qu'un album de famille, on peut dire qu'il s'agit d'un album de bonne biographie.

⁴⁷⁸ Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman (2012), *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4. Paris, Les Editions de Minuit.

⁴⁷⁹ Skopin, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*, p. 53-54.

À l'époque où fut prise la photographie, Monsieur N. était vice-ministre des Affaires étrangères et, à ce titre, faisait partie de nombreuses délégations albanaises qui visitaient les pays étrangers. Ici, il est en Roumanie (on reconnaît Nicolae Ceausescu à gauche), à l'arrivée d'une délégation dirigée par le général Dilaver Poçi (1919-2001), membre du Comité central, situé au centre⁴⁸⁰. Ce qui frappe dans cette photographie (comme le *punctum* de Roland Barthes) est bien sûr le visage disparu du général et on ne peut manquer de se demander ce qui lui est arrivé. Dans les faits, Dilaver Poçi a été accusé de participation à un putsch des généraux (qui n'a pas eu lieu), exclu du Parti et envoyé en relégation en 1974. C'est un exemple de la fragilité de la biographie et de la fragilité de la confiance accordée par le régime à ses fidèles. Sur la photographie, il lui est arrivé au moins deux choses : son visage a d'abord été noirci à l'encre, selon une pratique courante pour les ennemis du Parti et bien connue dans le monde soviétique⁴⁸¹. L'encre a ensuite été gommée ou grattée, pour annuler la première action, au point de rayer la photographie. Ces deux actions ont été effectuées par l'épouse du diplomate après 1974 et probablement, dit-elle, après la mort de son mari en 1984⁴⁸². Un tel document montre d'abord le rôle de l'image dans les cas de condamnation politique : masquer le visage de l'ennemi, c'est éviter de paraître à ses côtés, c'est se désolidariser de lui et ne pas risquer d'être accusé de collusion. C'est aussi le punir une deuxième fois en répétant la condamnation publique, mais dans la sphère privée. « Il était mauvais », dit ainsi la même interlocutrice à propos d'un autre visage effacé. En agissant ainsi, l'épouse du diplomate accorde une entière confiance dans les autorités qui condamnent. Elle le fait en espérant éviter d'être elle-même accusée. La justification qu'elle donne aujourd'hui à son geste montre qu'il s'agissait de se conformer à la position du Parti puisqu'elle prétend qu'il existait des instructions officielles en ce sens, ce qui ne semble pas avoir été le cas. Enfin, la deuxième action, intervenue après la chute du régime en 1991, témoigne du renversement qui a lieu alors : les gens à bonne biographie se retrouvent du mauvais côté et ceux à mauvaise biographie cherchent à prendre leur revanche. L'épouse du diplomate tente alors de corriger la première action en grattant l'encre masquant les visages car, dit-elle, « on ne sait jamais » : même dans ces nouvelles conditions, l'image reste dangereuse, elle reste une preuve⁴⁸³.

Ce premier exemple montre comment une certaine confiance dans les images et dans les codes visuels du régime conduit à produire des images de l'ennemi, des images qui rendent visible la ligne de partage

⁴⁸⁰ Dilaver Poçi fait partie des habitants du village de Fushëbardhë qui ont fait carrière dans l'armée ou dans l'administration après la prise de pouvoir par les communistes. Voir *supra*, chapitre 1.

⁴⁸¹ Skopin, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline* ; voir aussi David King (1997), *The Commissar Vanishes*. New York, Metropolitan Books, Henry Holt and Company.

⁴⁸² Entretiens, Tirana, octobre 2013 et juin 2014.

⁴⁸³ Sur ces pratiques, voir Jolka Nathanaïli (2017), Sur l'autocensure dans l'Albanie totalitaire. *Science and Video* 6, p. <http://scienceandvideo.mmsh.univ-aix.fr/numeros/6/Pages/o5.aspx>.

entre les « amis » et les « ennemis ». Le visage de l'ennemi ne doit pas apparaître. Il existe cependant un versant positif, constructif ou inclusif de cette même confiance, qui produit des images de bonne intégration et de conformité.

C'est le cas d'une série de photographies déjà mentionnée et réalisée à Gjirokastër en 1989⁴⁸⁴. Le groupe familial qui pose devant la statue d'Enver Hoxha inaugurée quelques mois plus tôt est constitué des parents, du fils aîné avec son épouse, de la fille avec son mari et du fils cadet. Ils vivent dans un village non loin de Gjirokastër et ont une « bonne biographie » : le père a été partisan, il est membre du Parti et a occupé plusieurs postes à responsabilité, dont celui de président de coopérative agricole. En conséquence, les enfants ont eu l'autorisation de poursuivre des études et toute la famille occupe une position respectable dans la société locale. Ce jour-là, ils s'étaient rendus en visite dans un autre village, de l'autre côté de la ville, pour conclure les fiançailles du fils cadet. Sur le chemin du retour, ils se sont fait prendre en photo, par un photographe ambulant du service public, devant la statue. Il existe au moins trois poses différentes, avec différentes combinaisons.

Ces photographies possèdent au moins deux significations : elles marquent un événement familial, des fiançailles, dont elles semblent être les seules traces photographiques. Elles marquent aussi une position dans la société et elles affirment la loyauté de la famille vis-à-vis du régime et de son fondateur. Elles sont une image de la confiance en ce sens qu'elles ont pour but de susciter en retour la confiance dans les personnes représentées. Si des photos d'un événement familial, destinées à l'album familial, peuvent avoir cette signification politique, c'est qu'elles font partie de ce qu'on peut appeler une économie visuelle de la confiance. Nous entendons par là le fait que les images de loyauté et de confiance dans le régime se situent à différents niveaux de visibilité et que leur valeur change selon le niveau où elles sont vues. Il s'agit ici d'images destinées à la famille et qui servent la mémoire familiale, mais elles ont aussi une valeur apotropaïque : elles protègent contre les regards extérieurs, elles situent, par l'image, la famille du bon côté de la ligne. Elles témoignent encore une fois du rôle de l'image photographique dans la construction de la ligne de partage entre les amis et les ennemis puisque, rappelons-le, les albums familiaux étaient examinés en cas d'enquête ou de condamnation, les photographies pouvant constituer des preuves à charge irréfutables. Il était donc préférable de se montrer en bonne compagnie.

À un deuxième niveau, on trouve des images de loyauté qui ne sont pas construites par les individus eux-mêmes, mais par les institutions. Ce sont les photographies dites d'« émulation socialiste » dont nous avons déjà parlé⁴⁸⁵. Ces photographies, en plus de leur fonction d'émulation, ont pour résultat de rendre visible la confiance accordée par le régime à certains individus. Elles finissent souvent par quitter la sphère publique à laquelle elles sont initialement destinées pour rejoindre la sphère privée :

⁴⁸⁴ Voir *supra*, chapitre 2 et fig. 2.11 à 2.13.

