



**HAL**  
open science

**De l'usage privé des apparitions publiques. La  
photographie de famille dans l'Albanie communiste  
(1944-1991)**

Gilles de Rapper

► **To cite this version:**

Gilles de Rapper. De l'usage privé des apparitions publiques. La photographie de famille dans l'Albanie communiste (1944-1991). Jean-Pierre Digard; Benoît Fliche; Christophe Pons. *Ethnologue, passionnément. Études offertes à Christian Bromberger*, Karthala, pp.295-307, 2016, 9782811116255. halshs-01327799

**HAL Id: halshs-01327799**

**<https://shs.hal.science/halshs-01327799v1>**

Submitted on 14 Jun 2016

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

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

Chapitre paru dans Jean-Pierre Digard, Benoit Fliche & Christophe Pons (eds.), 2016. *Ethnologue, passionnément. Études offertes à Christian Bromberger*. Paris: Karthala, pp. 295-307.

## De l'usage privé des apparitions publiques

### La photographie de famille dans l'Albanie communiste (1944-1991)

Gilles de Rapper

Aix Marseille Université, CNRS, IDEMEC UMR 7307, 13094, Aix-en-Provence,  
France

L'un des traits saillants de la photographie de famille telle qu'elle était pratiquée dans l'Albanie communiste (1944-1991) est que chaque prise de vue destinée à un usage privé était aussi, et pour ainsi dire obligatoirement, une apparition publique. Alors que dans de nombreux pays l'appareil photographique se démocratisait et, entrant dans la sphère privée, devenait l'objet d'une pratique domestique (dont Pierre Bourdieu fut, pour la France, un des premiers observateurs<sup>1</sup>), les autorités de l'Albanie communiste, dès la fin des années 1940, se lancèrent dans une entreprise d'étatisation totale de la production photographique. Les studios privés furent progressivement contraints de fermer et remplacés par des studios publics, coopératifs dans un premier temps, puis étatiques à partir de la fin des années 1960. La photographie amateur, un temps encouragée sur le modèle des *fotokor* soviétiques<sup>2</sup>, resta limitée en raison de la faible disponibilité de matériel et ne donna que ponctuellement un espace à la photographie familiale privée. Dès les années 1950 et plus encore dans les années 1970 et 1980, la photographie de famille fut ainsi dans une situation de dépendance vis-à-vis de l'organisation de la photographie dite « de service public » mise en place par le régime.

Une telle situation pourrait apparaître comme le prolongement d'un état largement partagé dans le monde occidental avant la démocratisation de la pratique photographique, soit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, et dans lequel l'image de la famille destinée à l'album est produite hors du cadre familial et par des photographes professionnels<sup>3</sup>. On sait [296] que la photographie de famille de cette époque est caractérisée par la pose et par la mise en scène du statut social, tandis que celle de la période suivante met l'accent sur l'intimité et l'harmonie familiale, notamment en accordant une place privilégiée à la figure de l'enfant<sup>4</sup>. Il ne peut pourtant s'agir que de cela : la photographie de famille albanaise n'est pas demeurée à un stade antérieur en raison de l'absence de diffusion de la pratique photographique. Les studios professionnels en activité jusqu'à la fin de la Seconde

---

<sup>1</sup>Bourdieu, 1965.

<sup>2</sup>Mélot-Henry, 2012, p. 146-149.

<sup>3</sup> En France, le recours aux professionnels se prolonge bien au delà pour la naissance, la communion et le mariage.

<sup>4</sup>Jonas, 2008.

