



HAL
open science

Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste (1944-1991)

Gilles de Rapper, Anouck Durand

► To cite this version:

Gilles de Rapper, Anouck Durand. Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste (1944-1991) . Ghislaine Gallenga; Laure Verdon. Penser le service public en Méditerranée. Le prisme des sciences sociales, Karthala; Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, pp.219-244, 2017, 978-2-8111-1823-5. halshs-01407913v1

HAL Id: halshs-01407913

<https://shs.hal.science/halshs-01407913v1>

Submitted on 1 Jun 2017 (v1), last revised 1 Dec 2017 (v2)

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.

Gilles de Rapper
Anouck Durand

Au service du peuple. Coopératives et entreprises de photographes dans l'Albanie communiste (1944-1991)

In: Ghislaine Gallenga & Laure Verdon (eds.), *Penser le service public en Méditerranée. Le prisme des sciences sociales*. Paris, Aix-en-Provence: Karthala, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, pp. 219-244.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une photographie dite « de service public » se met progressivement en place dans l'Albanie communiste. Sa mission est avant tout d'offrir un accès à la photographie à la population : photographie de mariage, photographie souvenir, photographie d'identité et, plus largement, ce que l'on appelle en Occident la « photographie de famille » (l'expression n'est pas utilisée en albanais). Nous présentons donc ici un exemple d'application de la notion de service public à un domaine qui en est généralement exclu : la photographie.

Le phénomène se comprend dans un contexte communiste caractérisé par la condamnation de la propriété privée et du marché, et donc, en l'occurrence, de la pratique professionnelle privée de la photographie. La photographie de service public s'oppose en effet aux photographes professionnels privés et, au fil du temps, les remplace totalement pour occuper une position de monopole. Nous voudrions ainsi proposer à la comparaison l'expérience communiste comme une expérience européenne et méditerranéenne qui a mis en œuvre une conception particulière du service public. Pourtant, la nationalisation de la photographie ne semble pas avoir été menée aussi loin dans les autres pays communistes. À notre connaissance, ce n'est qu'en Albanie que la photographie de service public acquiert un tel statut ; ailleurs, en URSS comme en Chine, des studios privés se maintiennent.

Pour comprendre le phénomène, nous présenterons ses formes principales et leurs évolutions, puis nous nous arrêterons sur quelques tensions récurrentes et révélatrices du fonctionnement réel du système, avant de conclure son héritage actuel. Notre travail repose principalement sur des témoignages recueillis depuis 2008 auprès d'anciens photographes et employés des studios publics ainsi que dans des familles qui ont eu recours à leurs services.

Les cadres de la photographie de service public

En 1985, le *Dictionnaire encyclopédique albanais*, à l'article « Photographie », distingue trois domaines de la photographie dans l'Albanie de l'après-guerre¹ : 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 ». Cette définition appelle plusieurs remarques.

En premier lieu, en 1985, le service public n'est pas opposé au secteur privé, puisque celui-ci n'a plus d'existence officielle depuis une vingtaine d'années, mais à d'autres missions de la photographie. En d'autres termes, ce qui est public est ce qui s'adresse au « peuple » (*popull*), c'est-à-dire à tous, conformément à la définition de l'adjectif donnée par le *Dictionnaire de la langue albanaise d'aujourd'hui*, en 1980². Les deux autres domaines de la photographie, par opposition, servent des buts particuliers.

¹ Fusha, 1985.

² Il faut noter cependant que l'adjectif « public » prend aussi le sens de « administré par l'État, appartenant à l'État », ce qui correspond au statut de la photographie de service public dans les années 1980.

En second lieu, 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 l'est par son emprise territoriale : ses studios couvrent tout le territoire de l'État. Ce sont eux qui nous intéressent dans la suite de cet article.

Des coopératives de photographes

Des studios coopératifs font leur apparition dans les principales villes du pays dès les années 1946-1947. Ils sont coopératifs car ils rassemblent des photographes, généralement d'anciens photographes privés, qui mettent en commun leur matériel sur le modèle de l'économie collective que le régime met en place dans tous les domaines, notamment dans l'agriculture. Ils sont communément appelés « coopératives de photographes » (*kooperativat e fotografëve*), ce qui peut laisser penser qu'il s'agit de structures autonomes, mais ils prennent en réalité toujours la forme d'ateliers au sein de coopératives plus vastes dites « coopératives d'artisanat » (*kooperativat e artizanatit*). Ces dernières rassemblent des cordonniers, des tailleurs, des coiffeurs, des rétameurs et des réparateurs de parapluies ou de radios. Elles apparaissent à partir de mars-avril 1946³. La photographie n'est donc qu'un artisanat parmi d'autres ; elle est soumise au même modèle de collectivisation et d'étatisation. On peut voir les photographes de la coopérative de Tirana sur une image de 1954, soit sept ans après sa création (fig. 1). La coopérative d'artisanat est alors dirigée par un coiffeur et le responsable du studio photographique est Vasil Ristani (en haut, troisième à partir de la gauche), qui avait eu son propre studio à Tirana jusqu'en 1947 avant de passer à l'Agence télégraphique albanaise qu'il quitte cette année-là pour rejoindre la coopérative. Les photographes du studio sont comme lui d'anciens photographes privés ayant exercé pendant ou avant la Seconde Guerre mondiale : Luigj Mazreku, Ymer Balli, Osman Kallfa, Xhorxh Rrota. On peut noter la présence d'une seule femme (en haut, au centre) : il s'agit d'Aleksandra Filipi, la première tireuse de l'Agence télégraphique. La profession est alors largement réservée aux hommes, même si certains photographes privés confient les tâches de retouches aux femmes de leur famille.

