

Loïc Chauvin et Christian Raby

Marubi, une dynastie de photographes albanais

préface d'Ismail Kadaré



ÉCRITS DE LUMIÈRE

Ce document présente une sélection
partielle du cahier photo

Loïc Chauvin et Christian Raby

Marubi, une dynastie de photographes albanais

préface d'Ismail Kadaré

traduite par
Jusuf Vrioni et Emmanuelle Zbynovsky

ÉCRITS DE LUMIÈRE

Écrits de lumière
5, square de Clignancourt
75018 Paris
T. +33 (0)6 99 33 10 56
contact@ecritsdelumiere.fr
www.ecritsdelumiere.fr

ISBN 978-2-9538669-3-3

© ÉCRITS DE LUMIÈRE – 2011

LES MARUBI, AÈDES DE LA PHOTOGRAPHIE

ISMAIL KADARÉ

Au milieu du XIX^e siècle, dans la ville de Shkodra, sise en Albanie septentrionale, survint un événement incroyable. Pjetër Marubi, habitant de ladite ville, se déclara photographe et, qui plus est, installa un atelier qu'il désigna d'un terme forgé pour la circonstance : *dritëshkronja*, « écrits de lumière ». Fait exceptionnel, pour Shkodra, où les prodiges étaient fort rares, et pourtant l'une des villes les plus illustres de la péninsule balkanique, et cela pour deux raisons.

En premier lieu, Shkodra, tout comme le reste de l'Albanie, faisait partie de l'Empire ottoman, où la représentation des hommes continuait à être traditionnellement interdite, et où leur photographie, par conséquent, l'était encore plus. Shkodra, en second lieu, se trouvait au cœur d'une région authentiquement épique. Là-bas dans les montagnes, et plus loin encore, dans les Alpes du Nord, chants et légendes d'inspiration homérique prenaient vie et leur intense rayonnement occultait le crépuscule pressenti. Ainsi donc, l'art le plus jeune au monde, la photographie, fit-il son apparition sur une terre bien ancienne, en un lieu sans doute unique au monde où une poésie homérique s'élaborait encore.

Cette rencontre singulière suffit-elle à expliquer le magnétisme secret, à la limite du mystérieux, qui se dégage de ces clichés, ce style, cette grandeur, cette profondeur, cet horizon presque cosmogonique, et surtout ces liens tissés entre la foule des anonymes et les grands de ce monde, les seigneurs et les humbles, l'éternel et l'éphémère ?

Tout début connaît l'ivresse, mais l'avènement d'un art entièrement nouveau, dans les conditions déjà évoquées, est un fait bouleversant. Hommes, horizons, ponts, édifices, routes, plaines, nuages par milliers seront « impressionnés ». Les plaques de bromure d'argent fixeront d'innombrables visages, du souverain à la fille des rues, des héros issus des légendes, jusqu'alors invisibles, promis aux fées, porteurs des stigmates divins, au terne petit employé des Postes. Les voilà mis à l'épreuve, en particulier les héros qui n'existaient que par les livres et l'oralité. S'entrouvrit alors le sûr abri de leurs « sarcophages », apparurent en plein jour leurs rides, leur taille rien moins que gigantesque – qu'avait-on imaginé, leurs costumes et leurs armes ! –, qu'avaient-ils de divin ! Pour la première fois, l'ombre de la démythification plana sur leurs têtes.

Il n'aurait pas été surprenant alors que l'atelier diabolique Dritëshkronja Marubi fût assailli et livré aux flammes.

Or, rien de tel ne se produisit. Les Albanais relevèrent le défi des « écrits de lumière ».

Le désir de se mettre en vedette, cher aux vieux Balkaniques et encore plus aux Albanais, joua un rôle considérable. L'inconvénient de ce désir, toutefois, c'était cette vanité que précisément la photographie souvent blessait. Le contraire aurait-il pu se produire ? Donner droit de cité à la photographie, c'était accepter l'ébauche d'une auto-critique, attitude jusqu'alors fort insolite. En d'autres termes, rien ne fut entrepris pour lutter contre cette naissante fissure au cœur du mythe et des vains discours.

Et ainsi, l'un après l'autre, qu'il s'agisse de l'homme de tous les jours, des simples employés, des pensionnaires, des apprentis, des religieuses, des héros du peuple, tous daignèrent quitter les brumes, descendre des nuées pour venir s'asseoir sur un banc, face à l'appareil photographique. Or, s'ils furent bouleversés par les plaques de bromure d'argent, l'art nouveau « de l'écriture par la lumière » fut à son tour troublé par ces visages. Voici un cas fort rare. L'art le plus jeune de la planète se trouvait confronté à une tradition épique des plus anciennes. L'influence fut réciproque : la dynastie des Marubi venait d'enfanter la dynastie des aèdes de la photographie.

Premier d'entre eux, Pjetër Marubi fit ses débuts en 1858. Deux de ses plus anciennes photographies représentent l'une, le héros de l'insurrection nationale Hamze Kazazi, saisi en 1858, un an avant sa mort – il n'est pas sans intérêt de relever que certains personnages furent photographiés à la veille de leur disparition –, l'autre, photographié en 1859, le poète, Leonardo de Martino, arbëresh, c'est-à-dire de ces Albanais qui fuyant devant les conquêtes ottomanes s'installèrent en Italie au XV^e siècle.

