



HAL
open science

Katjusha. La photographie du dictateur

Gilles de Rapper

► **To cite this version:**

Gilles de Rapper. Katjusha. La photographie du dictateur. *Ethnologie française*, 2016, 12 figures d'exception, 2016 (3), pp.415-424. halshs-01359503

HAL Id: halshs-01359503

<https://shs.hal.science/halshs-01359503v1>

Submitted on 29 Nov 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.

Katjusha La photographe du dictateur



Gilles de Rapper

Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative

RÉSUMÉ

Cet article se propose de brosser le portrait de la photographe personnelle d'Enver Hoxha en mettant en évidence sa position unique et ambiguë, sur la frontière du public et du privé, au sein de l'organisation totalitaire de la production photographique. Cette unicité et cette ambiguïté peuvent être vues comme à l'origine de sa perception, par elle-même et par les autres, en tant que « figure d'exception », ce qui permet de poser la question du statut de l'exceptionnel dans l'Albanie communiste.

Mots-clés : Albanie. Photographie. Communisme. Secret. Intimité.

Gilles de Rapper

Idemec (CNRS, UMR 7307)

Aix Marseille Université

Maison méditerranéenne des sciences de l'homme

5, rue du Château-de-l'Horloge

BP 647

13094 Aix-en-Provence

derapper@mmsch.univ-aix.fr

Poser la question de l'exceptionnalité dans un contexte totalitaire comme celui de l'Albanie communiste (1944-1991) ne va pas de soi. Alors que le destin collectif du pays était volontiers présenté comme exceptionnel, la marge de manœuvre laissée à l'émergence d'individualités hors normes semble avoir été très faible. L'exceptionnel, comme transgression des normes ou des conventions, rimait avec subversion et trahison, et exposait son porteur à la répression de la part des autorités. Il n'est donc pas facile d'identifier des « figures d'exception » autres que celles promues par le régime sous la forme des héros (du socialisme, du travail), au premier rang desquelles se tenait Enver Hoxha lui-même. Depuis la chute du régime, pourtant, l'accès est devenu possible à des parcours individuels et à des narrations rétrospectives qui donnent à voir la variété et la contradiction là où le discours établi n'exprimait que la norme. Dans le domaine artistique en particulier, des figures oubliées ont refait surface : écrivains, peintres ou metteurs en scène rapidement réduits au silence pour s'être opposés au dogme du réalisme socialiste [Rama, 1999]. La publication de mémoires et de récits est désormais

abondante et, dans le cas qui nous occupe, l'entretien biographique constitue un outil non négligeable.

Ce qui suit est un exercice de reconstitution d'une « figure », celle de la photographe privée d'Enver Hoxha. Pendant vingt-sept ans, de 1964 à 1990, cette femme développe, tire, classe et archive les photographies prises dans l'intimité par les proches d'Enver Hoxha. À l'écart des photographes de la propagande chargés de l'image publique du dictateur, elle œuvre dans un « laboratoire secret » en tant que gardienne de ses images privées. Je tenterai de montrer en quoi elle échappe à la règle générale, c'est-à-dire en quoi elle fait exception, à la fois pendant la période communiste et depuis la chute du régime, en prenant en compte au moins trois points de vue : le sien, tel qu'elle l'exprime aujourd'hui en ma présence, celui du collectif formé par les photographes dont elle faisait partie tout en étant reconnue comme à part, et le mien, en tant que chercheur intéressé par la production et les usages de la photographie dans l'Albanie communiste¹. L'objectif n'est pas de lui attribuer un certificat d'exceptionnalité mais, à travers son cas et la possibilité de s'interroger sur son caractère hors du commun, de réfléchir au statut de l'exceptionnel dans l'Albanie

communiste et postcommuniste. Ce qui m'intéresse en particulier est le passage de la singularité statistique à la reconnaissance d'une figure d'exception.

J'ai rencontré Katjusha Kumi après plusieurs mois d'enquête consacrés aux anciens photographes de la période communiste et après en avoir entendu parler en des termes qui me faisaient douter de la possibilité même de la rencontrer : de l'avis de mes interlocuteurs, après avoir travaillé dans le « laboratoire secret » d'Enver Hoxha (sur lequel je reviendrai), elle refusait désormais de raconter ce qu'elle y avait fait et rejetait systématiquement les demandes d'entretiens des journalistes qui s'intéressent aujourd'hui aux « secrets » de la période communiste. C'est par l'intermédiaire d'une lointaine parente et amie, elle-même photographe et fille de photographe, que j'ai obtenu un premier rendez-vous avec Katjusha Kumi, en novembre 2009. Cette première rencontre s'est très bien passée, et nous nous sommes revus à six reprises jusqu'à son départ pour les États-Unis, en juin 2014.