⁴⁸⁵ Voir *supra*, chapitre 5.

c'est dans les photographies de famille qu'on peut les trouver aujourd'hui.

C'est le cas d'un portrait d'une jeune fille de Gjirokastrë, engagée dans la jeunesse communiste et récompensée pour son implication en tant qu'« activiste », dans les années 1960 (fig. 8.2). Cette photographie est de format 12 x 18 cm, contrecollée sur un carton qui porte les marques des punaises qui ont servi à l'accrochage sur un « panneau d'émulation ». La légende donne son nom, sa distinction et son appartenance professionnelle. Elle est aujourd'hui conservée dans la famille de son frère. Elle a donc circulé, changé de contexte, de destination et de valeur.

La photographie d'émulation répond à un certain code : elle doit montrer la situation sociale de la personne (ici une ouvrière, donc d'apparence modeste dans le vêtement comme dans la coiffure), elle doit être digne (le sourire est évité), elle doit montrer la détermination dans la construction du socialisme et une certaine confiance dans les institutions qui génèrent la pratique même de l'émulation. De telles images sont fréquentes dans les fonds familiaux : dans un contexte de relative rareté de la photographie, la photographie d'émulation constitue une occasion d'avoir une photographie de soi qui prend aussi une valeur de souvenir personnel et qui peut être envoyée aux proches.

Si la photographie d'émulation était produite dans un cadre public pour entrer ensuite dans la sphère privée, le cas inverse existait aussi, celui de photographies produites dans un cadre privé et données en exemple au regard de tous. C'est le cas d'une photographie prise dans un village près de Korçë, dans les années 1970 (fig. 8.3). Nous sommes à nouveau dans une famille à bonne biographie avec la caractéristique supplémentaire que le chef de famille est photographe amateur. Il a acquis un appareil de fabrication russe en 1960 et s'en sert de manière assez libre dans la mesure où sa « biographie » lui permet de ne pas susciter la suspicion. Il s'en tient cependant à des sujets et à des façons de photographier conformes et n'hésite pas à mettre son appareil au service de responsables locaux qui peuvent ainsi se procurer à moindres frais des souvenirs de leurs activités. La pratique photographique amateur entre elle aussi dans un système d'échange qui repose sur la confiance. Sa position le rend *a priori* plus libre de composer ses propres photographies de famille, ce qu'il fait effectivement par ailleurs. Mais ici, cette liberté est utilisée pour copier un modèle provenant de la photographie de propagande : celui de la mère attentive qui supervise les devoirs de ses enfants. Un tel modèle traduit à la fois le rôle accordé à l'éducation et les résultats de la politique d'« émancipation de la femme » : si la mère est en mesure d'aider ses enfants, c'est qu'elle est elle-même instruite. La photographie présente aussi l'image d'un intérieur rural mais « civilisé » rappelant les images d'espace domestique publiées dans la revue *Ylli*⁴⁸⁶ : le mobilier est composé d'une table et de chaises, la table est couverte d'une nappe, des rideaux pendent à la fenêtre et le lit est garni d'un couvre-lit et de taies d'oreiller ouvragées. Comme la précédente, cette photographie est contrecollée sur un carton dont les bords sont peints de façon à imiter

⁴⁸⁶ Voir *supra*, chapitre 6.

un cadre. Elle était exposée, avec d'autres, au musée du village et y témoignait, selon son auteur, du niveau d'éducation atteint par les habitants du village pendant la phase de « construction du socialisme » tout en incitant les mères à encourager leurs enfants dans cette voie. Il ne s'agit pas cette fois d'« émulation socialiste » proprement dite, mais cette mise en scène destinée au musée du village avait bien pour but de montrer le bon exemple et de « faire de la propagande⁴⁸⁷ ». De telles images montrent comment les musées matérialisaient et rendaient visible, par la photographie, la distinction entre la bonne et la mauvaise biographie. Seules les gens à bonne biographie et les familles de confiance pouvaient avoir leur image dans les musées. Comme nous l'avons vu, l'invisibilité de l'ennemi intérieur et de l'ennemi de classe est un principe fondateur de ces musées⁴⁸⁸.

Cependant, si l'invisibilité des ennemis est la règle générale, ceux-ci peuvent exceptionnellement être rendus visibles et donnés à voir : il existait aussi des pratiques de dénonciation par l'image. La première est liée à l'émulation : les panneaux d'émulation avaient parfois leur envers ou leur enfer : c'était le « coin des arriérés » (*kendi i të prapambeturve*) où étaient données les noms, parfois accompagnés de photographies, des plus mauvais ouvriers. La pratique n'en était pas systématique et semble dater des années 1970. Une autre forme est constituée par les « feuilles-foudre » (*fletërrufe*), inspirées des dazibaos chinois de la même époque⁴⁸⁹. Elles comportaient rarement des photographies, même si elles dénonçaient souvent les mauvais éléments sur la base de leur apparence et possédaient donc une dimension visuelle. L'usage de photographies sur les feuilles-foudre est cependant attesté. Dans son livre sur les femmes russes mariées à des Albanais à l'époque de l'amitié russo-albanaise, Vera Isaku rapporte ainsi le cas extrême d'un adolescent dont la mère, russe, était rentrée en URSS en 1960 et qui vivait chez ses grands-parents à Korçë. En 1976, il est arrêté : « Je me suis dit qu'ils m'arrêtaient pour rien, comme c'était le cas pour beaucoup d'autres, mais à ma grande surprise, ils m'ont coiffé avec les cheveux dressés sur la tête, ont déchiré le bas de mon pantalon, qui était neuf, et... m'ont pris en photo. Le lendemain, au centre de Korçë, ils avaient élevé une feuille-foudre géante, d'après le modèle chinois de l'époque, dont le texte décrivait l'allure des hooligans révisionnistes. Au centre apparaissait la photo qu'ils avaient prise de moi la veille au Comité du Parti⁴⁹⁰ ». La photographie, même mise en scène, ou parce que mise en scène par les autorités, a valeur de preuve.

Enfin, on peut citer le cas des expositions portant sur le travail des gardes-frontières. Leur tâche principale était d'empêcher les gens de quitter le pays et les expositions présentaient des images de soldats avec leurs « prises », qualifiées de « traîtres » (fig. 8.4). Sur de telles images, la

⁴⁸⁷ Entretien avec Ismail Hoxha, Plasë, novembre 2009.

⁴⁸⁸ Voir *supra*, chapitre 5.

⁴⁸⁹ Le phénomène est peu étudié en Albanie. Voir cependant Ardian Vehbiu (2014), *Me shkronja të mëdha. Përpyekja* 32-33, p. 216-217.