Enfin, les premiers studios coopératifs sont ouvertement en concurrence avec les studios privés qui perdurent jusque dans les années 1960. Cette « concurrence » doit s'entendre dans le contexte de la lutte contre l'activité privée qui est une des priorités des autorités dans le cadre de la « construction du socialisme » (*ndërtimi i socializmit*) : comme tous les artisans, les photographes privés sont soumis à des taxes de plus en plus lourdes et progressivement contraints à rejoindre les coopératives⁴. En 1961, le régime estime que la collectivisation de l'artisanat est achevée, quelques artisans âgés continuant d'exercer une activité privée de manière résiduelle⁵. De fait, une augmentation des taxes sur l'activité privée à la fin des années 1950 contraint les studios privés les mieux établis à fermer la porte⁶. À Tirana, les frères Kallfa ferment leur studio en 1962 et le célèbre Foto Studio Sporti de Refik Veseli les suit en 1964. Il existe pourtant quelques exceptions. À Korçë, Dhimitër Bellovoda (1931-2010), qui a ouvert un studio privé en 1954, alors qu'une coopérative existe depuis l'été 1951, parvient à maintenir son activité jusqu'en 1969. Comme cela semble être le cas des derniers artisans privés, il est jusqu'à un certain point protégé par les autorités locales. Une image de 1965 le montre devant son studio en compagnie de sa fille (fig. 2). Sa vitrine porte l'inscription « 20 ans de socialisme », célébration opportune du socialisme par un artisan privé. Il est malgré tout contraint de fermer en 1969 et rejoint la coopérative de la ville en 1973. À Shkodër, Shan Pici (1904-1972), photographe réputé dès avant la guerre, commence par rejoindre la coopérative de la ville au début des années 1950, mais la quitte en 1956 pour rouvrir un studio privé dans la ville voisine de Lezhë grâce à la protection d'amis bien placés. Il ne le ferme qu'en 1964, au moment de prendre sa retraite.

La photographie dans les Entreprises de réparations et de services

³ Fishta, Ziu, 2004, p. 204.

⁴ Fishta, Ziu, 2004, p. 260-261.

⁵ Toçi, 1981, p. 5.

⁶ Fishta, Ziu, 2004, p. 569. Des témoignages d'anciens photographes font état d'augmentation en 1960 et 1961.

En 1969, les coopératives d'artisanat disparaissent pour se fondre dans des entreprises d'État, dites « Entreprises de réparations et de services » (*ndërmarrja e riparim-shërbimeve*)⁷. Concrètement, les tâches de la photographie de service public ne changent pas et, dans la plupart des cas, la localisation et l'équipement des studios restent les mêmes. Formellement cependant, les photographes et les employés des laboratoires deviennent des salariés de l'État, ce qu'ils n'étaient pas dans les coopératives. Ils touchent désormais un salaire mensuel, qui est versé intégralement à la condition de réaliser une certaine quantité de travail (les « normes »), mais qui ne dépend plus du volume de travail fourni chaque jour par la coopérative. Formellement aussi, les studios et leur équipement deviennent la « propriété du peuple » (*pronë e popullit*) ou « propriété publique » (*pronë publike*), alors qu'ils étaient auparavant propriété collective des photographes de la coopérative.

Parallèlement à cette transformation, on assiste à partir du milieu des années 1960 à une féminisation de la profession. La prise de vue en extérieur, appelée « photographie de nature » (*fotografia e natyrës*), reste le domaine des photographes masculins, mais les travaux de laboratoire et la prise de vue en intérieur, dite « photographie de studio » (*fotografia e studios*), sont de plus en plus exercés par des femmes. Une image des photographes, tireuses et retoucheuses de Korçë en 1974 montre à quel point la nouvelle génération, qui remplace dans les années 1960 les premiers photographes à avoir rejoint les coopératives, est représentée par des femmes (fig. 3). Encore une fois, il ne s'agit pas d'une évolution particulière à la photographie. L'ensemble de la société est concerné par la politique dite d'« émancipation de la femme » (*emancipimi i gruas*), qui se traduit par leur emploi en dehors de la maison, mais cela explique la fréquence, dans l'Albanie d'aujourd'hui, des studios privés dirigés par des femmes.

C'est à la même époque que les derniers studios privés sont contraints de fermer. Deux ans auparavant, en 1967, la possession des laboratoires à domicile était interdite, pour les photographes professionnels comme pour les amateurs : tous les travaux photographiques doivent désormais être réalisés dans les laboratoires étatiques. En photographie comme dans tous les domaines de la société, la décennie 1960 apparaît ainsi comme celle de l'emprise de l'État et du Parti⁸. Elle correspond au passage, pour reprendre les termes de Marcel Gauchet, d'un « pouvoir totalitaire » à un « régime totalitaire ». Le premier domine la société de manière monopolistique sans la contrôler, tandis que le second « dispose d'un contrôle total de l'existence collective⁹ ».