Le principal objectif des entretiens et conversations que j'ai eus avec elle, comme avec bien d'autres anciens photographes du régime d'Enver Hoxha, était de reconstituer son parcours professionnel, avec ses conditions de travail et sa position au sein de la profession, tout en étant attentif au regard rétrospectif qu'elle portait sur cette époque. Ce que je sais d'elle et qui me permet de l'envisager comme une figure d'exception est donc le résultat de mon propre intérêt pour la profession de photographe dans l'Albanie communiste et de la manière dont elle y a répondu. Sur quatre points en particulier, son appréciation personnelle et celle que me permet la comparaison avec le reste de la profession convergent pour la faire sortir de cet ensemble. Il s'agit d'abord de sa formation et de ce qui peut apparaître comme une éléction auprès d'un maître ; ensuite, de l'accès à un niveau d'équipement technique inégal alors ; puis, de l'accès à l'intimité et à la confiance du dictateur ; et enfin, après 1990, d'une probité exemplaire dans la façon d'envisager sa position à l'époque communiste. J'analyserai successivement ces quatre points en cherchant à montrer à chaque fois comment l'exceptionnalité se fabrique, c'est-à-dire comment une exception statistique peut éventuellement donner forme à une figure d'exception.

■ « J'ai évincé trois garçons »

Katjusha Ushtelenca est née en 1948, à Tirana. Son père, Shefqet Ushtelenca, est chef du personnel de

l'Agence télégraphique albanaise (ATSH) lorsque, en 1962, âgée seulement de quatorze ans, elle commence à travailler au laboratoire photographique de l'Agence comme laborantine (photo 1). Elle relie cette passion précoce pour la photographie au fait que son père, secrétaire du roi Zog avant 1939, possédait un appareil Leica et prenait des photographies en famille et lors de ses fréquents voyages en Italie, dont il faisait ensuite des albums. Rappelons que, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la photographie amateur est très peu présente en Albanie ; elle est principalement le fait, comme dans ce cas, d'une classe urbaine et proche du pouvoir. Pour elle, l'exceptionnalité commence donc très tôt, avec sa



Photo 1 – Katjusha Ushtelenca, laborantine à l'Agence télégraphique albanaise, 1962. (Photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Katjusha Kumi).

passion pour la photographie qui l'amène à travailler à l'ATSH à l'âge de quatorze ans. À l'époque (1962), c'est effectivement, autant que l'on puisse savoir, une passion rare chez les jeunes filles albanaises, ou du moins qui ne trouve pas à s'exprimer dans d'aussi bonnes conditions : le laboratoire de l'ATSH est en effet l'institution centrale en matière de photographie.

L'exemplarité de son parcours se confirme, toujours dans un même registre, par sa période d'apprentissage auprès d'un grand maître. Deux ans plus tard en effet, en 1964, sur décision du Comité central, Katjusha est appelée au ministère de la Construction, auprès du photographe Jani Ristani (1913-2005). À cette époque, la photographie couleur commence à faire son apparition dans la propagande. Jani Ristani est connu comme le premier photographe albanais à mettre en œuvre des films couleur. Après ses premiers essais en 1957, il tente, à partir de 1962, d'introduire la couleur dans la pratique des photographes du régime. Officiellement, il a besoin d'un personnel neuf qu'il formera. Dans un premier temps, trois jeunes hommes sont recrutés en tant qu'apprentis, mais, raconte Katjusha, ils ne sont pas suffisamment passionnés par la photographie et sont renvoyés². Elle prend leur place auprès de Jani Ristani, un maître qu'elle décrit comme « âgé et strict » et parfois difficile, mais son envie d'apprendre l'emporte et convainc le photographe.

Statistiquement, elle est ainsi une des premières femmes à bénéficier d'un tel apprentissage, et elle se définit elle-même aujourd'hui comme « la première femme albanaise à avoir développé et tiré des photographies couleur³ ». La profession est alors très largement masculine et sa féminisation ne se fera sentir qu'à la fin des années 1960 lorsque de nombreuses jeunes femmes seront recrutées dans les studios et les laboratoires photographiques. Même à cette époque, dans le milieu des photographes, peu de femmes jouissent d'une telle reconnaissance. Progressivement, elle en vient à occuper une fonction unique, celle de laborantine d'Enver Hoxha.

■ Le laboratoire le mieux équipé du pays

En plus de sa fonction au ministère, Jani Ristani travaille de manière plus discrète à la mise en place d'un laboratoire photographique réservé aux familles dirigeantes de la capitale. À cette date en effet, la

collectivisation de la profession, entamée dès la fin des années 1940, est quasi terminée : il n'existe plus de studios photographiques privés. Les anciens photographes privés sont désormais salariés des entreprises de réparations et de services qui répondent à une grande partie de la demande photographique (notamment de la part des familles) dans le cadre de studios publics [de Rapper and Durand, 2011]. Les institutions ont leurs propres photographes (ministères, Agence télégraphique, journaux et magazines, musées, Comité central...). La pratique amateur, qui s'est développée dans les années 1950 par l'intermédiaire des étudiants et des officiels faisant le voyage de Moscou et rentrant avec des appareils photographiques, se retrouve ainsi dépendante des studios publics pour le développement et le tirage. Mais les familles dirigeantes, et celle d'Enver Hoxha en particulier, peuvent-elles confier leurs travaux photographiques à des studios publics dans lesquels leur vie privée sera exposée aux yeux des autres ? À cette époque déjà, les principales familles dirigeantes, celles du Bureau politique du Comité central, se sont regroupées dans un quartier résidentiel de Tirana, construit par les Italiens pour leur propre usage lors de l'occupation (1939-1943), derrière l'imposant bâtiment du Comité central achevé en 1956 et dans lequel Enver Hoxha et la plupart des membres du Bureau politique ont leurs bureaux. L'accès au quartier, appelé « Bloc des dirigeants » ou, tout simplement, « Bloc », est réservé ; c'est un monde à part, interdit aux citoyens ordinaires [Lubonja, 2007]. Jani Ristani, qui était déjà connu des dirigeants pour avoir réalisé le premier portrait officiel d'Enver Hoxha lors de l'entrée des partisans à Tirana en novembre 1944, et qui était reconnu comme un maître de la photographie, se voit alors approché pour mettre en place un laboratoire réservé à la classe dirigeante.