Pjetër Marubi eut pour assistants deux frères, originaires de la région de Shkodra, Mat et Kel Kodheli, la « seconde génération » des Marubi. Le premier mourut fort jeune ; le second s'enflamma à tel point pour la photographie qu'à la mort du maître il hérita de son atelier et remplaça son propre nom de Kodheli par celui de Marubi. Un tel cas est d'une extrême rareté où un nouveau patron, au lieu de rebaptiser l'entreprise, fait le contraire et adopte le nom de cette dernière. Ensuite Gegë Marubi, fils de Kel, inaugura la troisième génération Marubi.

C'est à Paris, dans les années 1920, qu'il suivit, au sein de la première école de photographie et du cinéma, fondée par les frères Lumière, des études professionnelles. Il vécut sans photographe la dictature communiste. Tout comme l'on ferme les yeux face à un désastre, Gegë Marubi referma son appareil au milieu des années 1940 : il ne devait plus jamais l'ouvrir jusqu'à sa mort, en 1984.

Ainsi, cette passion pour la photographie permit-elle d'unir trois générations. Mais elle fit bien plus, au-delà des conventions : en ces terres albanaises où les liens du sang et d'appartenance au clan revêtaient un caractère sacré, elle unit le clan albanais des Kodheli à la famille des Marubi, venue à Shkodra d'un pays étranger, sans doute l'Italie.

La ville de Shkodra, omniprésente parmi les clichés de la photothèque était, avec Durrës, l'une des plus anciennes cités d'Albanie. Presque contemporaine de Rome, elle fut pendant une longue période la capitale du royaume d'Illyrie. Sa vie, son histoire furent souvent liées à la citadelle de Rozafat, l'une des plus anciennes au monde, dont les murs se dressent encore aujourd'hui. Ici, dans l'une des salles, l'orgueilleuse reine Teuta ordonna que l'on exécute l'ambassadeur de Rome qui, au cours de leur entretien, l'avait offensée en ces termes : « Rome vous enseignera ses lois. » Ainsi commença la guerre d'Illyrie, *Bellum Illyricum*, qui devait durer longtemps, jusqu'à l'occupation romaine des terres illyriennes.

La fière Teuta mourut sans connaître la défaite. Le dernier des rois illyriens, Gentius, fut capturé par les Romains, sur les bords du lac, au moment précis où, ayant franchi une porte dérobée de la citadelle, il allait quérir main-forte chez ses voisins. Conduit à Rome, il dut, selon la coutume, tirer le char du général romain, son vainqueur, sous l'arc de triomphe. Ainsi donc, une terrible offense fut-elle lavée par une offense encore plus terrible.

Tragique fin que celle des rois illyriens !

Par la suite, après la chute de Rome, Rozafat redevint la résidence des princes albanais

jusqu'au XV^e siècle. Période faste, considérée par les Albanais comme «leur grande époque», symbole à la fois de l'apogée de leur gloire et du tragique de leur destin... Rien ne sut alors résister au déferlement des troupes ottomanes : une à une, les forteresses albanaises cédèrent; le héros national, Skanderbeg, celui-là même que l'Europe avait surnommé «le sauveur du christianisme», s'éteignit; puis vint le tour de Rozafat. Le sultan Mehmet II, l'illustre conquérant de Constantinople, l'assiégea en 1479. Ainsi que l'atteste le prêtre shkodran Marin Barleti dans sa chronique, les formations turques montèrent à l'assaut au cri de «Rome ! Rome !». Dans leur esprit, la chute de Shkodra préludait certainement à l'invasion de l'Europe chrétienne. Et Rozafat tomba. C'en était fini de la résistance albanaise. L'Albanie se retrouva sous le joug ottoman presque un siècle après la bataille de Kosovo, en 1389. La résistance balkanique contre l'Empire ottoman apparaît bien différente de ce que beaucoup d'historiens slaves du Sud prétendent.

La construction de la citadelle de Rozafat, comme celle de tous les anciens ouvrages de jadis, est étroitement liée à la légende de la femme emmurée dans les fondations. Les Slaves aussi revendiquent cette légende. Mais ils oublient que lors de leur venue dans la péninsule, au VII^e siècle, Rozafat avait déjà mille ans d'âge et que la ballade de l'emmurée était chantée depuis longtemps.

Quoique vaincue, Shkodra ne cessa pourtant pas d'être une cité importante et renommée dans toute une partie des Balkans. Un temps la cité demeura sous le choc de sa défaite, puis, doucement, se releva et commença une nouvelle vie sous l'Empire ottoman. Cité et chef-lieu même du catholicisme pour toute la péninsule, elle demeura telle en dépit de la religion différente de l'occupant. Les minarets que les Turcs commencèrent à élever étaient encore bien clairsemés et peu imposants, face aux clochers des églises. Néanmoins, d'année en année leur nombre ne cessait de croître. Les nouveaux dirigeants turcs continuèrent de faire alterner violence et douceur, et au fil des ans, chacun, de plus en plus désespéré, comprit que l'occupation serait longue, très longue...

Tout semblait de mauvais augure. La première génération soumise blanchit et vieillit sous le joug ennemi, la suivante grandit sans connaître la liberté.

Pendant ce temps, de l'Albanie centrale et méridionale parvenaient d'incroyables nouvelles dignes des contes de fées : certains Albanais accomplissaient de brillantes carrières dans l'immense empire; l'un d'eux, de la famille des Koprulu, venait même

d'accéder au rang de grand vizir, c'est-à-dire Premier ministre. Et les nouvelles se confirmaient : des généraux albanais avaient mené des troupes turques dans les campagnes de Pologne et de Hongrie et l'Europe entière en nourrissait une extrême frayeur.