En photographie, et sans doute aussi ailleurs, le contrôle total n'est cependant jamais acquis ; il demande des ajustements. En 1980, une réforme dite « de centralisation » (*centralizim*) est introduite. Dans les studios du service public, elle se traduit par le rassemblement des laboratoires d'une même ville en un seul endroit, par une division du travail plus accentuée parmi les employés et par un contrôle renforcé sur la production photographique. Prise de vue, développement, tirage et contact avec la clientèle sont attribués à des personnes différentes exerçant mutuellement un contrôle sur toutes les étapes et ne travaillant pas au même endroit (fig. 4). Dans chaque atelier, un « secrétaire du Parti » (*sekretar partie*), membre du Parti, est chargé de veiller à l'application des directives et au respect de ce qui est considéré comme le « réalisme socialiste » en photographie. De cette manière, on cherche à lutter contre les pratiques non conformes qui sont régulièrement dénoncées, comme l'utilisation du matériel à des fins privées par les employés et les demandes « déviantes » de la part des clients. Il faut noter que la centralisation ne concerne pas que la photographie de service public. Dans le secteur de la photographie dite de propagande, qui rassemble les photographes de l'Agence télégraphique albanaise, de l'armée, des ministères et de la presse, un certain nombre de revues et de journaux se voient privés de leurs laboratoires photographiques à la même époque. Le laboratoire de l'Agence télégraphique centralise alors les travaux de la plus grande partie de la presse. Comme dans le service public, l'objectif est à la fois de réduire les coûts et, surtout, de renforcer le contrôle en soumettant les travaux de chaque photographe à un regard centralisé, c'est-à-dire délocalisé et hiérarchique.

⁷ Toçi, 1981.

⁸ Blumi, 1999.

⁹ Gauchet, 2010, p. 324.

Cette organisation perdure jusqu'à la fin des années 1980 lorsqu'un système proche de l'autogestion est introduit (1988). Appelé « auto-administration » (*vetëadministrim*), il tend à laisser une autonomie financière au photographe et par là-même à l'« intéresser ». L'État reste propriétaire des locaux et de l'équipement et seul fournisseur de matériel, mais une fois payée une participation aux frais d'électricité et aux travaux de laboratoire, le photographe reste maître de ses gains. Le nouveau système semble avoir été bien accueilli, mais il est difficile de dire quel fut son impact sur la profession dans la mesure où son existence est brève. Après la chute du régime en 1991, les Entreprises de réparations et de services sont dissoutes et leurs employés en reçoivent des parts pour s'établir à leur compte. L'activité privée est à nouveau autorisée.

Il n'existe plus aujourd'hui de coopérative de photographes et la photographie n'est plus considérée comme un « service public ». L'expérience a duré une quarantaine d'années. Dans les formes, elle se présente comme la mise en place d'un monopole étatique au service de la population ou « au service du peuple » (*në shërbim të popullit*) dans les termes de l'époque. Il faut insister sur le fait que ce modèle d'organisation est commun à toutes les coopératives et entreprises d'artisanat ; la photographie ne fait pas l'objet d'un traitement en tant que telle. Officiellement, la pratique photographique en dehors des studios et laboratoires du service public est impossible, comme est impossible toute activité artisanale privée. Dans les faits, la situation est bien sûr plus complexe ; c'est ce que nous abordons dans la deuxième partie.

L'appareil sous tension

Les transformations que nous venons de passer en revue s'expliquent en partie par la persistance de tensions et de décalages au sein de l'organisation. Elles sont aussi liées à l'évolution de la situation internationale de l'Albanie et à son évolution politique interne.

Monopole incertain

Tout d'abord, la situation de monopole de la photographie du service public n'est jamais complètement assurée. Avant l'interdiction formelle de 1969, des studios privés perdurent, même si leur nombre devient peu à peu insignifiant. Localement, ils peuvent cependant représenter une concurrence pour les studios du service public notamment en raison de la mauvaise réputation de ces derniers. La croissance rapide de la photographie de service public dans les années 1950 repose sur le recrutement massif et la formation accélérée de jeunes gens qui ne connaissent pas la photographie et dont la pratique est constamment comparée à celle des professionnels privés. On assiste alors à l'apparition d'une opposition entre deux segments de la profession, l'un étant porteur d'une forme de tradition tandis que l'autre, par son caractère démocratique, par son organisation collective et par l'accent mis sur la quantité de photographies produites, est associé aux transformations contemporaines du pays. Cette opposition perdure jusqu'à la disparition totale des photographes privés.

Dans ce contexte concurrentiel, l'association des photographes à d'autres artisans au sein des coopératives d'artisanat semble avoir terni l'image de ce segment de la profession. La dimension artistique, cultivée par les photographes privés, s'efface pour ne faire de la photographie qu'un artisanat ou un service comme les autres. À Tirana, l'un des laboratoires voisine avec l'atelier des rétameurs ; après la centralisation de 1980, le laboratoire du service public partage un même bâtiment avec les bains publics. Dans la ville de Korçë, une ancienne employée du service public rapporte que jusqu'à la centralisation, l'un des laboratoires photographiques était installé à l'arrière d'une blanchisserie.