En 1968, l'existence de ce qui sera parfois appelé le « laboratoire secret » est officialisée : Jani Ristani, accompagné de Katjusha, quitte le ministère de la Construction pour celui de l'Intérieur, à la direction de la Sécurité des dirigeants, dite « 2^e direction », créée en 1962 [Fevziu, 2011 : 236]. Ils sont rejoints par une autre jeune femme, Adelina Mezini, elle aussi laborantine, une amie que Katjusha parvient à faire recruter. Le nouveau laboratoire est installé dans les locaux de la Direction, de l'autre côté du boulevard des Martyrs de la nation (photo 2)⁴. Une dizaine d'années plus tard, le laboratoire se déplace à nouveau pour rejoindre cette fois le Bloc⁵. Jani Ristani a alors pris sa retraite (depuis 1975). Les deux femmes restent seules et se partagent le

travail : Katjusha s'occupe de la famille d'Enver Hoxha et de celle du Premier ministre Mehmet Shehu, dans un laboratoire situé dans la cour même de la maison du dictateur ; Adelina s'occupe des autres membres du Bureau politique, dans un laboratoire situé non loin de là. À cette époque, la maison d'Enver Hoxha s'est agrandie ; elle occupe une parcelle immense au centre du Bloc ; elle forme, comme l'écrit Fatos Lubonja, « un bloc dans le Bloc » [Lubonja, 2007 : 20]. Cette évolution traduit la peur croissante de la mort de la part d'Enver Hoxha, victime d'un premier infarctus en décembre 1973, et sa méfiance envers tout le monde, y compris ses collaborateurs.

En 1970, Katjusha effectue un voyage de trois mois en Chine pour suivre une spécialisation en photographie couleur, en compagnie de Jani Ristani et de deux autres photographes officiels [Durand, 2014]⁶. Elle est alors jeune mariée et s'appelle Katjusha Kumi, elle est enceinte de son premier fils et, à 22 ans, membre du Parti (photo 3). Avec Adelina, qui la suit peu après son retour, et une laborantine de l'Agence télégraphique qui part en 1972, elles sont les seules femmes de la profession à bénéficier de cette formation. Cela permet à Katjusha de participer à la mise en place du laboratoire couleur de l'Agence télégraphique, en 1974, ce qui peut être vu comme une reconnaissance, de la part des autorités et de la profession, de ses compétences professionnelles comme de sa loyauté. Elle bénéficie d'une deuxième formation à l'étranger, dix ans plus tard (1980), cette fois en Italie, pendant deux semaines. Il faut rappeler que ces voyages à l'étranger sont réservés aux personnes de confiance (il faut avoir une bonne biographie pour sortir du pays) ; vers les pays occidentaux, ils sont exceptionnels.

Elle occupe ainsi pendant vingt-sept ans le même emploi dans une institution unique qu'elle a contribué à mettre en place : le « laboratoire secret ». Cette position hors-norme s'accroît encore après le départ à la retraite de son maître Jani Ristani et le partage des tâches avec sa collègue Adelina : elle est désormais *la* photographe attachée à la maison d'Enver Hoxha. Il n'y en aura pas d'autre, elle ne formera pas d'apprenti. Quant à elle, la quasi-totalité de sa carrière se déroule à ce poste. Cette exceptionnalité reflète celle de la classe dirigeante elle-même, qui se retire dans un quartier réservé et se pense de plus en plus comme étant différente du reste de la population, et celle d'Enver Hoxha lui-même, qui s'isole progressivement de la classe dirigeante. Dans son domaine, Katjusha rapporte qu'Enver Hoxha, qui s'approvisionnait en matériel photographique sur le



Photo 2 – Katjusha Kumi au laboratoire de la 2^e Direction, 1968. (Photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Katjusha Kumi).



Photo 3 – Katjusha Kumi et Jani Ristani lors d'un séjour de trois mois en Chine, 1970. (Photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Katjusha Kumi).

compte du Comité central, ne subissait aucune limitation et faisait autant de photographies qu'il le désirait, tandis que les besoins des autres membres du Bureau politique passaient par le bureau du Premier ministre et devaient respecter des « normes » (en nombre de pellicules notamment). Elle raconte aussi qu'Enver Hoxha fut le premier à réaliser des films dans le cadre familial, avec du matériel qu'il était le seul à posséder. « En général, dit-elle, tout allait d'abord à Enver Hoxha et les autres ensuite pouvaient en profiter⁷. » Pour Petrit

Kumi, ancien chef du laboratoire photographique de l'Agence télégraphique, qui était parfois appelé comme conseiller au « laboratoire secret », « c'était le laboratoire le mieux équipé de tout le pays, et il ne servait qu'à une seule personne » (photo 4).