Voici donc que se répéta ce que les ancêtres des Albanais, les Illyriens, avaient vécu. Eux aussi, bien que vaincus et dominés par Rome, étaient cependant désireux de faire carrière et, avides de gloire, s'étaient mis à son service.

Ainsi, en Albanie mais aussi en Crète et en Bosnie s'engagea l'un des processus les plus paradoxaux de l'histoire des Balkans : la conversion des catholiques et des orthodoxes à l'islam. La ville qui plus que toute autre vécut ce drame long de plus de trois siècles est Shkodra : partagée entre ces deux religions, elle demeura cependant forteresse du catholicisme et de l'authentique culture albanaise.

Les écrivains et les moines catholiques continuaient d'écrire en albanais et en latin des livres qu'ils faisaient publier par la suite à Shkodra, Venise ou Rome, voire plus loin encore, à Francfort, en Allemagne.

Entre-temps, Shkodra se trouva gouvernée par des pachas albanais. Ses potentats les plus éminents appartenaient à la grande famille des Bushatli, dont le plus renommé d'entre eux fut le jeune pacha Mahmut Bushatli, qui prit place dans l'histoire sous le nom de Kara Mahmut, Mahmut le Noir. Comme tous les Bushatli, le jeune pacha avait pris un nom turc et adopté la religion musulmane; mais il avait hérité la fougue et l'esprit d'aventure insensé des premiers princes albanais, ceux-là même qui, sous le signe de la croix, avaient combattu et étaient, l'un après l'autre, tombés dans l'affrontement contre les Ottomans.

À l'instar de certains des pachas albanais, dont le plus connu est incontestablement Ali Pacha de Tépélène, du sud du pays, Mahmut Bushatli se rebella contre la Sublime Porte. Mais, à la différence des autres qui se rebellaient et souvent y perdaient la vie, le jeune Bushatli parvint à survivre à ses insoumissions répétées. En effet, au moment précis où il comprit que les troupes ottomanes allaient le vaincre, il courut solliciter le pardon du sultan. Ainsi, dans l'une des salles de la citadelle de Rozafat, il commença son discours de repentir par les habituelles formules d'excuses, puis continua en expliquant au sultan que son acte insensé était dû à son jeune âge.

Et il ne se passa pas une année sans que de tels actes ne se reproduisissent. Dans les archives on a retrouvé cinq ou six discours de repentir, des autocritiques en quelque sorte. Voici la raison pour laquelle l'on accola à son nom l'épithète officielle de *kara*

qui désignait les rebelles. Dans chaque décret de grâce, le sultan ôtait naturellement ladite épithète; dès la saison suivante, Mahmut Bushatli la reprenait, si bien qu'elle lui demeura définitivement attachée et ne fut plus jamais soustraite de son nom.

Il est vrai que cette succession de repentirs et de grâces résonne de manière étrange; il est vrai aussi que beaucoup de ces révoltes ne défiaient pas directement la Porte, à la différence de celle d'Ali Pacha de Tépélène, mais empruntaient des chemins détournés, une certaine attitude de désobéissance. Toute la clé de l'énigme réside dans la proximité du Monténégro, séparé de la ville de Shkodra par l'étendue du lac éponyme. Ce royaume jouissait de la sollicitude et de la protection de la Russie.

À ce qu'il semble, il était au-dessus des forces de Kara Mahmut d'avoir à portée de sa longue-vue un autre État sans envisager de l'attaquer.

Et c'est ainsi qu'un beau matin, incapable de maîtriser ses impulsions, sans se soucier le moins du monde des conséquences, oublieux de l'empire dont il était un des pachas, passant outre la politique étrangère de ce même empire et n'accordant aucune importance aux alliances qui se trouveraient violées par son acte, il attaqua les frontières voisines.

On conçoit bien que toutes les capitales européennes, en premier lieu Moscou, ne pouvaient manquer de s'en inquiéter; que le sultan allait maudire le pacha débridé en le traitant de « noir », en d'autres termes de « félon ». Mais on comprend également pourquoi le jeune pacha était si promptement pardonné : son irrésistible furie, qui ne s'attaquait pas au cœur de l'Europe mais à des régions périphériques, était accueillie à Istanbul avec une satisfaction secrète. Par six fois, Kara Mahmut attaqua et détruisa le Monténégro. À la septième attaque, il perdit la vie dans une embuscade. Aujourd'hui encore, les Monténégrins, lorsqu'ils regardent Shkodra, se rappellent les campagnes d'antan et, selon une logique tout à fait balkanique, estiment que la témérité passée du pacha leur confère un droit à la revanche, aux dépens de la cité antique de Shkodra.

Dans les périodes de trêve, la Shkodra médiévale était à la fois un lieu fort animé et tout rempli de mystère. Les deux confessions principales, la religion catholique, vieille de plusieurs siècles, et l'islam, tout récemment introduit, se défiaient par leurs temples, leurs cérémonies, la rumeur de leurs processions. Les cloches des églises, l'appel du muezzin, les tambours des différentes sectes, les bougies, les veilleuses et les coups de canon tirés pour la fête du ramadan, tout créait un climat particulier où joie de vivre et exaltation mystique se mêlaient et se confondaient. Des histoires de nonces et de

Kanun (mot désignant les règles sociales et juridiques dont l'ensemble forme le droit coutumier albanais et dont certaines dispositions ont perduré jusqu'à notre siècle), de consuls européens et de derviches flottaient dans l'air d'un crépuscule permanent où tout contour devenait indistinct. Cette pénombre était dans la nature même de la conquête, qui souvent n'apparaissait pas comme telle puisque les maîtres de la ville et du pachalik entier étaient, de génération en génération, des Albanais, non de simples administrateurs mais des personnes d'un orgueil extrême et jouissant d'un pouvoir absolu.