Guerre mondiale disparaissent complètement, mais laissent la place à une organisation différente qui favorise la diffusion de la photographie. Surtout, il semble exister dans les albums que nous avons pu observer une tension entre l'affirmation de la bonne intégration de la famille à la société, encouragée par toute l'organisation de la production photographique, et celle d'une histoire et d'une mémoire familiales ou personnelles, qui peut être vue comme une des fonctions principales de la photographie de famille contemporaine. L'hypothèse avancée ici est que les attentes familiales à l'égard de la photographie n'étaient pas différentes dans l'Albanie communiste de ce qu'elles étaient dans les sociétés occidentales à la même époque, mais que les contraintes imposées à la production des images, notamment l'obligation du « paraître en public », sont responsables de certaines de ses caractéristiques.

Dans ce qui suit, je voudrais ainsi m'interroger sur le statut ambigu de la photographie de famille, entre production publique et usage privé, dans le contexte d'un régime politique que l'on peut qualifier de totalitaire. Cette position a-t-elle une incidence sur les images produites ? Que deviennent ces apparitions publiques lorsqu'elles rejoignent l'album de famille et lorsque, éventuellement, elles en ressortent ? L'ambiguïté de la photographie de famille n'est pas spécifique à ce type de contexte politique. Dans les sociétés occidentales, l'intrication du public et du privé, ou de l'intime et du politique, a aussi été remarquée et a pu être présentée comme constitutive de la « condition photographique familiale<sup>5</sup> ». La forme particulière prise par le rapport entre public et privé dans les sociétés soumises à des régimes d'inspiration soviétique<sup>6</sup>, justifie cependant que l'on y explore la position et les usages de la photographie de famille. Je voudrais ainsi aborder la photographie de famille comme un « rite du paraître en public » et comme le lieu d'une confrontation d'« éthiques contrastées du paraître » en référence aux réflexions de Christian Bromberger sur « paraître en public<sup>7</sup> ».

[297] Dans un premier temps, je présente la photographie de famille comme le produit d'une organisation privilégiant le collectif sur l'individuel et subordonnant les histoires familiales aux valeurs et aux destins collectifs. Dans un deuxième temps, je montre qu'elle est simultanément le lieu d'une représentation de soi et que, pour reprendre la formule d'Anne-Marie Garat, elle vise à « conférer à la mémoire familiale la même dignité qu'à la mémoire collective<sup>8</sup> ».

Cette étude repose sur l'observation des fonds familiaux recueillis dans plusieurs régions d'Albanie ainsi que sur des entretiens menés dans les familles et avec d'anciens photographes de la période communiste. Il faut noter d'emblée que l'expression « photographie de famille », si elle est comprise en albanais, n'y est pas usuelle. Les images conservées et transmises dans la famille sont généralement désignées en tant que « photographies » (*fotografitë*) ou comme « les photographies de la maison » (*fotografitë e shpisë*). Pour plus de précision, on peut dire « les photographies du fils » (*fotografitë e tëbirit*) ou d'autres membres de la famille, ce qui correspond, comme nous le verrons, à une tendance à l'individualisation de différents fragments d'un même fonds familial. Enfin, les albums sont relativement rares et ne contiennent qu'une faible partie des photographies conservées dans la famille ; les autres sont rangées dans des boîtes, sacs ou enveloppes ou alors disposées sur les murs et les meubles ou conservées dans un portefeuille.

---

<sup>5</sup>Bouquet, 2000.

<sup>6</sup>Gal, Kligman, 2000, p.

<sup>7</sup>Bromberger, 1990.

<sup>8</sup>Garat, 2011, p. 30.

## Les moments privilégiés et les codes de la photographie de famille

Si on laisse de côté le cas des photographes amateurs, l'organisation mise en place progressivement, et dont on constate les effets à partir de la fin des années 1950, offre deux possibilités pour la réalisation d'images ayant trait à la vie familiale. Dans les deux cas, la photographie est une forme d'apparition publique qui soumet l'apparence personnelle au regard extérieur.