⁴⁹⁰ Vera Isaku (2008), *Libër i hapur. Ruset në Shqipëri*. Tiranë, OMSCA-1, p. 220-221.

confiance apparaît de diverses manières. En négatif d'abord, puisque ces photos dénoncent les « traîtres », les « fuyards », ceux qui n'ont pas confiance dans le régime (et dont le départ, même raté, affectera la biographie de la famille et des amis : avoir un tel individu parmi ses proches fait basculer la biographie et fait perdre la confiance dont on pouvait jouir jusqu'alors). En positif, ces photos sont destinées à susciter la confiance : confiance de la population (ou d'une partie) dans la compétence et l'efficacité des gardes-frontières ; confiance surtout des supérieurs et des autorités dans le travail de leurs subordonnés. De plus, ces images jouent sur la confiance d'une dernière manière : elles jouent sur la confiance instinctivement accordée à l'image photographique. Elles sont données à voir comme des représentations d'arrestations réelles, mais sont en fait des images de reconstitutions : la plupart des arrestations de ce type étaient réalisées en pleine nuit, les candidats au départ préférant l'obscurité à la lumière du jour, mais elles donnaient lieu à des mises en scène le jour venu et en présence du photographe.

Si la photographie était utilisée pour témoigner de la confiance accordée à certaines personnes, sur le principe d'une équivalence entre visibilité et loyauté, elle servait aussi à susciter la confiance et à instaurer des relations de confiance. En novembre 1975, la couverture du magazine *Ylli* était dédiée à un portrait en couleur de Themie Thomai, présidente de la coopérative agricole supérieure de Kemishtaj, dans la région de Lushnjë, et « héroïne du travail socialiste » (fig. 8.5). On la voit vêtue de rouge, souriante mais le regard baissé sur une brassée de fleurs de coton qu'elle récolte sous un ciel bleu. À cette époque, elle était déjà connue pour avoir été nommée dès 1967, à l'âge de 21 ans, présidente de la coopérative. On constate ici une équivalence entre le fait d'être « nommé » à une fonction et celui d'être « nommé » dans l'espace public : tous les portraits publiés en couverture de *Ylli* (et la plupart de ceux des pages intérieures) sont accompagnés du nom de la personne : être nommé augmente la dignité et ouvre la voie à une « nomination⁴⁹¹ ». Car cette couverture témoigne d'un niveau très élevé de reconnaissance publique : *Ylli* était le principal magazine illustré et il s'agit d'un portrait individuel, l'ouvrière en arrière-plan étant maintenue dans le flou. Il s'agit là encore d'une mise en scène, la présidente de la coopérative ne récoltait pas elle-même le coton. Ce qui importe ici est que cette reconnaissance publique et par l'image n'est pas qu'une marque de confiance accordée à la personne ; elle était aussi destinée à susciter la confiance de la population dans cette même personne. Cinq ans plus tard, en effet, elle fut nommée ministre de l'Agriculture (de 1976 à 1990). Fréquemment, de telles nominations étaient implicitement annoncées par la publication de photographies : la promotion politique était précédée d'une promotion visuelle. À l'inverse, une disparition photographique était souvent le signe d'une déchéance politique. Une ancienne ouvrière du combinat textile de Berat raconte ainsi comment, dans les années 1970, son portrait a disparu des tableaux d'émulation lorsqu'une enquête de biographie menée à l'occasion de sa demande d'adhésion au Parti a révélé, d'abord à son insu,

⁴⁹¹ Voir Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, p. 43.

qu'un parent éloigné avait fui en Grèce à la fin de la guerre. Peu de temps après, elle a cessé d'être convoquée aux réunions et sa demande d'adhésion n'a pas abouti⁴⁹². À un autre niveau, la rupture des relations avec l'Union soviétique, en 1961, a d'abord eu, pour une partie de la population, une dimension visuelle : dès la fin de l'été 1960, les portraits de Khrouchtchev ont disparu du jour au lendemain des bureaux et des salles de classe⁴⁹³.

Du cercle familial à la presse nationale et au sommet de l'État, l'image photographique apparaît ainsi comme un moyen de susciter la confiance et de rendre visibles des relations de confiance. En mode mineur, comme dans les photos biffées ou dans les feuilles-foudres, elle peut aussi susciter la méfiance ou la rendre visible. La confiance, comprise dans ses deux formes, est donc une question d'image : le fonctionnement du système repose sur une confiance dans les images et dans leur vérité, et notamment dans les images produites par les institutions : images de propagande mais aussi images privées ou semi-privées. Le système fait aussi appel aux images pour exprimer la confiance accordée aux individus ou, au contraire, pour désigner l'ennemi. C'est en ce sens que nous avons proposé de parler d'économie visuelle de la confiance : le système produit des images, à la fois des images de la confiance et des images censées inspirer la confiance, qui sont « consommées » dans différents contextes et qui acquièrent de ce fait des valeurs différentielles.

Surtout, on peut retenir le lien entre la fonction familiale de la photographie et les pratiques politiques de la biographie : parce qu'elle propose un modèle généalogique, la biographie lie pouvoir et généalogie. Elle fait dépendre la position de chacun de part et d'autre de la ligne qui sépare les amis des ennemis de la naissance et de l'origine familiale : seuls les « bien-nés » font partie du « peuple ». Or la fonction familiale de la photographie consiste aussi à donner à voir la proximité généalogique et à la constituer. On ne peut que rappeler la fréquence des photographies de groupe qui, sur un modèle familial, rassemblent autour d'une figure d'autorité des individus à bonne biographie⁴⁹⁴. L'exposition ou la surexposition des bien-nés, c'est-à-dire des gens à bonne biographie, s'oppose à la sous-exposition des gens à mauvaise biographie, les mal-nés. Pourtant, le modèle de la photographie de famille est d'abord présent, historiquement, chez les seconds et il s'y maintient, malgré les difficultés : d'où la tension entre l'encouragement à la photographie de famille (comme exposition du *genos*) et les destructions et mutilations des fonds familiaux.

⁴⁹² Entretien, Bilisht, novembre 2009.

⁴⁹³ D'après ce que rapporte Tunger, *Çapitjet e mia nëpër Shqipëri*, p. 89. Dans un autre sens, une sur-visibilité pouvait être perçue comme l'annonce d'une déchéance : des membres de la famille de Mehmet Shehu se seraient ainsi alarmés de la publication de portraits du Premier ministre peu de temps avant sa disparition en décembre 1981. Voir Duro Shehu (2008), *Mehmet Shehu, im vëlla*. Tiranë, Bota shqiptare, p. 217-218.

⁴⁹⁴ Voir *supra*, chapitre 2.

Épilogue

La question à l'origine de ce livre était celle du statut et du devenir de la photographie dans le contexte de l'Albanie communiste, c'est-à-dire dans les conditions d'une dictature d'inspiration marxiste de la seconde moitié du xx^e siècle. Il s'agissait en quelque sorte de croiser la notion de « moment régional de la photographie », qui met l'accent sur l'appropriation du médium photographique dans des contextes locaux, et celle de « situation dictatoriale » qui invite de son côté à prendre en compte les inégalités et les rapports de force dans lesquels s'insèrent la pratique photographique et les usages des photographies. Si le moment régional de la photographie a débuté en Albanie avant la période communiste, celle-ci peut être vue comme le moment d'une appropriation particulière, sur un mode étatique, ou, en d'autres termes, comme un « moment étatique » de la photographie.