Du haut de la citadelle de Rozafat, les Bushatli veillaient sur la grande ville qui, calme et assoupie, couvrait néanmoins des surprises de taille. Marchés, tours à campanile, coupoles en plomb des mosquées, porches gigantesques des demeures aristocratiques, monastères, bibliothèques empoussiérées semblaient dans un lourd sommeil. Au plus profond de la nuit, la voix d'un ivrogne chantait en un rôle à mourir :

« Sulcebeg, mon fils,
Où dormis-tu, cette nuit ?
Chez le vizir, ô ma mère.
Tu m'en vois heureuse, ô mon fils.
Chez le vizir, cette nuit,
Se consomment deux veilleuses.
Sulcebeg, ô ma bonne mère,
A été égorgé à la lame d'un cimeterre... »

Un chant triste, vague et ambigu comme tant d'autres, sur des amours homosexuelles. Sur la jalousie, le crime et le palais du vizir où deux veilleuses se consomment jusqu'au point du jour.

Le matin, au son des cloches et des appels des muezzins, la ville retrouvait son agitation quotidienne. Quatre cent cinquantième année d'existence sous l'Empire ottoman. Quatre cent cinquante et unième, quatre cent cinquante-deuxième. Quinzième génération sous l'occupation. Seizième. Vingtième.

Tout cela n'était qu'impression superficielle. De temps en temps, en des lieux, en des moments où on s'y attendait le moins, de subites secousses ébranlaient l'Empire. Et son équilibre, tout comme celui de l'Albanie entière et d'une partie de l'État, se trouvait subitement rompu. Une angoisse prenait corps, une tentative de se détacher enfin du terrifiant empire si archaïque naissait. Les termes « idées nouvelles », « renaissance

nationale», «Europe», des livres et des chants nouveaux passaient sur le pays avec la violence d'un cyclone.

Puis, de nouveau, retentissaient les roulements de tambour d'alarme des missions et de leurs émissaires, des expéditions punitives se mettaient en route, des têtes de pacha étaient coupées, de nouveaux vizirs, plus tolérants, remplaçaient les anciens, des réformes même étaient introduites jusqu'au jour où les choses finissaient par se calmer, redevenaient ce qu'elles avaient été vingt ans, cent ans auparavant, et l'hiver s'installait, comme si de rien n'était. Les commerces alors fermés rouvraient, les cérémonies religieuses reprenaient, les consuls étrangers se rendaient visite et au palais des Bushatli s'allumaient les veilleuses ; après quoi s'élevait le chant connu :

« Sulcebeg, mon fils,

Où dormis-tu cette nuit?... »

C'est à cette époque, aussi bouillonnante intérieurement qu'elle apparaissait figée du dehors, que la ville de Shkodra, qui en avait tant vu et tant entendu, allait connaître un événement tout nouveau. À côté des métiers séculaires – armuriers, marchands, espions, orfèvres, prostituées – se dessinait de manière encore confuse un métier nouveau, sans précédent aucun, non seulement pour Shkodra mais pour le monde entier. Un homme, muni d'une boîte posée sur un trépied, allait et venait pour « écrire par la lumière », autrement dit, « photographe » ce monde fantasque.

On imagine sans peine la confuse inquiétude, les commentaires, l'aversion, l'angoisse même que provoqua, dans ses premiers jours et en ce lieu insolite, l'éclosion de cet art nouveau. Or, et cela est fort étonnant, ce nouveau métier ne fut pas interdit et le propriétaire de la boîte, « l'écrivain en lumière », Pjetër Marubi ne fut ni inquiété ni chassé de la ville. Avec sa boîte obscure, il s'efforçait de recréer en quelque sorte ce que depuis des milliers d'années créaient les rhapsodes. Car Shkodra, depuis fort longtemps, écrivait et publiait des livres et, dans les montagnes alentour, des chants épiques se chantaient depuis des temps immémoriaux. Certains livres contenaient des témoignages et des chroniques relatant la vie des Albanais, comme, entre autres, celle intitulée *le Siège de Shkodra* écrite par Marin Barleti, l'aumônier de l'armée albanaise assiégée, qui décrit le siège et la reddition de la ville, en l'an 1479.

D'autres ouvrages peignaient la tragédie qu'avaient vécue les Albanais lorsque la rupture avec le monde occidental les rattacha au monde asiatique. Mais, dans les montagnes, les rhapsodes chantaient des événements bien différents. Atteints de cécité

à la manière d'Homère, ils ignoraient le monde et allaient même, pour les plus fiers, jusqu'à évoquer un autre drame vieux de plus de mille ans, l'affrontement des Albanais et des Slaves au moment précis où l'océan slave déferlait sur la péninsule balkanique. Cette obstination de l'ancienne épopée à ne modifier en rien ses rhapsodies paraissait fort surprenante. Et les années passaient ; voici le XX^e siècle, l'un des plus amers de la longue existence de ce peuple : au grand jour éclatait la vérité de l'épopée ; le péril ottoman que cette dernière avait négligé avait effectivement été passager ; le danger le plus redoutable, le plus ancien, pour ne pas dire permanent, demeurait l'invasion slave.