L'exceptionnalité de son emploi fait sortir Katjusha du lot : elle accomplit des tâches qu'aucun autre photographe ne fait, par exemple la gestion des archives photographiques du dictateur⁸ et elle seule a l'accès à la technologie. En particulier, contrairement à tous les autres photographes, elle semble parfois agir comme si elle n'avait pas d'autre supérieur qu'Enver Hoxha, ce qui, compte tenu de l'agenda du dictateur, revenait à ne pas avoir de supérieur. Elle prend ainsi des décisions



Photo 4 – Au « laboratoire secret », équipé pour la photographie couleur, 1985. (Photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Katjusha Kumi).

qui, dans les autres laboratoires, ne seraient pas le fait du photographe lui-même, mais d'un supérieur détenteur d'une autorité politique : elle reconnaît par exemple avoir pris elle-même la décision de détruire des négatifs qui auraient pu ternir l'image d'Enver Hoxha.

■ « Tu ne sais pas à quel point ils me faisaient confiance »

Katjusha est ensuite exceptionnelle par la longévité de sa carrière auprès d'Enver Hoxha et dans son intimité. La carrière de Katjusha est d'une durée exceptionnelle, comme est exceptionnelle son intimité avec Enver Hoxha. On sait à quel point le dictateur a progressivement fait le vide autour de lui en éliminant d'éventuels concurrents, y compris parmi ses très proches et très anciens collaborateurs, et aussi les témoins de sa vie privée et publique qui auraient pu contester son propre récit, diffusé par un grand nombre d'écrits autobiographiques à partir de la fin des années 1970 et jusqu'à sa mort en 1985. Enver Hoxha se distingue en effet par son entreprise de réécriture de l'histoire, dans les dernières années de sa vie : treize volumes publiés en sept ans, des milliers de pages qui dressent un autoportrait officiel que nul ne peut contester⁹. Tous sont illustrés de photographies et l'Institut des études marxistes-léninistes, qui édite ces volumes, peut faire appel à Katjusha et à ses archives pour l'illustration, même si elle-même et son laboratoire n'apparaissent pas dans les crédits¹⁰.

Au cours de nos entretiens, elle dit avoir été consciente des risques et de la fragilité de sa position. Les images sont dangereuses. Les négatifs sont enfermés dans un coffre-fort et ne doivent pas sortir du laboratoire. Si des retouches doivent être faites par du personnel extérieur, elles sont réalisées sur un tirage que Katjusha photographie ensuite, mais jamais sur le négatif. Certaines images ne doivent pas être vues. C'est le cas notamment de celles qui montrent les « ennemis », opposants ou anciens communistes éliminés dont le souvenir doit être effacé. « Au fil du temps, Enver Hoxha éliminait des gens, il fallait retoucher les photos ; même si c'était de l'histoire, il était absolument interdit de laisser les gens éliminés sur les photos¹¹. » Elle vit alors dans la hantise de commettre une erreur et de laisser passer un « ennemi », ce qui lui aurait valu non seulement de perdre son poste, mais d'être envoyée en prison ou en relégation, avec toute sa famille.

Elle se sent d'autant plus menacée que le garde du corps-photographe d'Enver Hoxha, qui est son principal interlocuteur, est persuadé qu'elle-même et Adelina partagent un secret, qu'il tient à découvrir. Il n'avait pas tort, la famille d'Adelina ayant hébergé un ancien dignitaire religieux après l'interdiction de la religion de 1967, mais il ne parviendra pas à percer le mystère ni à faire tomber les deux femmes. Un jour, au début de l'année 1982, Katjusha assiste à l'arrestation du chef de la Sécurité, dont la maison était située en face du laboratoire où elle travaillait et dont elle dépendait hiérarchiquement. Pendant plusieurs jours, elle redoute qu'on ne l'arrête. Mais pourtant, rien ne lui arrive.

Rétrospectivement, elle en vient même à dire que sa position était suffisamment forte pour qu'il ne lui arrive rien, mais aussi pour qu'elle protège les membres de sa famille étendue exposés à des sanctions. « J'étais le point de référence », dit-elle à propos de l'arrestation d'un frère de sa mère pour « agitation et propagande », en 1978. L'oncle, peintre peu apprécié du régime, est condamné à six ans de prison (il en fera quatre) et son fils, ingénieur à Tirana, perd son travail pour être envoyé sur un chantier dans le nord du pays. Sa fille a eu le droit de faire des études, ce qui est exceptionnel en cas de condamnation politique. « C'est moi qui ai sauvé le troupeau », raconte Katjusha.

Comme je travaillais avec beaucoup de soin et que tout le monde était content de mon travail, ils n'ont pas trouvé de raisons de me virer de mon poste. Il a fait quatre ans de prison, le pauvre. Moi, je suis restée où j'étais. Mais c'était plus difficile. Tout le collectif s'est réuni, comme cela se faisait à l'époque, mais ils n'ont pas trouvé de raisons de me virer. J'ai eu de la chance. [...] Et voilà que cela m'a rendu la tâche difficile, mais j'ai été épargnée, et avec moi mes enfants, ma famille. J'ai été sauvée et ensuite j'ai sauvé tout le troupeau, parce que je travaillais dans la vie privée d'Enver Hoxha. [...] Si mon frère à moi avait été ingénieur, écrivain ou diplomate, il n'aurait pas eu de problème, parce que je n'en ai pas eu, j'étais le point de référence¹².