### **La photographie de studio**

[298] Des studios photographiques publics sont ouverts dans toutes les villes à partir de la fin des années 1940. Ils reprennent souvent l'emplacement et l'équipement d'un studio privé contraint à la fermeture. Les photographes, de un à huit selon la taille du studio, y sont spécialisés dans le portrait, individuel ou de groupe. Ils travaillent à la chambre, sur plaque de verre jusque dans les années 1960, sur plan-film, généralement de format 9x12, par la suite. Ils utilisent un dispositif d'éclairage électrique (d'où l'appellation commune de « photographie électrique » pour désigner leur travail) et font poser leurs modèles devant un fond uni, plus rarement devant un fond peint. Des retouches sont effectuées sur le négatif par des employés spécialisés (généralement des femmes) afin de faire disparaître les imperfections du visage. Toutes les photographies étant réalisées en noir et blanc, un service de colorisation peut aussi être proposé. Des couleurs sont alors appliquées directement sur le tirage effectué sur papier mat.

Les studios offrent un service de photographie d'identité, mais réalisent surtout des portraits visant à solenniser des moments particuliers. Fiançailles et mariages sont parmi les occasions principales d'aller poser chez le photographe. Il arrive qu'un groupe familial entoure le couple, mais le plus souvent ce dernier est seul sur la photographie, cadrée sur le buste. Les fiancés ou époux regardent l'objectif, épaule contre épaule, sans sourire. Ces images, parfois agrandies et encadrées, finissent 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 une femme de Tirana mariée en 1962. 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.

Les codes de pose s'inspirent d'abord de ceux des studios privés et comprennent le trois quarts, le sourire et le clair-obscur. À partir des années 1960 cependant, de nouveaux codes sont imposés, en opposition à l'esthétique qualifiée de « micro-bourgeoise » des studios privés. La pose de face se généralise, le sourire se fait plus discret, les éclairages s'uniformisent. Surtout, les accessoires disparaissent. Il n'est plus question de poser sur une peau de bête (comme cela se voit sur les photographies du célèbre studio Sotiri à Korçë avant-guerre) ni même appuyé à un fauteuil. Maquillage et bijoux sont proscrits, de même que les vêtements trop voyants. Les fonds peints évoquant des jardins ou des paysages romantiques ne sont pas remplacés et finissent par disparaître. Le résultat est une uniformisation qui découle moins de prescriptions explicitement [299] 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'élèvent contre la faible qualité des photographies de studio.

## **La photographie ambulante**

Opérant dans le même cadre coopératif ou étatique, mais généralement localisés en dehors des studios, des photographes ambulants offrent aussi leurs services à la population. Par opposition aux photographes de studio, ils sont appelés « photographes de nature » (*fotografë e natyrës*) car ils travaillent principalement en extérieur. Ils utilisent des films 24x36, toujours en noir et blanc, et des appareils plus légers, notamment des Praktica de fabrication est-allemande. Leurs tarifs sont 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 doivent couvrir, leurs missions sont multiples. En ville, ils se postent 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 ponctuent l'année officielle, dont beaucoup prennent la forme de pèlerinages dans les villages des environs, ils sont présents et photographient les groupes qui pique-niquent.

En outre, ils sont chargés de répondre à des besoins qui ne sont pas à proprement parler ceux de la population, mais plutôt ceux des organisations locales du Parti et de l'État. Le plus important est l'« émulation socialiste », inspirée de la pratique soviétique, qui récompense de façon honorifique les meilleurs ouvriers des usines et des coopératives agricoles et les meilleurs élèves des écoles. Installés sur les lieux de travail et sur les places des villes et des villages, de grands panneaux reçoivent les portraits des ouvriers et des élèves « méritants ». Renouvelés régulièrement (parfois toutes les deux semaines), ces portraits individuels ou de groupe (lorsque l'émulation se fait entre brigades d'une même entreprise) sont réalisés par les photographes ambulants qui se rendent dans les usines, les coopératives et les écoles de leur secteur. Réalisés dans des lieux publics et à destination d'un affichage public, ces portraits répondent aux mêmes injonctions que les portraits de studio. La différence est la présence autorisée d'accessoires indiquant la spécialité de la personne distinguée : livres pour les écoliers, outils ou machines pour les ouvriers.