Pour répondre à cette question d'un point de vue anthropologique il nous a fallu considérer d'abord la façon dont l'anthropologie peut se saisir de la photographie. Nous avons privilégié une approche ethnographique qui s'intéresse aux relations entre les photographies, comme images et comme objets, et diverses catégories d'agents. Deux « populations » nous ont retenus principalement, celle des photographes professionnels, en charge de la majeure partie de la production photographique, et celle des possesseurs de fonds familiaux en tant qu'usagers et consommateurs des services et des images offerts par les premiers. Nous avons donc constamment rapporté les images, même lorsqu'elles constituent des séries susceptibles d'être soumises à l'analyse iconographique, à leurs conditions de production et à leur réception. Nous avons enfin tenté de comprendre ces images dans un ensemble de pratiques d'écriture au sens large, c'est-à-dire en lien avec des textes et des techniques d'inscription sur lesquels reposaient l'imposition et la justification du pouvoir dictatorial. En d'autres termes, nous avons cherché à replacer l'économie visuelle à laquelle participe la photographie dans l'économie scripturaire du communisme albanais.

Il a fallu ensuite considérer la façon dont l'anthropologie peut se saisir de la période communiste et de la situation dictatoriale. Nous avons ici adopté une approche centrée sur les expériences personnelles et sur la famille et les relations de parenté comme champ d'investigation classique de l'anthropologie.

Au terme de ce travail, deux résultats nous semblent pouvoir être mis en avant. Il s'agit de deux caractéristiques de la photographie dont il faudra tenir compte dans toute analyse ultérieure. La première est l'entrée de la photographie dans le « mode de production étatique ». Cette notion nous semble en effet rendre compte de ce qui advient progressivement de la photographie pendant la période communiste. Elle traduit par exemple la volonté « stratégique » des autorités étatiques de

contrôler l'ensemble de la production et des usages de la photographie. Elle explique ainsi à la fois les contraintes auxquelles étaient soumis les producteurs et les « consommateurs » d'images photographiques, et la diffusion sans précédent de la photographie dans l'ensemble de la société tout comme l'accès à la technologie, sans rapport avec les capacités de production locales ni avec les principes idéologiques de l'autarcie et de la rupture avec les pays capitalistes ou « révisionnistes ». La photographie sous contrôle est aussi un moyen de diffuser dans toute la société la modernité photographique. Par là s'expliquent aussi l'homogénéité et le caractère fortement normé de la production photographique. L'entrée de la photographie dans le mode de production étatique rend compte enfin de sa sujétion à l'économie et à l'idéologie : la photographie de la période communiste est en ce sens quasi exclusivement une photographie « vernaculaire », c'est-à-dire au service d'objectifs autres que la seule production d'images. Le désir de photographie « artistique », qui croît à mesure que progresse l'institutionnalisation de la photographie, montre a contrario la domination de la photographie vernaculaire. Ce qui apparaît ainsi est la fonction politique de la photographie, mais une fonction politique qui va au delà de la seule catégorie de « propagande » : la photographie n'est pas que l'illustration ou la part visuelle d'un discours politique qui la précède et qui l'utilise, même si, comme nous l'avons vu, elle peut être conçue de cette manière par ses producteurs et ses commanditaires. Elle participe à la constitution et au contrôle du territoire et, plus largement, au « partage du sensible » : elle est, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, un élément des « formes sociales de l'imagerie » dans lesquelles « une société apprend à se reconnaître elle-même⁴⁹⁵ ».

Une telle caractéristique invite à considérer le lien entre photographie et politique. S'il existe bien un « pouvoir des images », dans le sens où les images nous poussent à agir et à penser d'une certaine manière, il s'agit ici aussi, en amont, de l'enjeu que constitue le pouvoir de fabriquer des images qui passent pour « vraies », des images réalistes qui témoignent de la capacité de l'État à s'appropriier le réel. Cette conception « réaliste » de la photographie apparaît dans la méfiance à l'égard des procédés qui laissent voir autre chose et qui produisent un écart trop grand entre le réel et sa représentation : solarisation et montage, en particulier, demeurent très rares tout au long de la période, alors qu'ils sont pratiqués ailleurs dans le monde soviétique. Une telle méfiance ou ambivalence du pouvoir à l'égard de la mise en doute du caractère réaliste de la photographie a été relevé dans d'autres situations dictatoriales⁴⁹⁶. L'enjeu que constitue l'accès à la photographie couleur, créditée d'un plus grand réalisme, est un autre indice de cette volonté de fabriquer des images vraies.

Le deuxième résultat de ce travail est de montrer que la fonction politique de la photographie n'empêche pas le maintien et la diffusion

⁴⁹⁵ Jacques Rancière (2003), *Le destin des images*. Paris, La Fabrique, p. 24.

⁴⁹⁶ Leah Dickerman (2000), *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*. *October* 93, p. 139-153.

d'une fonction familiale si l'on entend par là le lien intime qui existe, dès son apparition, entre la photographie et la famille. Les usages privés sont certes imprégnés par les usages officiels et comme englobés par eux : les codes de la photographie de famille, c'est-à-dire la définition de ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas, sont en grande partie déterminés par le politique, dans la mesure où celui-ci englobe la morale. Il n'en reste pas moins que les usages privés se maintiennent et qu'ils sont même encouragés par l'institutionnalisation de la photographie : l'organisation de la photographie de service public et, de manière plus ambiguë, le soutien à la pratique amateur, sont des incitations à faire entrer la photographie dans les pratiques ordinaires. Plus encore, la fonction familiale semble imprégner en retour les usages officiels en proposant à la fois des modèles à la représentation de la nation, de l'État ou du Parti et des outils à la politique de surveillance et de répression. Un des caractères marquants de cette production est en effet la grande porosité entre les images « privées » et les images « publiques ». La publicité de la photographie de famille apparaît à cet égard comme un moyen d'accès à la vie privée ; elle introduit « l'œil du pouvoir », pour reprendre une expression de Gëzim Qendro, jusqu'au sein des familles. Le lien fort qui existe entre la photographie et la « biographie » s'explique par le rapport à la vérité dont la première est investie : elle est un « indice » de la position des individus dans le système ami/ennemi sur lequel repose le dispositif de surveillance. Mais la fonction familiale de la photographie n'est pas seulement récupérée à des fins de contrôle et de répression ; elle sert aussi des fins d'intégration et de cohésion. D'abord parce que, du point de vue des individus, elle permet d'afficher la conformité et l'adhésion. Le recours au service public de photographie et la participation à l'économie visuelle mise en place par l'État sont aussi des indices de bonne intégration. Mais surtout, on peut voir dans les usages officiels les principes qui sont au fondement de la reconnaissance de la fonction familiale de la photographie : qu'il s'agisse de photographie imprimée ou des archives des institutions, l'objectif des photographes est de « fixer » (le verbe *fiksuj* est fréquent chez eux pour décrire leur activité) les moments heureux et de solenniser les temps forts de la vie du Parti, de l'État ou de la nation. La photographie est ici au service des métaphores familialistes observées dans d'autres contextes et qui font de l'État ou de la nation une sorte de grande famille. On peut penser qu'elle est une des sources de ces métaphores, tant sont imbriquées en elle les dimensions individuelle et collective.