Cette position d'exception (en marge de la profession, dans l'intimité du dictateur) est en fait le reflet d'une contradiction du régime, notamment à partir des années 1960 : alors que la collectivisation et l'étatisation progressent dans tous les domaines, la classe dirigeante s'isole et se retire hors des regards, dans un monde « privé » matérialisé dans le quartier réservé, le Bloc, dans l'usage de voitures particulières et dans d'autres privilèges. Dans le domaine de la photographie, on

assiste à cette époque à l'étatisation de la profession, à la disparition des studios privés, à la mise en place d'un monopole des studios publics sur la photo de famille, à la fin de la pratique domestique et au contrôle sur la production d'images. Au sommet de l'État et du Parti, les membres du Bureau politique bénéficient cependant d'un laboratoire « privé » pour leurs besoins personnels. La position unique de Katjusha, paradoxale (maintien d'une pratique privée dans un contexte d'étatisation, au service de ceux qui sont à l'origine de l'étatisation), est le reflet de cette contradiction.

■ « J'aurais pu devenir riche »

Après la mort d'Enver Hoxha en avril 1985, elle continue à travailler pour son successeur, Ramiz Alia (1925-2011). Victime d'un accident de la circulation en 1990, elle est envoyée dans un hôpital de Corfou, avant même la chute du régime et l'ouverture des frontières. Rejointe ensuite par son fils cadet et son mari, elle reste en Grèce jusqu'en 1993 puis rentre en Albanie, après la chute du régime. Elle ne travaillera plus par la suite, son poste ayant disparu avec le régime.

De tous les photographes que j'ai rencontrés, elle est la seule à avoir abandonné toute activité professionnelle après la chute du régime. Alors que tous les autres, qu'ils aient travaillé dans les institutions centrales ou dans les studios publics, qu'ils aient ou non atteint l'âge de la retraite, ont utilisé leur activité professionnelle pendant le communisme comme un capital pour survivre à l'effondrement des structures étatiques et collectives, Katjusha a remis tout son matériel et ses archives au Comité central et n'a pas cherché à poursuivre une activité de photographe privée. Son activité professionnelle s'est exclusivement déroulée dans le cadre d'un même laboratoire ; elle ne survit pas à la disparition de la fonction avec laquelle elle avait commencé. À son retour de Grèce en 1993, où, précise-t-elle, elle n'a pas travaillé comme photographe, le régime n'existe plus, et l'emploi qu'elle occupait a disparu.

Malgré les difficultés, les contraintes et les risques, Katjusha insiste sur deux points : son travail lui apportait du plaisir, elle était passionnée et se dépensait sans compter ; de plus, elle a fait preuve et continue à faire preuve d'une intégrité et d'une honnêteté professionnelles qui la distinguent. Son engagement au travail est très fort : aujourd'hui encore, elle s'identifie à son poste (« jusqu'à la retraite, j'ai été laborantine

et photographe de la vie privée d'Enver Hoxha et du Bureau politique », arrondi à trente le nombre d'années passées à ce poste et insiste sur son abnégation, pour reprendre une expression de l'époque : elle ne pensait qu'à faire son travail, n'était jamais absente et jamais malade, alors qu'elle était aussi mère de famille et élevait ses deux fils.

J'étais toujours à courir partout. Je travaillais tard le soir, je revenais le matin pour finir ce que j'avais dû laisser le soir. Tout cela dans des conditions de travail primitives, dans l'obscurité, les produits chimiques. La nuit, je rêvais de photographie, surtout à l'époque des congrès. Mais j'étais jeune, j'avais la passion de la photographie.

Elle insiste surtout sur le fait qu'elle a été d'une fidélité et d'une honnêteté sans failles, à l'époque – et aujourd'hui encore –, ce qui lui valait la confiance de ses employeurs, alors qu'elle est issue d'une famille non communiste, mariée dans une famille non communiste et qu'elle porte aujourd'hui un regard très critique sur Enver Hoxha et le système qu'il avait mis en place. Elle savait qu'elle travaillait dans un domaine qui devait rester secret et que, pour son bien et celui de sa famille, elle ne devait rien en dévoiler. À la maison, elle ne racontait rien de son travail et son mari, enseignant de collège, savait qu'il ne devait rien lui demander. Elle raconte qu'une seule fois, au cours de sa carrière, elle a rapporté chez elle une photographie d'Enver Hoxha qui n'aurait jamais dû sortir du laboratoire. C'était une photo de jeunesse sur laquelle on voyait Enver Hoxha marchant dans la rue tandis que quelqu'un semblait lui mettre la main à la fesse. La photographie n'avait rien de compromettant en elle-même, mais à l'époque des rumeurs circulaient sur l'homosexualité d'Enver Hoxha, terrible accusation dans ce contexte. Rétrospectivement, elle tremble à l'idée des risques que cela représentait, mais justifie cette liberté (ou cette inconscience) par la relation qu'elle avait établie avec la famille d'Enver Hoxha (« tu ne sais pas à quel point ils avaient confiance en moi ») et qui, encore une fois, la mettait à l'abri tout autant qu'elle l'exposait.