En vigueur chez les militaires, l'émulation socialiste y est pratiquée par les photographes des services culturels de l'armée. Il existe cependant des occasions récurrentes pour les photographes ambulants de se rendre dans les casernes. Ce sont, à partir de la fin des années 1960 (qui correspond au retrait de l'Albanie du Pacte de Varsovie, conséquence de la rupture [300] des relations avec l'URSS en 1961), les périodes d'entraînement militaire destinées à toute la population au moins une fois par an. Ces moments extraordinaires, en rupture avec le quotidien, sont l'objet de nombreuses photographies envoyées aux parents et aux amis.

Enfin, les campagnes de travail bénévole et obligatoire, qui touchent notamment les étudiants à la fin de l'année universitaire, sont un autre temps fort de l'activité des photographes ambulants.

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 ambulante 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.

## La représentation de soi

Les conditions de production et les formes prises par la photographie de famille, qui la font pencher du côté du public et du collectif, n'empêchent pas qu'elle est simultanément perçue comme un moyen d'expression personnelle et familiale. « Ce qu'une famille a à montrer, déclare une femme de Tirana devant l'album constitué par son mari défunt, c'est la photographie qui le montre ». « La photographie accompagnait toute notre vie », dit une autre, à Gjirokastër. De fait, la période communiste voit un développement inédit de la représentation de soi accessible à tous même si, entre abondance et rareté, entre joie et contrainte, la photographie est perçue de manière ambiguë.

### La diffusion de l'image de soi

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la photographie en Albanie est un phénomène urbain qui touche principalement les couches les plus [301] aisées de la population<sup>9</sup>. Localement, la photographie est présente dans les villages qui entretiennent des liens avec l'étranger par la migration. Ainsi en Lunxhëri, dans le Sud du pays, où de grands portraits réalisés à Istanbul dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle ornent encore les chambres et les salons et rappellent les liens que les villages entretenaient alors avec la modernité urbaine. Les photographes sont cependant rares en dehors des villes, même si des témoignages font état de photographes ambulants visitant les villages dans les années 1930. 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 font que, à partir des années 1960, le nombre de photographies conservées dans les familles augmente et qu'il n'est plus de famille qui ne possède son stock, même restreint, de photographies.

Cette diffusion tient d'abord à la multiplication des moments qui mettent la population en contact avec les photographes. Aux événements familiaux déjà solennisés dans la période précédente s'ajoutent ceux qui sont créés par le régime et son organisation de la production photographique. La multiplication et l'institutionnalisation des photographes ambulants ou « de nature » renforcent 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, devient 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 font partie des images les plus répandues. Elles peuvent rassembler des groupes familiaux sur plusieurs générations, mais les poses à deux ou trois personnes dominent. Il s'agit plus de représenter une relation familiale ou d'amitié particulière que de mettre en scène la solidarité familiale. Les jours de fêtes, en marge des activités officielles, sont aussi l'occasion de réjouissances familiales recherchées par les photographes ambulants qui disent réaliser dans de tels moments une part importante de leurs quotas. La date du 1<sup>er</sup> mai revient ainsi très fréquemment sur les clichés conservés dans les familles. Après les défilés et les discours, les familles se rendent sur les collines en dehors de la ville pour pique-niquer, transformant la célébration du régime en « sorties champêtres printanières »

---

<sup>9</sup>Chauvin, Raby, 2011, p. 5.

qui rappellent d'autres modes de sociabilité conviviale étudiés par Christian Bromberger<sup>10</sup>. Dans les régions frontalières, le 25 avril, « fête de la frontière » célébrant la création des unités de défense de la frontière, est aussi l'occasion pour les citoyens et les villageois de s'approprier le temps d'un jour un espace qui [302] leur est habituellement interdit. Pour les photographes présents, la difficulté est de répondre aux demandes des visiteurs en évitant les points de vue qui pourraient faire apparaître les installations militaires ou les paysages de l'autre côté de la frontière. D'autres sorties champêtres accompagnent 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 MistoMame, on fêtait dans un champ en bas, à ShënTodër, 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 avons. On faisait des courses de chevaux ».