Après 1969, les pratiques privées, désormais illégales, ne disparaissent pas : photographes professionnels ou amateurs pallient les insuffisances du service public en se rendant dans les mariages ou dans les villages éloignés à titre privé. Certains d'entre eux rapportent avoir été ponctuellement rappelés à l'ordre, mais dans la mesure où ils se contentent de servir de relais entre les populations rurales et les studios du service public dans lesquels ils vont faire développer et tirer leurs films, sans faire de profit personnel, leur activité est tolérée. Après 1985 et la mort d'Enver Hoxha, ces pratiques

se multiplient. D'abord parce que de nouveaux appareils pour amateurs, comme les Bereitte est-allemands, sont disponibles dans les magasins d'État, à partir de 1983 à Tirana, un peu plus tard dans le reste du pays. Ensuite parce que la mort du dictateur et une légère libéralisation rendue nécessaire par une situation économique catastrophique font naître un sentiment de dégradation du régime qui encourage les pratiques interdites mais susceptibles d'assurer des revenus supplémentaires. Les mesures prises par les autorités et les rappels à l'ordre semblent montrer qu'elles sont largement répandues.

Un système trop ambitieux ?

En deuxième lieu, alors que le système semble attester une mainmise sur une profession et un territoire, ses carences sont flagrantes. Sur le plan matériel, les studios du service public sont bien moins pourvus que les institutions scientifiques ou de propagande et semblent fonctionner dans un état de pénurie permanent. Les appareils sont généralement anciens et de qualité médiocre. Alors que dès les années 1960 les photographes dits « d'institutions » (*të institucioneve*), qui correspondent à la photographie scientifique et de propagande dans la définition de 1985 citée plus haut, sont équipés d'appareils coûteux importés du monde occidental (Hasselblad, Linhof), ceux du service public obtiennent avec difficulté des appareils soviétiques (Zorki, FED, Zenit), est-allemands (Praktica) et, plus tard, chinois (Seagull). Les films, les papiers et les produits chimiques sont en quantité limitée et, de l'avis général, leur qualité va en diminuant : au fil du temps, les importations russes et est-allemandes laissent la place à des produits chinois ou roumains de moindre qualité. Toute la production photographique albanaise dépend en effet des importations et doit donc être financée en devises, alors même que la situation économique s'aggrave à partir des années 1970. Au plan intérieur, la photographie de service public est donc en concurrence avec la photographie des « institutions » qui absorbe la majorité des ressources disponibles. Une hiérarchie s'instaure très nettement entre les photographes des « institutions », bien équipés et (relativement) libres d'expérimenter, et ceux du « service public », pauvrement équipés et soumis à des normes et à des quotas contraignants. C'est une nouvelle forme de segmentation de la profession, qui oppose désormais les photographes du service public à ceux qui servent directement les intérêts de l'État et du Parti : photographes de presse, photographes attachés aux ministères, aux musées, à l'armée ou aux grandes usines et combinats étatiques. Les photographes de l'Agence télégraphique y occupent une place privilégiée due aux ressources dont ils disposent et à l'image positive du « photoreporter ». Dans un passage du *Grand hiver*, un roman évoquant la rupture des relations entre l'Albanie et l'URSS en 1960, l'écrivain Ismail Kadaré met en scène le chef du laboratoire photographique de l'Agence télégraphique albanaise et un ami journaliste. Celui-ci vient de déposer un film de ses vacances dans un magasin du service public. Le photographe lui en fait le reproche : « Tu aurais mieux fait de me le passer ! Tu sais bien que ces boutiques font du travail bâclé. Plus que des photographes, ce sont des blanchisseurs¹⁰. »

Sur le plan humain, le recrutement et la formation des photographes et employés des laboratoires ne sont pas à la hauteur des ambitions du système. Il n'existe pas de formation professionnelle nationale. L'apprentissage auprès des professionnels confirmés est la règle, mais il est réduit à quelques mois et les « maîtres » formés avant-guerre disparaissent progressivement. Même à l'époque des Entreprises de réparations et services, le recrutement est aux mains des instances locales du Parti, ce qui laisse la place au népotisme et au recrutement de complaisance. Être employé dans un studio du service public est en effet jugé préférable au travail en usine ou en coopérative agricole. Des tentatives ont eu lieu à la fin des années 1970 pour proposer un séminaire national destiné à la formation et à la spécialisation des employés du service public, mais l'expérience ne semble pas avoir duré. Cela n'empêche cependant pas l'existence de passion pour la photographie parmi les employés du service public, qui jouissent parfois d'une reconnaissance locale. Il faut noter aussi le rôle que semble avoir joué, chez les hommes, le service militaire. En l'absence d'autres structures, les « secteurs de la culture et de la propagande » au sein des casernes repèrent et forment les conscrits qui s'intéressent à la photographie. Certains d'entre eux rejoignent ensuite la photographie de service public.

Les attentes du public

¹⁰ Kadaré, 1978, éd. Folio, 1990, p. 47.