Pour acquérir et conserver cette confiance, Katjusha obéissait aux ordres et savait s'aligner sur les conduites appropriées. Après la rupture avec la Chine, en 1978, comme tous les membres du Parti, elle a reçu l'ordre de détruire les photos de son voyage la représentant avec Mao. Elle s'exécute, à contrecœur : « Je ne les ai pas détruites moi-même, je n'ai pas pu, c'est une amie qui l'a fait. » De la même manière, quelques années après la mort d'Enver Hoxha, en 1987 ou 1988, elle a reçu

l'ordre de mettre dans des boîtes métalliques toutes les archives du dictateur. Celles-ci devaient ensuite être conservées, lui dit-on, soit dans un des tunnels où le régime stockait des armes et des archives secrètes, soit aux Archives nationales¹³. Sa relation sans intermédiaire avec Enver Hoxha semble avoir eu pour corollaire une simplification du contrôle administratif : alors que tous les photographes professionnels, à tous les niveaux, se souviennent du contrôle auquel ils étaient soumis dans l'acquisition et l'utilisation du matériel et de l'équipement (il fallait garder une trace de chaque pellicule, de chaque feuille de papier), Katjusha se distinguait en ce qu'elle n'avait pas à tenir d'« inventaire » (*inventar*). « C'était la vie privée d'Enver Hoxha, dit-elle, il n'y avait pas d'inventaire. » La matière même sur laquelle elle travaillait étant exceptionnelle, le dispositif était lui aussi exceptionnel. Dans ces conditions, la tentation était forte de mettre de côté certaines photos pour en tirer profit le moment venu. Car, si le régime se maintient jusqu'en décembre 1990 (reconnaissance du multipartisme et acceptation des premières élections libres qui se tiendront en mars 1991), les années qui suivent la mort d'Enver Hoxha marquent néanmoins un relâchement dans la soumission de la population et, pour en rester au domaine de la photographie, voient l'apparition de pratiques officiellement interdites, comme l'activité privée. « J'aurais pu garder des négatifs, reconnaît-elle, et gagner beaucoup d'argent. J'aurais pu déchirer les cahiers que je tenais et ouvrir un magasin, je serais devenue riche. » Mais elle ne le fait pas, même lorsque, à partir de 1991, les médias et les partis d'opposition se délectèrent de révélations de toutes sortes sur un régime et une classe dirigeante qui avaient cultivé le secret. Après l'arrivée au pouvoir du Parti démocratique en 1992, la télévision d'État passait en boucle des images d'archives inédites montrant la cruauté de la répression ou dévoilant la sénilité d'Enver Hoxha lors des réunions du Bureau politique. Mais elle répète qu'elle ne regrette pas sa décision, qu'elle rapporte à son caractère, à la « pâte » (*brumë*) dont elle est faite et qu'elle justifie moralement : « Même si c'était un dictateur, j'ai fait mon travail honnêtement, on pouvait me faire confiance. » De plus, le matériel appartenait à l'État, se l'approprier aurait été du vol : « J'avais travaillé pour l'État, c'est normal que le gouvernement se soit préoccupé de récupérer ce travail. » Depuis, elle dit avoir refusé tous les entretiens avec les journalistes et ne pas vouloir se replonger dans cette histoire¹⁴. Certaines de « ses » photos ont pourtant refait leur apparition ces dernières années avec la publication par le journaliste

Blendi Fevziu d'une biographie d'Enver Hoxha, « la première à s'appuyer sur les archives personnelles » du dictateur [Fevziu, 2011]. Dès 2009, l'émission *Opinion*, du même journaliste, a montré des images de la vie privée d'Enver Hoxha, images que Katjusha reconnaît comme provenant de son travail et que le journaliste a dû retrouver aux Archives nationales.

Enfin, elle insiste sur son attitude depuis la fin du régime et sur la « décision » qu'elle a prise alors de remettre son équipement et ses archives à l'État sans chercher à en tirer un profit personnel, commercial ou médiatique. En raison de sa position exceptionnelle, la tentation s'offrait à elle plus ouvertement qu'aux autres photographes lorsque le régime a donné les signes de sa fin prochaine. Elle pouvait s'approprier l'équipement du laboratoire et ouvrir un studio privé, qui aurait été un des mieux équipés du pays, en particulier pour la photographie couleur qui n'avait fait son apparition dans le public que dans un seul studio de Tirana. Elle ne l'a pas fait car, dit-elle, « j'avais prêté serment ». À la fermeture du laboratoire, l'équipement a été transféré au quotidien du Parti, *La Voix du peuple*, qui dépendait aussi du Comité central. « Là-bas, dit-elle, tout le monde s'est servi. Adelina et moi n'avons rien pris, et je ne le regrette pas. »

Il est révélateur qu'elle soit aujourd'hui considérée par les photographes de cette époque (tous des hommes) comme faisant partie de leur communauté, même si, techniquement, elle n'est pas photographe, mais laborantine. Elle fut ainsi invitée à la deuxième rencontre des anciens photographes (ceux de la période communiste) organisée en janvier 2010 à Tirana, avec deux laborantines de l'Agence télégraphique. Elle était alors assise, pendant le banquet, à la place d'honneur aux côtés du grand maître Petrit Kumi. Il est révélateur aussi que, vingt ans après la chute du régime et la disparition du « laboratoire secret », un photographe d'Elbasan s'étonne de ce que j'aie pu rencontrer Katjusha, comme si le secret qui entourait sa position n'avait pas entièrement disparu. D'autres, apprenant que je l'avais rencontrée, m'ont très rapidement demandé quelles photos elle m'avait montrées, comme si son nom était encore associé à des images secrètes que peu de personnes avaient pu voir.