Dans tous les cas, si la dimension idéologique de la photographie de famille est présente dans d'autres contextes, elle est ici soutenue et encadrée par une organisation étatique qui a pour résultat de la rendre explicite, de l'extérioriser et de la matérialiser.

Bibliographie

- (1971), *Shqipëria arkeologjike*. Tiranë, Universiteti shtetëror i Tiranës.
- (1980), *Fjalor i gjuhës së sotme shqipe*. Tiranë, Akademia e shkencave e RPS të Shqipërisë.
- About, I. and V. Denis (2010), *Histoire de l'identification des personnes*. Paris, La Découverte.
- Adhami, S. (2001), *Muzeologjia shqiptare*. Tiranë, Gervis.
- Ahmedi, L. (2014), Një hosten kundër armikut. Përfytyrimi i kundërshtarëve të jashtëm në karikaturat e revistës Hosteni nga një këndvështrim teorik. *Përpyekja* 32-33, p. 203-215.
- Alia, R. (1988), *Enveri ynë*. Tiranë, 8 Nëntori.
- Azoulay, A. (2012), *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London, New York, Verso.
- Bakui, G. A. (2010), *Shqipëria politike. Artikuj dhe fotografi*. Tiranë, Pegi.
- Balandier, G. (1951), La situation coloniale: Approche théorique. *Cahiers internationaux de sociologie* 11, p. 44-79.
- Bardhi, F. (1932), *Dictionarium latino-epiroticum (1635), édité par Mario Roques*. Paris, Paul Geuthner.
- Bardhoshi, N. (2016), *Antropologji e kanunit²*. Tiranë, Pika pa sipërfaqe.
- Bardhoshi, N. and O. Lelaj (2018), *Etnografi në diktaturë. Dijs, shteti dhe holokausti ynë*. Tiranë, Akademia e Shkencave.
- Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil.
- Beaugé, G. and J.-N. Pelen (1995), Photographie, ethnographie, histoire. *Le Monde alpin et rhodanien* 2-4, p. 7-17.
- Bedeni, L. (dir.) (2013), *Shan Pici*. Shkodër, Fototeka Kombëtare "Marubi".
- Belleau, H. (1996), *Les Représentations de l'enfant dans les albums de photographies de famille*, thèse, Université de Montréal.
- Belting, H. (2004), *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard.
- Benjamin, W. (2000), *Œuvres II*. Paris, Gallimard.
- Benjamin, W. (2000), *Œuvres III*. Paris, Gallimard.
- Benveniste, E. (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Economie, parenté, société*. Paris, Editions de Minuit.
- Berger, J. (1980), *The Uses of Photography. About Looking*. New York, Pantheon Books.
- Berlière, J.-M. and P. Fournié (dir.) (2011), *Fichés ? Photographie et identification 1850-1960*. Paris, Perrin.
- Bërxfholi, A. (2000), *Regjistrimet e përgjithshme të popullsisë në Shqipëri (vështrim historik)*. Tiranë, Akademia e shkencave.
- Blumi, I. (1999), Hoxha's Class War: The Cultural Revolution and State Reformation, 1961-1971. *East European Quarterly* 33, 3, p. 303-326.

- Boriçi, H. (1986), *Redaksia dhe puna e gazetarit*. Tiranë, Universiteti i Tiranës.
- Boriçi, H. and M. Marku (2010), *Histori e shtypit shqiptar : nga fillimet deri në ditët tona*. Tiranë, SHBLU.
- Bouquet, M. (2000), The Family Photographic Condition. *Visual Anthropology Review* 16, 1, p. 2-19.
- Bourdieu, P. (dir.) (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Bromberger, C. (1990), Paraître en public. Des comportements routiniers aux événements spectaculaires. *Terrain* 15, p. 5-11.
- Bromberger, C. and D. Chevallier (dir.) (1999), *Carrières d'objets*. Paris, Editions de la MSH.
- Brossat, A. (1996), *L'épreuve du désastre : le XXe siècle et les camps*. Paris, Albin Michel.
- Brunet, F. (2017), *La photographie histoire et contre-histoire*. Paris, Presses universitaires de France.
- Buda, A. (dir.) (1985), *Fjalor enciklopedik shqiptar*. Tiranë, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë.
- Buisine, A. (1990), Leurres et illusions du portrait de famille. *La recherche photographique* 8, p. 57-60.
- Bushati, M. M. (2005), *Të tjerët për Toninin*. Shkodër, Idromeno.
- Çabej, E. (1976), *Studime etimologjike në fushë të shqipes, vëll. II (A-B)*. Tiranë, Akademia e shkencave e RP të Shqipërisë.
- Çami, F. (dir.) (1986), *Enver Hoxha, jeta dhe vepra*. Tiranë, Instituti i studimeve marksiste-leniniste pranë KQ të PPSH.
- Candaui, J. (2005), *Anthropologie de la mémoire*. Paris, Armand Colin.
- Cani, X. (2007), *Antropologji e fotografisë*. Elbasan, Sejko.
- Caplan, J. and J. Torpey (dir.) (2001), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton, Princeton University Press.
- Caplan, J. and J. Torpey (2001), Introduction. in Caplan, J. and J. Torpey (dir.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton, Princeton University Press, p. 1-12.
- Çarçani, P. (2011), *Çarçanët e Fushëbardhës. Gjenealogjia e fisit Çarçani*. Tiranë, chez l'auteur.
- Ceka, E. (2005), Muzeu kombëtar dhe muzeu i Skënderbeut si institucione të religjionit civil shqiptar të komunizmit. *Përpyjekja* 21, p. 121-147.
- Chalfen, R. (1987), *Snapshot Versions of Life: Explorations of Home Made Photography*. Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- Chauvin, L. and C. Raby (2011), *Albanie. Un voyage photographique, 1858-1945*. Paris, Ecrits de lumière.
- Chauvin, L. and C. Raby (2011), *Marubi, une dynastie de photographes albanais*. Paris, Ecrits de lumière.
- Chauvin, L., C. Raby and R. Dorlhiac (2015), *Kristaq Sotiri. Albanie, d'un monde à l'autre*. Paris, Ecrits de lumière.
- Chéroux, C. (2013), *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*. Paris, Le Point du Jour.