C'est donc entre ces deux cultures, orale et épique d'une part, écrite de l'autre, en ce lieu où peinture et théâtre faisaient défaut que les Marubi donnèrent naissance à leur art. Pas à pas, ils s'attachèrent à l'histoire, à celle de Shkodra mais aussi à celle du pays tout entier. Ils photographièrent les dernières années de glace sous l'Empire ottoman, les tourments, le triomphe et tout à la fois l'angoisse d'un peuple qui renaissait en une époque des plus sombres ; et cela, à la veille de la Première Guerre mondiale, une année avant 1913, l'année fatale, l'année noire, l'année de l'amputation de la moitié du corps de la nation cédée à ceux que ne cessait d'évoquer l'antique lahuta : les Slaves.

Ils photographièrent le nouvel État albanais à peine formé, qui se muait tour à tour en république, en royaume et parfois en chaos ; ils photographièrent des milliers de montagnards, les dames et demoiselles de la société, les malades dans les couloirs des hôpitaux, les propriétaires, les fabriques au triste aspect, les cafés, lieux de ralliement des écrivains de l'époque, les routes, les aventuriers, les morts, les fous.

Au moyen de cette boîte, ils cherchaient, semble-t-il, à broser un tableau complet du monde, les rêves des poètes et des écrivains depuis que l'homme a inventé l'écriture.

Et voilà que brusquement les Marubi, dont on avait toutes les raisons du monde de penser que rien ne pourrait leur ôter leur passion, cessèrent, au début des années quarante, de photographier. Après un siècle d'observation minutieuse du monde, les Marubi se trouvèrent comme privés de vue. La dictature communiste venait d'être instaurée. Le rideau était tombé pour toujours.

Le dernier des Marubi s'éteignit une année avant le dictateur communiste. Il ne fournit jamais aucune explication sur sa retraite anticipée. Cela était bien inutile. L'obscurité totale qui se fit dans son atelier est déjà, par elle-même, assez éloquente.

Au début de 1991, quand le Shkodran Dik Kasneci, avec ses frères – regardez ce nom, Dik Kasneci, regardez ses frères, comme tout cela ressemble aux ballades épiques ! –,

quand donc Dik Kasneci passa un nœud coulant autour du cou du buste de Staline, pour le renverser, quelqu'un, dit-on, s'exclama : « Ah ! si seulement Marubi avait été là ! » Mais, alors, trois générations de photographes reposaient sous terre. Toutefois, sur plus de cent mille de leurs photographies et clichés au bromure d'argent avait été fixée et inscrite la vie d'un peuple, immense iconostase et tableau d'ensemble de son existence.

Ce texte est paru initialement en 1995 dans le livre consacré à la dynastie des Marubi et publié chez Arthaud, *Albanie, visage des Balkans*. Nous remercions chaleureusement Ismail Kadaré qui nous a permis de reprendre ce texte.

PHOTOGRAPHIE SHKODRANE ET PHOTOGRAPHIE OTTOMANE

CHRISTIAN RABY

LA PHOTOGRAPHIE COMME VITRINE CULTURELLE : LE SULTANAT OTTOMAN

La photographie rencontre le monde ottoman le 28 octobre 1839. Ce jour-là, précisément, le journal *Takvim-i Vekayi* annonce en turc, en arabe et en français, l'invention de cette technique extraordinaire, qui crée des images avec de la lumière.

En ce même mois d'octobre 1839, le peintre Horace Vernet et son élève Frédéric Goupil-Fesquet appareillent du port de Marseille, équipés d'un daguerréotype, pour un voyage de sept mois, qui les conduit d'abord en Égypte. Le procédé photographique a fait l'objet d'une présentation par Louis Daguerre auprès de l'Académie française des sciences, le 9 janvier de cette même année 1839. Goupil-Fesquet, jeune peintre de 22 ans, s'est passionné pour cette découverte, et il est le premier à emporter l'instrument de Daguerre dans un voyage au Proche-Orient. Horace Vernet n'est pas moins enthousiaste. Après l'Égypte, le navire jette l'ancre devant Smyrne (Izmir), en mer Égée, le 4 février 1840. Huit jours plus tard, Frédéric Goupil a déjà engrangé une série de daguerréotypes de l'illustre cité ottomane.

Bien vite, d'autres photographes viendront d'Occident faire à travers l'Empire ottoman leur propre moisson de clichés. Les cafés, les mosquées, les fontaines, les cimetières, les palais, les ruines historiques, la mosaïque des types humains et l'infinitude des métiers, tout fait sujet. Cependant, des studios professionnels s'ouvrent à Istanbul, les premiers autour du palais de Topkapi, la résidence officielle du sultan, et d'autres à Pera, la partie occidentale de la ville, sur le continent européen. Les tiennent des

Français, des Italiens, des Anglais, des Arméniens, des Grecs. Quand ils sont Turcs, ce sont des chrétiens.

Le monde ottoman, en ce milieu du XIX^e siècle, est pris dans la spirale de la modernisation. Les réformes bouleversent l'industrie, l'architecture, l'administration, la santé, l'éducation. C'est l'ère fameuse des *tanzimat*, qui désignent la réorganisation drastique de l'Empire, dans tous les domaines. Médium de la modernité, la photographie y joue son rôle. Les sultans s'en emparent dès ses débuts, et elle sera l'objet de leur intérêt constant, jusqu'à la chute de l'Empire, en 1923. Abdülaziz, qui règne de 1861 à 1876, la protège; son successeur, Abdülhamid II, sultan de 1876 à 1909, y voit, lui, un instrument politique. C'est ainsi qu'il fait confectionner cinquante et un albums, totalisant mille huit cent dix-neuf photographies de l'Empire, prises entre 1880 et 1893, pour les offrir à la bibliothèque du Congrès américain.