De plus, les photographies sont reproduites et circulent au sein de réseaux familiaux qui s'étendent 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 est autant le fait des familles que des institutions, notamment des instances locales du parti, qui diffusent des images de leurs activités. Les photographies prises lors des fêtes locales ou nationales sont ainsi tirées à des dizaines d'exemplaires pour être distribuées dans les familles. Les possesseurs d'appareils privés sont sollicités par leurs proches et participent largement à la circulation des images, palliant parfois, dans les régions rurales, les faiblesses du service public. Ici comme ailleurs, les photographies accompagnent la correspondance épistolaire ou en tiennent lieu : les photographies reçues témoignent des liens que l'on entretient avec l'extérieur et s'intègrent 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 limite les communications) répond la multiplication des images qui circulent 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 [303] 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 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

---

<sup>10</sup>Bromberger, 2008.

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 sont en grande partie imposés par l'organisation de la photographie de service public, mais qui donnent 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.

### **L'ambivalence des attitudes 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 Gjirokastër, 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 Gjirokastër raconte ainsi que la ville se distinguait des autres villes albanaises : « Les gens de Gjirokastër 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 photo. » 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 est largement partagée. Pour certains, la photographie est un signe de modernité. Tout comme elle illustre, dans la [304] propagande, les progrès réalisés par le pays, elle témoigne de la modernité de la famille et de son insertion dans la société socialiste. En l'absence de pratique domestique, le terme « amateur » (*amator*) désigne non pas ceux qui réalisent eux-mêmes leurs photographies, mais ceux qui font souvent appel aux photographes du service public et qui conservent 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 complémentifs » qui accompagnent les apparitions publiques<sup>11</sup> : on pose 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 faut pourtant compter avec les contraintes de l'organisation de la production. Les appareils privés sont rares et même les amateurs dépendent des studios publics pour le développement et le tirage de leurs photographies. Or, ceux-ci sont 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 devient plus ludique : les sourires apparaissent, les poses sont plus fantaisistes. Jusqu'à cette époque, il est de rigueur de donner de soi une image digne et moralement irréprochable. Les tentations sont pourtant là et les photographes gardent le

---

<sup>11</sup>Bromberger, 1990.

souvenir de demandes qui étaient alors qualifiées d' « extravagantes » et dénoncées comme des « apparences étrangères » : poses en cheveux longs et pantalons à bords larges pour les garçons, en décolleté ou en maillot de bain pour les filles, manifestations d'affection des couples, mariés ou non, poses dans l'intimité de la maison. 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 prévoit un contrôle renforcé du travail des photographes à partir de 1980 : commande, prise de vue, développement, tirage et remise des épreuves sont confiés à des employés différents qui se surveillent mutuellement et parmi lesquels figure un membre du parti. La photographie de famille est ainsi soumise, dans sa phase de production, à un contrôle idéologique [305] et moral permanent qui témoigne a contrario du désir des individus de donner une autre image d'eux-mêmes que celle qui correspond aux codes de l'apparition publique.