En troisième lieu, le système ne parvient pas à combler les attentes du public. Dès le début et de plus en plus après la disparition des derniers studios privés en 1969, les contraintes et limitations sur ce qui est moralement et politiquement acceptable en photographie se font sentir plus durement. Les poses sont convenues et austères. Le portrait de trois quarts disparaît progressivement et la pose frontale s'impose comme norme. Pour les femmes, maquillage, bijoux et décolletés sont interdits, de même que les poses en maillot de bain (à l'exception des photos de plage). Cheveux longs et barbes sont interdits aux hommes. Dans les photos de couples ou de groupes, notamment en studio, hommes et femmes doivent garder leurs distances. D'une manière générale, toutes les déviations par rapport à ces normes sont condamnées soit comme « survivances micro-bourgeoises » (*mbeturina mikroborgjeze*) soit comme « apparences étrangères » (*shfaqje të huaja*), c'est-à-dire comme étant moralement incompatibles avec la figure de l' « homme nouveau » (*njeriu i ri*). La photographie peut être érigée en service public à condition d'être morale, mais cela va à l'encontre des attentes du public. Tous les photographes du service public que nous avons rencontrés rapportent des histoires de demandes non conformes de la part de leurs clients.

Les photographes cherchent pourtant à introduire de la fantaisie dans la prise de vue ou le tirage, notamment pour les photos d'enfants. Par des accessoires, des effets de tirage ou de montage, on tente de briser l'uniformité des poses (fig. 5 et 6).

Malgré ces tentatives, une chose manque cruellement : la couleur. Alors que la photographie couleur est introduite à la fin des années 1950 (les premières photographies en couleur d'Enver Hoxha datent de 1958¹¹) et qu'elle fait son apparition dans la presse de propagande à la fin des années 1960¹², elle reste inconnue dans le service public à l'exception d'un studio de Tirana au milieu des années 1980. Les témoignages révèlent un sentiment de frustration de la part des usagers du service public : alors que la classe dirigeante apparaissait en couleur dans les revues et sur les photographies officielles, la population ne pouvait se voir qu'en noir et blanc. De fait, après la privatisation de 1991, l'engouement pour la photographie couleur fera la fortune des premiers photographes privés pendant près de dix ans.

La colorisation, pratiquée avec professionnalisme par les photographes privés jusque dans les années 1950, souffre de leur disparition et est peu à peu abandonnée jusqu'à être officiellement condamnée au début des années 1980. Certains studios privés sont réputés pour la qualité de leur colorisation, comme le Foto Studio Sporti à Tirana (fig. 7). La maîtrise technique de la colorisation, qui se fait principalement sur papier mat, semble se perdre progressivement. Elle est plus faible en dehors de Tirana et des grandes villes, où elle apparaît, dans les années 1970, sous des formes parfois caricaturales (fig. 8). Il est révélateur qu'un texte de 1981, rédigé par un photographe « d'institutions » à l'usage des photographes du service public, condamne la colorisation telle qu'elle est pratiquée alors : parmi les faiblesses qu'il impute au portrait de studio, l'auteur mentionne « la colorisation à la main particulièrement dilettante, en dehors de toute norme esthétique¹³ ».

Jusqu'alors, la colorisation mobilise parfois des employés spécialisés dans cette tâche. À Tirana, des travaux de colorisation sont confiés à des personnes extérieures aux laboratoires, peintres à la retraite dont l'activité privée est tolérée. À Korçë, une photographe du service public se démène pour faire venir des États-Unis – pays ennemi avec lequel il n'existe pas de relations officielles – des encres spéciales pour la colorisation des tirages sur papier mat, qu'elle utilise pour satisfaire les attentes du public, mais aussi celles des dirigeants locaux qui apprécient d'avoir leurs portraits en couleur. Les « couleurs américaines » (*bojra amerikane*) étaient aussi connues à Tirana. L'impossibilité de répondre à la demande de photographie couleur entraîne ainsi l'apparition de pratiques qui se situent à la marge du système ou sont condamnées par lui.

Au service de l'État et du Parti

¹¹ Voir celles publiées dans Gradeci, 1986, p. 224.

¹² Dans la revue *Ylli*, principale revue illustrée publiée de 1951 à 1991, la couleur est introduite en 1967. Voir Durand, de Rapper, 2012, p. 10.

¹³ Document dactylographié fourni par une ancienne photographe de Korçë, mars 2012.

Enfin, il apparaît que tout autant qu'au service du peuple, les photographes du service public sont au service de l'État. Cela est sensible dès les années 1970 et plus encore dans les années 1980 avec l'aggravation de la situation économique du pays après la rupture avec la Chine (1978). Les Entreprises de réparations et de services doivent faire du bénéfice, elles doivent rapporter de l'argent à l'État. Chaque secteur de l'entreprise a un plan à réaliser, exprimé en monnaie, et les revenus remontent jusqu'au ministère dont elles dépendent. Les photographes sont incités à faire des économies, c'est-à-dire à faire le plus de photos possible avec le moins de matériel possible.