Cinquante et un albums identiques seront envoyés de même en Angleterre, au British Museum. Ce prince avait misé sur la photographie pour préserver l'image d'un État en réalité en décomposition et qui finit de se dissoudre avec lui. Au moment où il est déposé, en 1918, Abdülhamid II a fait réaliser plus de huit cents albums, collectionnant près de trente cinq mille photos.

Conservées aujourd'hui à la bibliothèque de l'Université d'Istanbul, elles consignent tous les événements et les lieux importants de son sultanat. L'entreprise, dans sa démesure, touche au panoptique photographique.

À employer cet outil nouveau à célébrer l'Empire, les sultans en sont d'efficaces mécènes. Commandes aux artistes, attribution de décorations, création du poste de photographe de la cour, enseignement de l'art nouveau dans les académies militaires, autant de procédés qui en assurent la promotion. Le statut de photographe permet les plus hautes destinées. C'est ainsi que Kenan Pacha, dont c'est la principale activité, devient, en 1897, proche conseiller d'Abdülhamid II au sein de la Commission pour le recouvrement des dommages de guerre. Le prince l'élèvera en fin de carrière au grade de général.

Dans l'esprit d'Abdülhamid II, la photographie aura été doublement un instrument du pouvoir. En politique extérieure, c'était mettre sous le regard de l'Occident une image choisie et pointilleusement contrôlée de la réalité ottomane. Et, sur le plan intérieur, encore, la haute administration se constituait par là une inestimable source de renseignements.

LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUCTRICE D'IDENTITÉ : L'AVEVENTURE ALBANAISE

Aux confins occidentaux de cet Empire ottoman : quatre *vilayets*, ou régions administratives, majoritairement albanophones. La photographie y fait son apparition dans les années 1850, sous le règne du sultan Abdülaziz. Pjetër Marubi, émigré politique italien qui a albanisé son nom, crée le premier studio photographique de Shkodra. Il est à l'origine d'une lignée, dont le troisième et dernier représentant, Gegë Marubi, fermera boutique plus d'un siècle plus tard, en 1970. Se seront formés dans leurs studios des opérateurs de talent qui constituent une véritable école shkodrane de la photographie.

Le premier à faire son apprentissage dans le studio Marubi deviendra fameux entre tous. Son nom : Kolë Idromeno. Le père de ce dernier, Albanais d'origine grecque, s'est installé à Shkodra, où il a épousé une Albanaise. Kolë est né dans cette ville le 15 août 1860. À 16 ans, il est envoyé suivre les cours de l'Académie des beaux-arts de Venise. Aidé par Pjetër Marubi, auprès de qui il se forme ensuite à la photographie, il ouvrira bientôt son propre studio, Dritëshkronja Idromeno. Il est enregistré comme photographe sur les registres professionnels de 1895, mais dès 1888 on trouve, dans des archives familiales shkodranes, des photographies signées de son nom.

Avec Kel Marubi, qui succédera à Pjetër, Kolë Idromeno appartient à la deuxième génération des photographes de Shkodra. Dans la génération suivante s'illustreront Gegë Marubi (1907-1984), Shan Pici (1904-1976), Dedë Jakova (1917-1973) et, plus près de nous, les Peter Raboshta ou Angelin Nenshati.

Au tournant du XX^e siècle, on ne parle pas encore d'Albanie. Cette région de la péninsule balkanique appartient à l'Empire ottoman, ce depuis le XV^e siècle. Elle va proclamer son indépendance en 1912, mais elle n'est alors unifiée ni administrativement, ni juridiquement, ni linguistiquement. Les deux tiers de la population sont de religion musulmane, mais les chrétiens y sont très présents, de confession orthodoxe ou catholique. La photographie s'origine dans cette dernière communauté, à Shkodra, grande ville catholique du nord de la péninsule. Le second centre photographique se développe, un peu plus tard, dans les environs de Korça, première ville orthodoxe. De cette seconde école photographique albanaise, une quinzaine d'opérateurs s'illustrent, entre la fin du XIX^e et le milieu du XX^e siècle. Dans les années 1900, Kristaq Sotiri, Kiço Venetiku, Dhimitër Vangjeli ou Vangjush Mio sont les plus talentueux d'entre eux.

Dans les milieux musulmans de l'Empire, c'est l'élite intellectuelle qui s'intéresse à la photographie; dans les minorités chrétiennes, en revanche, elle est vite comprise

comme un mode d'ascension sociale. Les Arméniens et les Syriens de confession chrétienne acquièrent ainsi une maîtrise technique exceptionnelle et développent leur activité à travers tout l'Empire. À Istanbul, la réputation de leurs studios les fait choisir comme photographes attitrés du sultan. C'est le cas des trois frères Abdullah ou celui d'un Boghos Tarkulian, qui se fait connaître sous le nom de Phébus. En Albanie comme ailleurs dans l'Empire, être de confession chrétienne offre une opportunité, pour pratiquer ce métier, face à une population musulmane, qui garde de son enseignement religieux une certaine réserve à l'égard des images. Du moins, la vogue aidant, les familles musulmanes n'hésitent pas à faire appel aux opérateurs chrétiens pour se faire faire leur portrait ou immortaliser les événements édifiants de leur existence.