En quoi la trajectoire de Katjusha Kumi peut-elle être vue comme exceptionnelle ? Jusqu'en 1990, sa position est exceptionnelle au sens statistique, mais son comportement semble l'être moins, sinon par la surenchère dans la norme : elle obéit et exécute sans se plaindre, elle reste vingt-sept ans au même poste sans

commettre de faute, alors même que les risques sont proportionnels à sa proximité avec le pouvoir. Elle se coule, ou plutôt se présente aujourd'hui comme s'étant coulée, dans le moule proposé par l'idéologie de l'époque : abnégation et loyauté. Elle incarnerait des valeurs centrales de l'idéologie officielle qui, dans la pratique, étaient peu représentées. Mais il s'agit d'une représentation de soi. Il est difficile de dire si cette représentation était à l'époque partagée par d'autres. Paradoxalement, sa notoriété dans la profession tient plus au « secret » de sa position qu'à son comportement. On pourrait parler ici d'une exceptionnalité de structure : c'est sa position, moins choisie qu'offerte et saisie, en un point particulier du système qui lui fait suivre une trajectoire hors-norme. Cette position peut être définie en termes de frontière et de secret à la fois. La frontière est celle du public et du privé, de l'intime et du politique, du personnel et du social : photographe privée d'un personnage public, ayant accès à l'intimité d'un personnage public, maintenant une fonction de photographe privée dans un système collectivisé et étatisé, elle fait aussi entrer des contraintes publiques dans sa sphère privée. Elle est en cela révélatrice du brouillage de la limite entre le privé et le public dans l'Albanie communiste et, plus largement, dans la plupart des régimes dits totalitaires. De plus, sa position se définit par le secret : elle travaille sur des images qui ne doivent pas être vues, dans un lieu réservé aux élites. Or le secret, comme le notait Georg Simmel, « place la personne dans une situation d'exception » [Simmel, 1999 : 368]. Le secret auquel elle est tenue et l'intimité qu'elle partage avec la personne et la famille d'Enver Hoxha font qu'elle ne peut avoir une existence ordinaire. On pourrait aussi parler d'exceptionnalité « par contagion », tant la perception et la formulation du caractère exceptionnel de son parcours ont lieu dans l'ombre et au contact de la grande figure d'exception du dictateur.

Après 1990, c'est au contraire son comportement qui semble la faire sortir du lot, ou c'est du moins de cette façon qu'elle se présente : elle reste fidèle, elle ne veut pas trahir la confiance que la famille du dictateur avait mise en elle, alors même que la tendance est à la dénonciation et à l'exhibition de la vie secrète des dirigeants. En même temps, elle refuse le secret (et donc la position d'exception qu'il lui valait) : si elle ne raconte rien, c'est qu'elle n'a plus rien à cacher. Dans les deux cas, elle refuse la compromission : d'où qu'il vienne, le secret doit être protégé, la confiance donnée doit être gardée. Il est révélateur qu'elle raconte que, à l'époque

où elle travaillait dans le « laboratoire secret », elle était soupçonnée par un de ses supérieurs et concurrents (le garde du corps-photographe d'Enver Hoxha) de cacher des choses qui auraient pu lui faire perdre la confiance de ses employeurs, et donc son poste.

Son cas illustre le caractère labile des figures d'exception, dont la reconnaissance varie selon les époques et les milieux ainsi que selon les points de vue adoptés. Il permet aussi de pointer certains traits du statut de l'exceptionnel et de ses expressions dans un régime qui prône la collectivisation dans le domaine de l'économie et la soumission des individus aux instances collectives dans tous les autres domaines. L'accent mis sur le collectif et sur l'égalité n'interdit pas la reconnaissance d'actes et de parcours individuels qualifiés d'« extraordinaires ». Dans les usines, dans les coopératives agricoles, dans les écoles et les régiments, les autorités fabriquent des « héros », des « ouvriers distingués », des « élèves d'excellence » qui sont censés incarner au plus haut point les valeurs du régime : travail, courage, loyauté, abnégation. La figure d'Enver Hoxha

crystallise, notamment dans les quelques années précédant et suivant sa mort en 1985, l'idéal du parcours d'exception : doté de toutes les qualités humaines, il est mû par des valeurs derrière lesquelles il s'efface. C'est un héros qui se sacrifie corps et âme « pour le bien du peuple et du Parti » [Rama, 1999 : 51]. Ce vocabulaire de l'héroïsme et de l'exemplarité se diffuse à tous les niveaux, il est constitutif de la langue du régime, cet « albanais totalitaire » analysé par Ardian Vehbiu [Vehbiu, 2009]. La collectivisation totale de l'économie s'accompagne de la mise en avant de l'« homme nouveau », individu conscient et volontaire, mais fidèle au Parti et au marxisme-léninisme. Il faudrait pourtant ici opposer la rhétorique de l'exceptionnel, celle qui invente et décore les héros, qui exalte le dépassement et le sacrifice de soi, aux comportements normés et à la peur de « dévier de la ligne », pour reprendre une autre expression de l'époque. L'une comme les autres seraient nécessaires au maintien et à la reproduction du régime, mais il y aurait peut-être, sur leurs lisières, le ferment de quelques figures d'exception. ■

I Notes

1. Depuis 2008, cette recherche est menée en collaboration avec la photographe Anouck Durand.

2. L'un d'entre eux deviendra photoreporter dans un grand journal.

3. Entretien, Tirana, mars 2011.

4. Le bâtiment est détruit au début des années 1980 pour laisser la place à la « Pyramide » du musée Enver Hoxha.

5. 1980 est une année de centralisation : les laboratoires photo des ministères et des titres de presse sont fermés, les travaux de développement et de tirage sont concentrés à l'ATSH (durcissement de la collectivisation et difficultés économiques après la rupture avec la Chine).