De plus, dès les années 1950, les missions de la photographie de service public dépassent la seule photographie de famille ou la photographie souvenir dans les parcs et sur les plages. Les coopératives assurent d'abord les mêmes services que les photographes privés : on y réalise des portraits, individuels ou de groupe, les photographes se rendent dans les noces et dans les écoles, dans les fêtes et se tiennent à disposition des promeneurs dans les jardins publics, sur les plages et devant les monuments. Ils réalisent aussi les photographies d'identité officielles, notamment lors des « campagnes de passeport » (*fushata e pasaportave*) nécessitées par le renouvellement périodique de la carte d'identité obligatoire¹⁴. Très tôt cependant, des missions inédites leur sont confiées. La principale est l'« émulation socialiste » (*emulacion socialist*), qui apparaît dès les années 1950 dans les premières usines construites avec l'aide de l'Union soviétique d'où la pratique est importée. Les photographes du service public ont pour tâche de réaliser des portraits des meilleurs ouvriers de chaque usine et de chaque coopérative agricole. Ces portraits sont ensuite affichés sur les « panneaux d'émulation » (*stenda e emulacionit*) du lieu de travail, mais aussi sur ceux des places publiques de la ville ou du village. Les « ouvriers distingués » (*punëtor i dalluar*) sont désignés par les instances locales du Parti, selon une fréquence régulière ou selon l'actualité (fête nationale, anniversaire, campagne de travail), et l'entreprise fait appel aux photographes du service public qui se déplacent sur les lieux de travail. L'émulation socialiste est pratiquée dans toutes les entreprises et coopératives, mais aussi dans les écoles, dans les casernes et dans les administrations. Tous les photographes interrogés aujourd'hui insistent sur la somme de travail demandée par l'émulation socialiste et sur les gains qu'elle produisait pour les studios du service public, notamment durant les mois d'hiver, lorsque les demandes du public étaient moins importantes.

La photographie d'émulation présente plusieurs formes. Il peut s'agir de portraits individuels, réalisés devant un rideau ou un fond uni, très proches de la photographie d'identité, avec toutefois de légers écarts par rapport à la pose frontale (fig. 9). Il peut s'agir aussi de portrait « en contexte » : l'ouvrier est représenté en relation avec la machine, l'élève et l'étudiant lèvent les yeux de leurs livres. Enfin, l'émulation socialiste concerne aussi les groupes : une brigade de travail peut recevoir une distinction et ses membres posent alors ensemble en arborant un drapeau qui signifie leur distinction (fig. 10). On peut penser que la forme du portrait d'émulation (l'individu comme héros du travail) a pu influencer la pratique du portrait en général. Il est remarquable que la photographie amateur puisse donner lieu à des copies de modèles issus de l'émulation socialiste, parfois sur un mode parodique (fig. 11). Quelle que soit cette influence, il est certain que les usages de la photographie d'émulation débordent la seule émulation socialiste. Les photographies réalisées dans ce cadre sont aussi appropriées par les individus : elles sont présentes dans les albums de famille et témoignent d'une histoire individuelle tout autant que de la bonne intégration de l'individu et de la famille dans la société socialiste¹⁵.

À côté de l'émulation socialiste, les photographes du service public sont incités à accompagner et à représenter des moments particuliers qui relèvent moins de la vie familiale que de la nouvelle organisation de la société et du travail. Deux de ces moments occupent une place prépondérante : les campagnes de travail volontaire et les périodes d'entraînement militaire. Les premières sont communément appelées « actions » (*aksion*). Ouvriers, employés, soldats, lycéens et étudiants sont régulièrement invités à travailler à titre bénévole pendant leurs congés ou en dehors des heures de travail lors d'opérations organisées par les instances locales ou nationales du Parti. Les « actions » se déploient à plusieurs échelles selon que le « bien commun » qu'elles servent est d'intérêt national

¹⁴ de Rapper, Durand, 2011a.

¹⁵ de Rapper, Durand, 2011b.

(construction de routes, de ponts, de voies de chemin de fer), régional (creusement de canaux d'irrigation ou de drainage, défrichement) ou simplement local (entretien des espaces verts de l'usine). Comme l'émulation socialiste, elles apparaissent très tôt, dès les premières années du régime, mais c'est surtout dans les années 1960, après le retrait de l'aide soviétique, qu'elles se généralisent et qu'elles font l'objet d'une mise en image récurrente. Elles sont alors largement représentées dans la photographie de propagande ainsi que dans la peinture et dans la littérature où la figure de l'« actionniste » (*aksionist*) est omniprésente. Mais elles intéressent aussi la photographie de service public : ses photographes se rendent sur les chantiers des actions et offrent leurs services en photographie souvenir. Les actions, notamment lorsqu'elles sont d'enjeu national, sont des moments forts de l'existence individuelle et collective qui appellent le souvenir photographique. On constate ainsi un dédoublement de la représentation des actions. Alors que la figure officielle de l'actionniste insiste typiquement sur son enthousiasme au travail et sa détermination à suivre la voie du Parti, les images produites par les photographes du service public pour les besoins de l'album de famille sont centrées sur le repos et la camaraderie (fig. 12 et 13).