- Dalipaj, G. (2013), Domesticating the domestic. The house in Albanian ethnography during the communist regime. *Annuario* 2, p. 9-38.
- Dalipi, A. ([2013]), *Shqipëria dhe shqipëtarët. Udhëtim fotografik në Shqipërinë e një shekulli më parë*. Tiranë, Albinfos.
- de Rapper, G. (2000), Entre masculin et féminin. La vierge jurée, l'héritière et le gendre à la maison. *L'Homme* 154-155, p. 457-466.
- de Rapper, G. (2006), La 'biographie' : parenté incontrôlable et souillure politique dans l'Albanie communiste et post-communiste. *European Journal of Turkish Studies* 4, p. <http://www.ejts.org/document565.html>.
- de Rapper, G. (2016), Katjusha. La photographe du dictateur. *Ethnologie française* 03/2016, 163, p. 415-424.
- de Rapper, G. and A. Durand (2017), Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai d'ethnographie de la photographie amateur. *Ethnologie française* XLVII, 2, p. 263-275.
- Demo, E. (2003), Bali, fotografi anonim i Tiranës
- Dervishi, K. (2012), *Sigurimi i shtetit 1944-1991. Historia e policisë politike të regjimit komunist*. Tiranë, 55.
- Dhima, A. (1989), Vështrim antropologjik për zonën e Vakëfeve (Korçë). *Etnografia shqiptare* 16, p. 247-275.
- Dias, N. (1994), Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques. *Romantisme* 84, p. 37-49.
- Dickerman, L. (2000), Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography. *October* 93, p. 139-153.
- Didi-Huberman, G. (2012), *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4. Paris, Les Editions de Minuit.
- Dilo, L. (1987), Fotografë Gjyrokastritë. *Ylli* 37, 1, p. 31.
- Dojaka, A. (1986), Ndryshime në marrëdhëniet e brendshme familjare. *Etnografia shqiptare* 15, p. 105-114.
- Dokle, N. (2014), *Fotografët Safet e Gjylzade Dokle*. Tiranë, Geer.
- Dumézil, G. (1969), *Idées romaines*. Paris, Gallimard.
- Durand, A. (2014), *Amitié éternelle*. Paris, Xavier Barral.
- Durand, A. and G. de Rapper (2012), *Ylli, les couleurs de la dictature*. Paris, autoédition.
- Edwards, E. (dir.) (1992), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven Yale University Press.
- Edwards, E. (2001), *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, Berg.
- Edwards, E. (2012), Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual Review of Anthropology* 41, p. 221-234.
- Edwards, E. and J. Hart (dir.) (2004), *Photographs Objects Histories*. New York London, Routledge.
- Elsie, R. (2007), *Dritëshkroja. Fotografia e hershme nga Shqipëria dhe Ballkani*. Prishtinë, ATV Media Company & Arbi Ltd.
- Engels, F. (1949), *Origjina e familjes, e pronës private dhe e shtetit*. Tiranë, Ndërmarrja Shtetërore e Botimeve.
- Falkingham, J. and A. Gjonça (2001), Fertility Transition in Communist Albania, 1950-90. *Population Studies* 55, 3, p. 309-318.
- Fevziu, B. (2011), *Enver Hoxha*. Tiranë, UET Press & Klan.
- Fischer, B. J. (1999), *Albania at War 1939-1945*. London, Hurst.

- Fishta, I. and M. Ziu (2004), *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*. Tiranë, Dita.
- Freund, G. (1974), *Photographie et société*. Paris, Editions du Seuil.
- Frizot, M., S. July, C. Phéline and J. Sagne (1985), *Identités. De Disderi au photomaton*. Paris, Centre national de la photographie, Sté Nouvelle des Editions du Chêne.
- Fuga, A. (2010), *Monolog. Mediat dhe propaganda totalitare*. Tiranë, Dudaj.
- Fusha, B. (1985), Fotografia. in Buda, A. (dir.), *Fjalor enciklopedik shqiptar*. Tiranë, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, p. 286.
- Gal, S. and G. Kligman (2000), *The Politics of Gender after Socialism. A Comparative-Historical Essay*. Princeton, Princeton University Press.
- Garat, A.-M. (2011), *Photos de famille. Un roman de l'album*. Arles, Actes Sud.
- Garcelon, M. (2001), Colonizing the Subject: The Genealogy and Legacy of the Soviet Internal Passport. in Caplan, J. and J. Torpey (dir.), *Documenting Individual Identity. The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton, Princeton University Press, p. 83-100.
- Gershman, N. H. (2008), *Besa. Muslims who saved Jews in World War II*. Syracuse, New York, Syracuse University Press.
- Gervais, T. (2015), *La fabrique de l'information visuelle*. Paris, Textuel.
- Gëzhilli, M. (1989), Dëshmorët dhe fotografia. *Ylli* 7, p. 17.
- Girard, G. (1982), Notes on early photography in Albania. *History of Photography* 6, 3, p. 241-256.
- Girard, G., G. Marubi-Codelli and P. Milkani (1997), *La photographie ancienne en Albanie : 1863-1967*. Saint-Denis, Edition A.F.A., Université de Vincennes.
- Gjeçovi, X. (dir.) (2009), *Historia e popullit shqiptar IV. Shqiptarët gjatë luftës së dytë botërore dhe pas saj*. Tiranë, Toena.
- Gjergji, A. (1963), Provë për një studim etnografik në kooperativën bujqësore "Shkëndia" (rrethi i Korçës). *Etnografia shqiptare* II, p. 81-109.
- Gradeci, S. (1986), *30 vjet pranë shokut Enver. Kujtime*. Tiranë, 8 Nëntori.
- Guxho, N. (1976), La décomposition de la famille patriarcale à la campagne et l'influence de ce processus dans les relations familiales. *Ethnographie albanaise* édition spéciale, p. 103-111.
- Herzfeld, M. (1997), *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. London, Routledge.
- Hevia, J. L. (2009), The Photography Complex: Exposing Boxer China, Making Civilization (1900-1901). in Morris, R. (dir.), *Photographies East: The Camera and its Histories in East and Southeast Asia*. Durham, Duke University Press, p. 79-119.
- Hirsch, J. (1981), *Family photographs. Content, meaning and affect*. New York, Oxford, Oxford University Press.
- Hirsch, M. (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, Postmemory*. Cambridge, Mass., London, Harvard University Press.
- Hoxha, A. T. (2013), *Na ishte njëherë një kinostudio*. Tiranë, ILAR.
- Hoxha, E. (1981), *Kur lindi partia. Kujtime*. Tiranë, 8 Nëntori.
- Hoxha, E. (1984), *Mes njerëzve të thjeshtë*. Tiranë, Shtëpia botuese e librit shkollor.
- Hoxha, E. (1988), *Vite të rinisë*. Tiranë, 8 Nëntori.