6. Pour l'un d'eux, le voyage de Jani et Katjusha concernait moins le passage à la cou-

leur que l'organisation des laboratoires chinois du type de celui qu'ils mettaient en place dans le Bloc. Comme nous le verrons plus loin, le personnage de Katjusha canalise l'imaginaire du « laboratoire secret ».

7. Entretien, novembre 2009.

8. « Les photos que j'avais, le Comité central ne les avait pas. Le Comité central s'occupait du côté officiel, il couvrait l'activité officielle d'Enver Hoxha : les congrès, les meetings. Je couvrais la vie privée, familiale : là où il habitait, sa famille, les vacances à la plage, en maillot de bain : personne d'autre ne voyait ces photos, à part moi et Adelina. » (entretien, mars 2011)

9. Blendi Fevziu estime à 7 000 le nombre de pages publiées par Enver Hoxha pour dresser ce portrait et en fait un cas unique parmi les dictateurs [Fevziu, 2011 : 12].

10. Les photos sont créditées comme provenant des Archives centrales du Parti.

Katjusha apparaît, sous son nom de jeune fille, comme personnel du laboratoire photographique de ces archives, dans les crédits du luxueux volume d'hommage *Enver Hoxha*, paru en 1986.

11. Entretien, mars 2011. Sur le phénomène des disparitions en photographie, voir Skopin, 2012.

12. Entretien, novembre 2009.

13. Elle dit que lors de l'ouverture du tunnel en question, en 1997, aucune photo n'a été trouvée (si ça avait été le cas, elles auraient circulé). Pour un traitement littéraire du fantasme de la photo compromettante enfermée dans un tunnel secret, voir Kadaré, 2006, en particulier pp. 141-142.

14. « C'est la première fois que je donne un entretien ; on est déjà venu me chercher, mais j'ai toujours refusé. » (entretien, novembre 2009).

I Références bibliographiques

- DURAND Anouck, 2014, *Amitié éternelle*, Paris, Xavier Barral.
 FEVZIU Blendi, 2011, *Enver Hoxha*, Tiranë, UET Press & Klan.
 KADARÉ Ismail, 2006, *Froides fleurs d'avril*, Paris, Le Livre de Poche.
 LUBONJA Fatos, 2007, "Blloku (pa nostalgji)", *Përpjekja*, 24: 11-31.
 RAMA Luan, 1999, *Le Long Chemin sous le tunnel de Platon. Le Destin de l'artiste sous la censure en Albanie (1945-1990)*, Nantes, Éditions du Petit Véhicule.

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

SIMMEL Georg, 1999, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France.

SKOPIN, Denis. 2012, *La Politique de la disparition et la photographie : pour une théorie du milieu*, Paris, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis.

VEHBIU Ardian, 2009, *Shqipja totalitare. Tipare të ligjërimit publik në Shqipërinë e viteve 1945-1990*, Tiranë, Çabej.

I ABSTRACT

Katjusha. The Dictator's Photographer

This article is an attempt to draw the portrait of Enver Hoxha's personal photographer as standing in a unique and ambiguous position – on the boundary between the public and the private – within the totalitarian organisation of photographic production. I consider uniqueness and ambiguity as a breeding ground for her recognition as a "figure d'exception", by herself and by others. This leads me to question the status of the exceptional in Socialist Albania.

Keywords: Albania. Photography. Socialism. Secret Intimacy.

I ZUSAMMENFASSUNG

Katjusha. Die Fotografin des Diktators

Dieser Artikel setzt es sich zur Aufgabe, das Portrait der Fotografin von Enver Hoxha nachzuzeichnen. Der Artikel zeigt ihre einzigartige und widersprüchliche Position auf der Grenze zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre innerhalb der totalitären Organisation der Fotografie auf. Diese Einzigartigkeit und Widersprüchlichkeit können als Ursprung ihrer Eigenwahrnehmung und der Wahrnehmung durch Andere als "Ausnahmefigur" interpretiert werden. An dieser Stelle wird die Frage des Status des Außergewöhnlichen im kommunistischen Albanien gestellt.

Stichwörter: Albanien. Fotografie. Kommunismus. Geheimnis. Intimität.

I RESUMEN

Katjusha. La fotógrafa del dictador

Este artículo se propone hacer el retrato de la fotógrafa personal de Enver Hoxha, poniendo de relieve su posición única y ambigua, en la frontera de lo público y de lo privado, en el marco de la organización totalitaria de la producción fotográfica. Esta unicidad y esta ambigüedad pueden ser vistas como siendo el origen de su percepción, por ella misma y por los otros, como « figura de excepción », lo que permite plantear el problema del estatuto de lo excepcional en la Albania comunista.

Palabras-clave: Albania. Fotografía. Comunismo. Secreto. Intimidad.