Il en est de même pour la deuxième catégorie, celle des périodes d'entraînement militaire, communément appelées *zbor*. Comme les actions, celles-ci prennent de l'ampleur dans les années 1960, après la rupture avec l'Union soviétique, lorsque le régime se sent entouré d'ennemis et menacé militairement. Elles visent à faire participer toute la population à la défense des frontières et du territoire. Plusieurs semaines par an, hommes et femmes, jeunes et vieux, s'entraînent au maniement des armes et participent à des exercices encadrés par les militaires. Les photographes du service public, après accréditation, se rendent sur les lieux de *zbor* et font de la photographie souvenir. Là encore, la propagande insiste sur les qualités guerrières de la population tandis que la photographie souvenir évoque la camaraderie et le jeu. Les deux regards se rencontrent cependant sur un point particulier, celui de la participation féminine. Alors que la représentation de la population masculine en uniforme est commune du fait de la conscription, dans la photographie de propagande comme dans la photographie de famille, la particularité des *zbor* est de donner à voir des jeunes filles en uniforme et maniant des armes (fig. 14 et 15).

Dans les deux cas, la photographie de service public apparaît comme un auxiliaire de la photographie de propagande : elle offre un contrepoint à l'imagerie officielle de moments hautement valorisés par la propagande qu'elle fait ainsi entrer dans les histoires familiales.

Plus généralement, les photographes du service public rejoignent certaines missions de la photographie dite de propagande. Ils ont aussi pour tâche de documenter les activités politiques et économiques de leur ville ou de leur région. Ils se rendent pour cela dans les usines et les coopératives agricoles, dans les réunions et cérémonies publiques ; leurs photographies sont exposées et peuvent être publiées dans la presse locale. Ils participent aussi à la création et à l'entretien des multiples musées locaux consacrés à la Seconde Guerre mondiale et au rôle du Parti dans l'histoire locale. Ils contribuent ainsi, sur des modes directement imposés par le haut et parfois avec l'assistance des photographes de propagande, à l'élaboration d'une représentation de l'histoire et du territoire au service de l'État et du Parti.

Derrière la photographie de service public se tient donc l'État et cela est ressenti par les usagers. Les témoignages comme l'observation des albums révèlent la sensibilité à l'ambiguïté de la photographie de service public, entre la joie d'être photographié et la soumission au contrôle et aux contraintes. Certains vont aujourd'hui plus loin dans la critique du contrôle exercé par l'État sur la photographie du service public et par son intermédiaire. Dans l'introduction de son livre de souvenirs, écrit sur le modèle du *Je me souviens* de Georges Perec, un scénariste des anciens studios cinématographiques justifie son entreprise par l'absence de photographies de la vie « réelle » de l'époque communiste : s'il faut mettre ses souvenirs par écrit, c'est parce qu'ils ne sont que dans la tête des gens, et pas sur leurs photos.

« Je me souviens que pendant les années de la dictature les appareils photographiques et les machines à écrire étaient fort rares. S'il fallait obtenir une autorisation du ministère de l'Intérieur pour avoir une

machine à écrire, rien de tel n'existait pour les appareils photo, mais le développement du film et le tirage des photos se faisaient dans les laboratoires d'État où rien n'échappait à l'*œil vigilant*. Il n'y avait pas moyen d'y échapper. Sinon, nous posions devant les photographes "de l'État", en studio ou dans le jardin public derrière la statue de Skanderbeg. Donc dans les décors choisis par l'État. Les photographies étaient rares, car elles coûtaient cher pour les revenus de l'époque. Chacun, vêtu de ses plus beaux habits, essayait de prendre la plus belle pose. Aucune grimace, aucun relâchement de soi. Les photographes professionnels qui étaient payés et se fournissaient par l'État, étaient complètement au service de la propagande. La peur était si grande qu'aucun d'entre eux, après la chute du communisme, n'a exposé de "photographies interdites" »¹⁶.

La répétition des images prises dans les mêmes lieux, devant les mêmes décors et les mêmes fonds, illustre cette ambiguïté de la photographie de service public, qui offre à tous la possibilité de poser devant l'appareil, mais dans un cadre défini par l'État (fig. 16 et 17). L'appareil photographique est aussi un appareil d'État : « Comme il n'y a pas d'appareils optiques sans appareils institutionnels, il n'y a pas de cadres esthétiques sans cadres politiques »¹⁷.

Conclusion

À l'issue de cette tentative de reconstitution de la photographie de service public, on peut se demander quelles furent les conséquences de cette organisation sur les pratiques et les usages de la photographie, ou, en d'autres termes, ce qu'a fait le service public à la photographie.

Une première conséquence est la « démocratisation » rapide de la photographie. En 1945, des photographes privés sont en activité dans la plupart des villes du pays, plus rarement dans les villages, mais ils sont peu nombreux (Tirana, la capitale, ne compte que trois ou quatre studios) et, surtout, leur clientèle est d'abord constituée d'une minorité aisée, les classes moyennes n'ayant qu'une pratique occasionnelle de la photographie, principalement à l'occasion des mariages. Avec la photographie de service public, l'État met en place une organisation qui s'étend sur tout le territoire, même si certaines zones rurales reculées restent défavorisées. Dès les années 1950, les autorités cherchent à établir des coopératives de photographes dans toutes les villes du pays, y compris les plus petites, même lorsque les bonnes volontés manquent. De plus, les coopératives pratiquent des tarifs bien moins élevés que ceux des professionnels privés. Par les campagnes de photographie d'identité, d'émulation ou de travail volontaire, la photographie de service public va à la rencontre de toute la population, contrairement aux anciens photographes privés. Dans l'histoire de la photographie, cette démocratisation, qui se fait sentir surtout à la fin des années 1950 et dans les années 1960, est contemporaine de celle qui intervient dans d'autres pays. Pourtant, ses vecteurs sont radicalement différents : photographes d'État d'un côté, photographes privés et amateurs de l'autre.