- Isaku, V. (2008), *Libër i hapur. Ruset në Shqipëri*. Tiranë, OMSCA-1.
- Jäger, J. (2001), Photography : A means of surveillance ? Judicial photography, 1850 to 1900. *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* 5, 1, p. 27-51.
- Jonas, I. (1991), Mensonge et vérité de l'album de photos de famille. *Ethnologie française* XXI, 2, p. 189-195.
- Kadaré, I. (1978), *Le grand hiver*. Paris, Fayard.
- Kadaré, I. (1995), *Albanie, visage des Balkans. Ecrits de lumière*. Paris, Arthaud.
- Kaser, K. (2008), *Patriarchy after Patriarchy. Gender Relations in Turkey and in the Balkans, 1500-2000*. Münster, LIT Verlag.
- Kessler, G. (2001), The Passport System and State Control over Population Flows in the Soviet Union, 1932-1940. *Cahiers du Monde russe* 42, 2-3-4, p. 477-504.
- King, D. (1997), *The Commissar Vanishes*. New York, Metropolitan Books, Henry Holt and Company.
- Koçi, R. D. and D. I. Skendi (1950), *Fjalor i shkurtër shqip-rusisht (Kratkij albansko-ruskij slovar)*. Moskva,
- Kopytoff, I. (1986), The cultural biography of things: commoditization as process. in Appadurai, A. (dir.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 64-91.
- Kretsi, G. (2007), "Good and bad Biography". The Concept of Family Liability in the Practice of State Domination in Socialist Albania. in Brunnbauer, U., A. Helmedach and S. Troebst (dir.), *Schnittstellen. Gesellschaft, Nation, Konflikt und Erinnerung in Südosteuropa*. München, R. Oldenbourg Verlag, p. 175-188.
- Kumi, P. (2013), *Jeta përmes objektivit. Fotografi & shënime*. Tiranë, Ideart.
- Lalaj, A. (2015), *Pranvera e rrëjshme e '56-s*. Tiranë, Infbotues.
- Langford, M. (2001), *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal/Kingston, McGill/Queens Univ. Press.
- Lefebvre, H. (1977), *De l'Etat. 3. Le mode de production étatique*. Paris, Union générale d'Éditions.
- Leka, K. (2013), *Një jetë në shtjelljet e krijimtarisë*. Tiranë, OMSCA-1.
- Lelaj, O. (2015), *Nën shenjën e modernitetit*. Tiranë, Pika pa siperfaqe.
- Lelaj, O. (2017), Le communisme et l'ethnologie albanaise contemporaine. Le point de vue d'un natif. *Ethnologie française* 166, p. 229-240.
- Lemagny, J.-C. and A. Rouillé (1986), *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas.
- Lory, B. (1996), *L'Europe balkanique de 1945 à nos jours*. Paris, Ellipses.
- Lubonja, F. (2007), Blloku (pa nostalgji). *Përpyjekja* 24, p. 11-31.
- Mancini, R. (2015), Monumenta Historiae Patriae: Marubi's Photographic Documentation (1858-1970) and the Birth of the Albanian Nation. in Caraffa, C. and T. Serena (dir.), *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, Munich, Boston, Walter de Gruyter, p. 119-139.
- Mëhilli, E. (2017), *From Stalin to Mao. Albania and the Socialist World*. Ithaca, Cornell University Press.
- Mélot-Henry, A. (2012), *La photographie soviétique de 1917 à 1945*. Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.

- Milkani, P. (1986), Një gjurmë të fotografisë. Kristaq Sotiri. *Ylli* 8, p. 22-23.
- Mitrushi, L. (1963), Dasma në Lalët e Myzeqesë. *Etnografia shqiptare* II, p. 175-218.
- Moine, N. (2003), Le système des passeports à l'époque stalinienne. De la purge des grandes villes au morcellement du territoire, 1932-1953. *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 50, 1, p. 145-169.
- Moine, N. (2007), Les frontières intérieures de la citoyenneté soviétique. in Noiriël, G. (dir.), *L'identification. Genèse d'un travail d'Etat*. Paris, Belin, p. 201-223.
- Muho, Q. and L. Norra (2009), *Fushëbardha. Historia në vite*. Gjirokastër, Argjiro.
- Mustafaj, B. (1999), *Le vide*. Paris, Albin Michel.
- Muxel, A. (1996), *Individu et mémoire familiale*. Paris, Nathan.
- Myftaraj, K. (2009), *Enigmat e sundimit të Enver Hoxhës, 1944-1961*. Tiranë, Plejad.
- Myftiu, G. and B. Berberi (2012), *Photography. in Albania: A Patrimony of European Values* Tirana, SEDA, p. 117-124.
- Nathanaili, J. (2017), Sur l'autocensure dans l'Albanie totalitaire. *Science and Video* 6, p. <http://scienceandvideo.mmsb.univ-aix.fr/numeros/6/Pages/o5.aspx>.
- Ngjela, S. (2011), *Përkulja dhe rënia e tiranisë shqiptare, 1957-2010. Volumi 1*. Tiranë, UET Press.
- Ngjela, S. (2012), *Përkulja dhe rënia e tiranisë shqiptare. Volumi 2, 1975-1991*. Tiranë, UET Press.
- Nikolla, A. P. (2012), *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*. Tiranë, Onufri.
- Nimis, É. and M. Nur Goni (2018), Images à rebours : relire les histoires officielles. *Cahiers d'études africaines* 230, p. 283-300.
- Noiriël, G. (2007), Introduction. in Noiriël, G. (dir.), *L'identification. Genèse d'un travail d'Etat*. Paris, Belin, p. 3-26.
- Nunan, T. A. (2010), Soviet Nationalities Policy, USSR in Construction, and Soviet Documentary Photography in Comparative Context, 1931-1937. *Ab Imperio* 2, p. 47-92.
- Paci, Z. (2012), *Fotografia si ritual: Marubi*. Tiranë, Princi.
- Paldiel, M. (2000), *Saving the Jews. Amazing Stories of Men and Women Who Defied the "Final Solution"*. Rockville, Maryland, Schreiber Publishing.
- Pauwels, L. (2011), An Integrated Conceptual Framework for Visual Social Research. in Margolis, E. and L. Pauwels (dir.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London, Sage, p. 3-23.
- Peffer, J. (2012), Réflexions sur la photographie sud-africaine et l'extra-photographique. *Africultures* 88,
- Pennetier, C. and B. Pudal (dir.) (2002), *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*. Paris, Belin.
- Peri, E. (2001), *Zagoria dhe traditat e saj. Monografi*. Tiranë, Albin.
- Phéline, C. (1985), *L'image accusatrice*. Paris, Les cahiers de la photographie.
- Pinari, A. (2016), Propaganda dhe humori në karikaturat e revistës "Hosteni" (1965-1970). in Schrapel, T., E. Pandelejmoni and A.