ABDÛLHAMID II ET L'IMAGE GLACÉE D'UN EMPIRE MODERNE

À la réception remarquable de la photographie dans l'Empire ottoman répond l'engouement de l'Europe pour l'orientalisme. Jouant en vis-à-vis, les effets de ces deux mouvements culturels se surajoutent. Les opérateurs occidentaux ont constitué, d'abord, le gros du bataillon des photographes venus arpenter l'Empire ottoman d'ouest en est. Certains, installant leur studio dans les diverses capitales de ce patchwork politique, deviennent les inspireurs, voire les formateurs, des photographes ottomans et de leurs mécènes. Le goût de l'Orient, dans la culture occidentale, s'y nourrit en retour. Dans ce processus, la photographie albanaise préserve, du reste, une singularité, puisque la vitalité de son art photographique est plus qu'ailleurs le fait de studios créés par des personnalités autochtones.

Un premier constat s'impose à celui qui feuillette les cinquante et un albums photographiques ottomans conservés à la bibliothèque du Congrès américain : aucune place n'est faite aux conflits internes qui minent l'Empire et qui vont conduire à sa disparition. Bien au contraire, y sont mis en avant ses aspects modernistes et sa fonction civilisatrice à l'égard des multiples peuples qui le composent. Les photographies d'architecture font l'impasse sur l'habitat traditionnel pour mettre en évidence les dernières constructions inspirées de l'Occident. Les monuments, les paysages, les réalisations industrielles, les marques du progrès dans le système éducatif ou dans la technique militaire, tout concourt à mettre l'Empire ottoman sur un pied d'égalité avec les puissances occidentales. Mieux, ces images inscrivent cette modernité dans la tradition byzantine, et par elle gréco-romaine, dont l'Empire se montre, du même coup, le très remarquable héritier.

Comment furent accueillis ces cinquante et un albums ? Nous n'en avons guère d'écho. Faut-il y lire le peu de sensibilité des destinataires au présent du sultan, aussi bien aux États-Unis qu'en Grande-Bretagne ? Leur confection avait demandé treize ans. Le sultan Abdülhamid II avait fait appel tant à ses photographes officiels, formés à l'École militaire, qu'à divers studios photographiques installés dans l'Empire. Ces studios privés avaient réalisé la plupart des portraits. Le studio le plus sollicité avait été celui des frères Abdullah. D'origine arménienne, ceux-ci avaient ouvert boutique à Pera en 1858, avant de devenir les photographes attitrés des sultans Abdülaziz et Abdülhamid II, participant notamment aux expositions universelles de 1867 et 1878. Le deuxième studio bien représenté dans les albums était celui de Boghos Tarkulyan. Installé dans la Grand-Rue de Péra depuis 1890, cet élève des frères Abdullah signait ses œuvres Phébus. Enfin, le troisième studio remarqué, pour la constitution des albums, était celui de Pascal Sebah (1823-1886). Franco-syrien de confession catholique, Sebah avait créé son studio d'Istanbul en 1857, fondant, en 1873, une succursale au Caire. Son fils Jean (1872-1947), qui lui succédera, s'associera en 1888 avec un photographe français d'Istanbul, Polycarpe Joaillier. La firme Sebah et Joaillier deviendra célèbre.

Le paradoxe veut que l'élan de modernisation qui constitue les thématiques martelées par ces recueils photographiques soit le héraut même du démantèlement prochain de l'unité ottomane. Les efforts éducatifs engagés par les sultans ont créé une élite culturelle et, partout, une classe moyenne. Leurs représentants, venus à la tête des administrations, se font les plus fiévreux acteurs d'une émancipation qui va faire imploser l'Empire de l'intérieur. Les puissances occidentales auront beau jeu de finir de l'effondrer de l'extérieur.

Les régions albanophones, à la frange européenne de l'Empire, sont prises dans ce tourment de l'histoire. Une identité albanaise se définit, à la fin du XIX^e siècle, contre l'opresseur ottoman. La mosaïque des peuples de cette région du monde, la diversité de leurs modes de vie, de leurs pratiques culturelles et religieuses n'empêcheront pas l'éclosion d'un sentiment identitaire. Le développement de la photographie albanaise est inséparable de cet élan nationaliste.

De cette naissance politique, culturelle et artistique, les journaux se font les artisans à partir de 1896. Dès les années 1890, un périodique comme *Drita*, publié à Sophia, sert la cause albaniste en demandant à ses lecteurs de lui faire parvenir des images de leur région. Faire connaître le pays, c'est construire une mémoire collective propre à cristalliser

le sentiment d'unité nationale. Des photographes comme Kolë Idromeno et Kel Marubi à Shkodra, ou comme Kiço Venetiku à Korça, vont jouer un rôle d'importance dans cette prise de conscience. Si les deux premiers, formés en Italie – respectivement à Venise et Trieste –, sont fort sensibles aux influences de l'Occident, le troisième, partisan convaincu des idées nouvelles, donnera un tour franchement propagandiste à ses images.

PJETËR MARUBI OU L'ORIENTALISME ASSUMÉ

Nombre de clichés d'avant la Première Guerre mondiale ont été réalisés en studio, en Albanie comme partout dans le monde. Derrière le sujet photographié, donc, un décor choisi. Il se compose généralement d'une toile peinte et d'accessoires tels que fauteuils, sellettes, colonnes tronquées, piédestaux, balustrades, escaliers, draperies, peaux de bête, pièces de bois harmonieusement agencées. Un bouquet de fleurs ici ou là. Qu'il s'agisse de vues paysagères ou d'intérieurs aux connotations aristocratiques, le décor est une pièce maîtresse du rituel, et il est passionnant de s'attarder à ce que nous disent ces ancêtres du photomontage.