Cette démocratisation n'empêche pas le maintien de polarités ; la photographie de service public n'est pas uniforme. Les différences sont flagrantes entre Tirana et les villes de province, de même que, dans chaque région, entre les villes et les villages. Tous les segments de la population ne sont pas non plus traités de la même manière.

Une des ces polarisations s'exprime dans la dimension politique prise par la photographie de service public. C'est le deuxième effet principal du système sur la pratique et les usages de la photographie. Se faire prendre en photo n'est pas anodin ; la photographie est une garantie tout autant qu'un danger. Il est bon, jusqu'en 1991, de se faire prendre en photo devant une statue d'Enver Hoxha, ou avec Enver Hoxha lui-même dans le meilleur des cas (fig. 18). Il est en revanche risqué de garder des photos des « ennemis » du régime : Russes, Chinois, dirigeants et cadres déchus. La destruction ou la mutilation de photographies, bien connues lorsqu'elles sont au service de la « falsification de l'histoire »¹⁸, ne sont pas propres à la photographie officielle ; elles se diffusent aussi dans les

¹⁶ Demneri, 2011, p. 9-10 (notre traduction).

¹⁷ Didi-Huberman, 2012, p. 72.

¹⁸ Jaubert, 1986.

pratiques privées. La photographie de service public apparaît ainsi comme un dispositif normatif qui correspond aux objectifs du régime : montrer le bonheur et les réussites du socialisme. La signification politique des images produites par le service public est confirmée par les destructions qui ont eu lieu au moment de la chute du régime en 1991 et à nouveau lors de la grave crise politique de 1997. Les fonds des studios de service public ont rarement été conservés et des stocks complets d'images ont été détruits.

Pourtant, le caractère politique n'empêche pas la production photographique de l'époque d'avoir une valeur affective très forte. Chez les photographes et employés, qui exerçaient un métier relativement facile pour l'époque et généralement valorisé. Chez les usagers, pour lesquels se faire prendre en photo reste une joie et pour qui les photographies de cette époque suscitent aujourd'hui un fort sentiment de nostalgie. Contrairement aux fonds des studios, les albums de famille n'ont pas été détruits et leurs images sont aujourd'hui encore conservées, encadrées, regardées et reproduites.

Depuis la disparition de la photographie de service public, on peut parler d'un rattrapage rapide : après l'engouement pour la photographie couleur et la multiplication des appareils familiaux dans les années 1990, la photographie numérique apparaît dans les années 2000, notamment par l'intermédiaire des téléphones portables. Après une expérience extrême, la photographie en Albanie rejoint aujourd'hui les grandes tendances de l'histoire mondiale de la photographie.

Références citées

- I. Blumi, 1999, "Hoxha's Class War: The Cultural Revolution and State Reformation, 1961-1971", *East European Quarterly*, 33, 3, p. 303-326.
- G. de Rapper, A. Durand, 2011a, "1948-2008: 35 Fotografi letërnjoftimesh. Fotografia dhe regjimi i identifikimit në Shqipërinë komuniste", *Annuario*, 1, p. 72-98.
- G. de Rapper, A. Durand, 2011b, "Family Photographs in Socialist Albania: State Photography and the Private Sphere", in E. Pistrick, N. Scaldaferrì, G. Schwörer-Kohl (dir.), *Audiovisual Media and Identity in Southeastern Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 210-229.
- Y. Demneri, 2011, *Më kujtohet*, Tiranë, autoédition.
- G. Didi-Huberman, 2012, *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4, Paris, Les Editions de Minuit.
- A. Durand, G. de Rapper, 2012, *Ylli, les couleurs de la dictature*, Paris, autoédition.
- I. Fishta, M. Ziu, 2004, *Historia e ekonomisë së Shqipërisë (1944-1960)*, Tiranë, Dita.
- B. Fusha, 1985, "Fotografia", in A. Buda (dir.), *Fjalor enciklopedik shqiptar*, Tiranë, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, p. 286.
- M. Gauchet, 2010, *L'avènement de la démocratie III. A l'épreuve des totalitarismes 1914-1974*, Paris, Gallimard.
- S. Gradeci, 1986, *30 vjet pranë shokut Enver. Kujtime*, Tiranë, 8 Nëntori.
- A. Jaubert, 1986, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Paris, Editions Bernard Barrault.
- I. Kadaré, 1978, *Le grand hiver*, Paris, Fayard.
- V. Toçi, 1981, "Kryerja e procesit të kalimit të kooperativave të artizanatit në pronë të të gjithë popullit", *Studime historike*, 2, p. 3-23.