- Pinari (dir.), *Thirrja për liri. Studime mbi totalitarizmin dhe tranzicionin në Shqipëri*. Tiranë, KAS Albania & Maluka, p. 244-255.
- Pomian, K. (1995), Totalitarisme. *Vingtème siècle. Revue d'histoire* 47, p. 4-23.
- Poole, D. (1997), *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, Princeton University Press.
- Pouliquen, Y. (2008), *Le Médecin et le Dictateur*. Paris, Odile Jacob.
- Prieto, L., J. (1993), Entre signal et indice : l'image photographique et l'image cinématographique. *Xoana* 1, p. 17-40.
- Puto, A. and E. Gjikaj (2008), Kinematografia shqiptare midis nostalgjisë, groteskut dhe të ardhmes. Një histori treguar nga kineastët. *Përpyekja* 25, p. 7-28.
- Qëndro, G. (2014), *Kujtesa si hapësirë heterotopike*. in <https://gezimqendro.wordpress.com/tag/kinostudio/>,
- Qëndro, G. (2014), *Le surréalisme socialiste. L'autopsie d'une utopie*. Paris, L'Harmattan.
- Qëndro, G. (2016), *Kinostudioja "Shqipëria e vjetër" (ose Aventura seminale e gjurmës)*. Tiranë, Onufri.
- Ragaru, N. and A. Capelle-Pogacean (dir.) (2010), *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est*. Paris, Karthala.
- Rancière, J. (2003), *Le destin des images*. Paris, La Fabrique.
- Rose, G. (2010), *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*. Farnham, Ashgate.
- Rouillé, A. (1982), *L'empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. Paris, Le Sycomore.
- Rouillé, A. (1990), Une photographie hasardeuse. *La recherche photographique* 8, p. 3-5.
- Rouillé, A. (2005), *La photographie*. Paris, Gallimard.
- Selenica, T. (1928), *Shqipëria e ilustruar. L'Albanie illustrée. Albumi i Shqipris më 1927*. Tiranë, Shtypshkronja Tirana.
- Selimi, Y. (1982), Ndryshime në strukturën e familjes kooperativiste (Fushat Bregdetare të Shqipërisë Veriore). *Kultura popullore* 1, p. 97-109.
- Shabani, K. (2006), *Perla, profil i biskuar (Zagoria)*. Tiranë, Marin Barleti.
- Shala, A. (2008), "ZP" 18, 17 apo 16 kryeredaktorë? *Shënime dhe refleksione*. Tiranë, alb Paper.
- Shearer, D. (2004), Elements Near and Alien: Passportization, Policing, and Identity in the Stalinist State, 1932-1952. *The Journal of Modern History* 76, p. 835-881.
- Shehu, B. (1993), *L'automne de la peur*. Paris, Fayard.
- Shehu, D. (2008), *Mehmet Shehu, im vëlla*. Tiranë, Bota shqiptare.
- Skopin, D. (2015), *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline*. Paris, L'Harmattan.
- Sontag, S. (2008), *Sur la photographie*. Paris, Christian Bourgois.
- Strassler, K. (2010), *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham, Duke University Press.
- Tagg, J. (1988), *The Burden of Representation : Essays on Photographies and Histories*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- Tarifa, F. (2008), *Kërkimi i legjitimitetit dhe venitja e utopisë*. Tiranë, UET Press.

- Taylor, K. (2006), *Let's Twist Again: Youth and Leisure in Socialist Bulgaria*. Berlin, Lit Verlag.
- Tisseron, S. (1996), *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris, Flammarion.
- Toçi, V. (1981), Kryerja e procesit të kalimit të kooperativave të artizanatit në pronë të të gjithë popullit. *Studime historike* 2, p. 3-23.
- Todd, E. (2011), *L'origine des systèmes familiaux. Tome 1. L'Eurasie*. Paris, Gallimard.
- Todd, E. (2017), *Où en sommes-nous ? Une esquisse de l'histoire humaine*. Paris, Seuil.
- Topulli, B. (2009), *Të tregosh për Gjirokastrën*. Tiranë, Albin.
- Tunger, W. (2000), *Çapitjet e mia nëpër Shqipëri*. Tiranë, Mësonjtorja e Parë.
- Ufqini, K. (1982), *Gjurmë të historisë kombëtare në fototekën e Shkodrës*. Tiranë, 8 Nëntori.
- Vehbiu, A. (2009), *Shqipja totalitare. Tipare të ligjërimit publik në Shqipërinë e viteve 1945-1990*. Tiranë, Çabej.
- Vehbiu, A. (2014), Me shkronja të mëdha. *Përpyekja* 32-33, p. 216-217.
- Verdery, K. (1996), *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton, Princeton University Press.
- Vorpsi, I. (2014), Fotografia si mjet i përhapjes së propagandës së emancipimit të gruas në Shqipërinë komuniste. *Përpyekja* 32-33, p. 181-202.
- Vrioni, Q. (2004), *Ymer Bali, fotografi më i shquar tiranas i viteve '30*. in 55 Tiranë, p. 19.
- Vrioni, Q. (2005), *Fotografia - një grusht diell*. Tiranë, Logoreci.
- Vrioni, Q. (2006), Ndoc Kodheli, një fotograf i paharruar. *Tema* 15 juillet 2006, p. 21.
- Vrioni, Q. (2007), Mandi Koçi, një fotograf i harruar. *albanovaonline.com*
- Vrioni, Q. (2009), *150 vjet fotografi shqiptare*. Tiranë, Milosao.
- Vrioni, Q. (2013), Dy fotografë shkodranë në Vlorë. *Zemra Shqiptare*, p. <http://www.zemrashqiptare.net/news/31372/>.
- Vrioni, Q. (2013), *Fjalor i fotografisë*. Tiranë, Vllamasi.
- Vrioni, Q. (2018), *Pikëllim në një foto të vjetër*. Tiranë, Emal.
- Weiner, A. (1999), Nature, Nurture, and Memory in a Socialist Utopia: Delineating the Soviet Socio-Ethnic Body in the Age of Socialism. *The American Historical Review* 104, 4, p. 1114-1155.
- Wolf, E. (1999), When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na stroike (USSR in Construction). *Left History* 6, 2, p. 53-82.
- Wright, C. (2013), *The Echo of Things. The Lives of Photographs in the Solomon Islands*. Durham, London, Duke University Press.
- Xhufka, N. (1976), *Ritme të jetës shqiptare*. Tiranë, 8 Nëntori.
- Yzeiri, I. (2013), *Semiopragmatika e realizmit socialist (1944-1949)*. Tiranë, Onufri.
- Zheku, K. (1966), Shtëpitë e banimit në fshatin e Pojanit (Myzeqe). *Etnografia shqiptare* III, p. 78-118.
- Zojzi, R. (1972), Aspekte të kalimit nga familja patriarkale në familjen e re socialiste. *Etnografia shqiptare* IV, p. 28-36.