Le même contrôle s'exerce aussi par la suite, dans les usages, de sorte que, tout autant qu'une joie, la photographie est une menace et peut devenir dangereuse. Dans un système répressif comme celui de l'Albanie communiste, la photographie de famille est un moyen de mesurer la conformité idéologique et morale des individus. En cas d'enquête ou d'arrestation, les albums sont saisis et contrôlés. D'où les pratiques de destruction et de mutilation des images visant à faire disparaître la trace de parents déchus ou de la fréquentation d'étrangers. Les familles dites à « mauvaise biographie », sur lesquelles pèse la menace d'une arrestation, doivent être particulièrement vigilantes<sup>12</sup>. L'exemple suivant montre comment la « photographie détruit la biographie », selon une expression de l'époque, tout comme, pourrions-nous dire, la biographie détruit la photographie. En 1973, Bedri est chauffeur sur un des grands chantiers hydroélectriques réalisés avec le soutien de la Chine. Pendant l'été, il emmène un petit groupe d'ingénieurs chinois pour une visite touristique à travers le pays. Les étrangers prennent des photos et invitent Bedri à poser, soit seul devant un paysage, soit au milieu de leur groupe, et lui offrent des tirages qu'il envoie à ses parents et à sa fiancée. En 1978, lors de la rupture avec la Chine, ses parents détruisent toutes les images sur lesquels il apparaît en compagnie des Chinois, désormais considérés comme des ennemis, pour ne garder que celles où il est seul. La famille n'a pas une « bonne biographie » (le père et un oncle ont fait de la prison) et ne peut pas prendre le risque d'être accusée d'entretenir des liens avec la Chine. De son côté, la fiancée ne se sent pas inquiétée et conserve intactes les images de Bedri au milieu des Chinois.

En contrepoint de la photographie de propagande, où des individus choisis pour leur fidélité et leur conformité (la « bonne biographie ») sont mis en avant, enthousiastes et souriants, la photographie de famille est ainsi faite de réserve, comme s'il fallait en montrer le moins possible.

L'organisation de la photographie de service public, source principale de la photographie de famille, se met en place dès les premières années du régime. Ses effets se font cependant sentir deux décennies plus tard, lorsque son monopole est assuré. Les années 1960 peuvent aussi apparaître comme celles d'un travail d'État sur la famille et les relations familiales. Pour lutter contre les solidarités lignagères et contre la famille bourgeoise, le régime insiste pour faire de la vie familiale et [306] individuelle une question publique et collective. La définition du privé et du

---

<sup>12</sup> Sur la notion de « biographie », voir de Rapper, 2006.

public est affectée par le principe selon lequel le parti est la seule source de morale<sup>13</sup>. L'organisation de la photographie correspond à ce principe : la photographie doit elle-même être « morale », c'est-à-dire représenter l' « homme nouveau » avec ses qualités de fidélité au parti, de dignité et d'honneur, et peut se transformer en « œil du pouvoir », c'est-à-dire en moyen de contrôle et de surveillance de l'intimité. Ce cadre contraignant n'empêche pas la photographie de recevoir une fonction familiale, celle de mettre en scène et de transmettre une histoire familiale, que celle-ci épouse le destin collectif ou s'y oppose. Les usages intimes de la photographie (principalement les modes de conservation et de transmission des images) permettent une appropriation personnelle d'images qui sont d'abord conçues comme des apparitions publiques et qui conservent ce caractère tout au long de leur existence.

### Références citées

- [307] 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., 2008, "De la ribote en Provence au sizdah bedâr au Gilân (Iran). Variations sur deux modes de sociabilité conviviale", in C. Bromberger, M.-H. Guyonnet (dir.), *De la nature sauvage à la domestication de l'espace. Hommage à Annie-Hélène Dufour*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 47-55.
- Chauvin, L., Raby, C., 2011, *Albanie. Un voyage photographique, 1858-1945*, Paris, Ecrits de lumière.
- 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>.
- Gal, S., Kligman, G., 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.
- Jonas, I., 2008, "Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie familiale", *Etudes photographiques*, 22, p.
- Mélot-Henry, A., 2012, *La photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest.
- Nikolla, A. P., 2012, *Njeriu i ri shqiptar. Ndërmjet moralit komunist dhe krizës së tranzicionit*, Tiranë, Onufri.

---

<sup>13</sup>Nikolla, 2012.