En ouvrant leurs studios aux quatre coins du monde, les photographes voyageurs en sont venus à conjuguer, fort plaisamment, l'exotisme des thèmes qu'ils traitent avec les marques convenues de leur propre culture. La panoplie de cette dernière comporte, comme on sait, la table chargée de livres, la colonne tronquée, et, sur la perspective peinte, le paysage aristocratique ou bucolique. Les photographes albanais, comme l'ensemble des photographes ottomans, embrassent cette esthétique. Le décor floral suggère un parc, plutôt qu'un jardin. L'idéal aristocratique à l'occidentale est particulièrement souligné. On le retrouve encore dans le choix des vêtements, de l'ameublement ou des habitations représentées. Les photographies albanaïses de studio partagent avec les photographies de studio des albums d'Adbulhamid II ces mêmes mises en scène. Le décor occidentalisant – que l'on conviendra de qualifier, dans ces pages, de « généraliste » – triomphe. Il est vrai que l'occidentalisation du mode de vie ou de l'habillement commence à toucher les villes moyennes comme Shkodra et Korça. Dans ce XIX^e siècle finissant, le rêve occidental, hanté d'images médiévales, n'a pas moins de parfum, pour une âme orientale, que le rêve d'Orient à l'âme d'Occident.

Du père fondateur de la photographie albanaïse, Pjetër Marubi, nous disposons de beaucoup moins d'œuvres que de ses successeurs. Son travail témoigne peu des événements politiques. On a de lui, néanmoins, une photographie de la délégation que

Shkodra envoie, en 1878, rejoindre la ligue de Prizren, ligue constituée pour réclamer la réunification de tous les territoires albanais en un État (*cf. photo p. 120*). Mais la vie sociale et culturelle fait plus ostensiblement l'objet des investigations de Pjetër Marubi, et, pour le reste, il répond à des commandes de portraits. La mise en scène de ses clichés est soignée, sans véritable invention. Quand il photographie un compositeur de musique populaire avec son luth, le *saz* (*cf. photo p. 43*), il place deux jeunes hommes, de part et d'autre, pour cadrer sa composition. L'un des figurants est, en l'occurrence, Kel Marubi (*à droite*), alors en apprentissage.

L'organisation du studio de Marubi apparaît ici telle qu'on la connaît partout avant les années 1880, époque où les fonds peints commencent seulement à se généraliser. Le sujet s'appuie sur un piédestal, devant un fond uni. Un tapis orne le sol. Chaise, fauteuil sont a priori indispensables, en raison de la longueur du temps de pose, mais ils deviennent vite les objets incontournables d'un décor ritualisé. La présentation frontale des modèles est appuyée par le peu de profondeur de champ. Le sujet se détache sur un fond uni généralement flou. La moindre protubérance sur un habit ou une arme devient vite imprécise à son tour (*cf. photo p. 52*).

Le studio de Pjetër Marubi ne se distingue guère de celui de ses contemporains occidentaux. Le décalage ne surgit, le plus souvent, que du vêtement albanais du sujet photographié. Pjetër Marubi adopte le rituel occidental dans ses moindres détails et il crée, sur ce principe, les clichés qu'il destine à la diffusion en cartes postales. Par ce biais, les contrées reculées et les coutumes ancestrales entrent dans la modernité. Quintessence d'un gigantesque mouvement d'inventaire des sociétés et des paysages du monde entier, la carte postale fait, en cette fin du XIX^e siècle, fonction d'entreprise typologique. La femme mauresque, le samouraï, le bédouin, la femme turque, le porteur d'eau, la prostituée, le harem, la mendicante, la musulmane... chaque portrait se fait archétype. Le fondateur de la photographie albanaïse participe de ce mouvement de modélisation de l'humanité en tous ses faits et gestes.

Une série de cartes postales qu'il signe P. Marubbi – avec les deux b de son nom original, italien – et qu'il localise à Scutari, qui est le nom de la ville de Shkodra en italien, montre que son intention commerciale est, ici, de diffuser en Italie. La série, qui fait poser des femmes vêtues du costume catholique typique de Shkodra, a été composée entre 1860 et 1890, la grande période d'activité du photographe. Les modèles se tiennent au centre de l'image, frontalement à l'objectif. Une autre série, probablement

destinée aussi à la diffusion en cartes postales, montrent des femmes au travail : porteuse de panier, paysanne à la bêche... (cf. photo p. 71). L'emploi du même décor – sol pierreux recouvert de paille, même panier – permet de rattacher à cette deuxième série l'image d'un couple de montagnards de la Haute-Malesi (cf. photo p. 69).

L'exotisme de ces clichés n'a, bien sûr, de sens que vu de l'étranger. Pjetër Marubi, comme les photographes orientalistes occidentaux, souligne l'aspect typologique de ses images. Ainsi de cette jeune adolescente, d'une pauvreté extrême, dont on découvre la poitrine naissante sous un gilet en haillons ; ainsi de cette autre mendicante, chez qui la poitrine, plus adulte et un peu plus dévoilée, ne permet pas de douter d'une mise en scène sollicitée par l'opérateur (cf. photo p. 75). Images archétypales, où le voyeurisme joue sa part, et comme il en naît de l'objectif des photographes sous toutes les latitudes.

Si l'œil de Pjetër Marubi est exceptionnel, ses mises en scène restent, on le voit, conventionnelles. Son fils adoptif Kel se montrera d'une autre force dans ce domaine, et son plus célèbre apprenti, Kolë Idromeno, montrera un talent d'une autre ampleur dans l'originalité de ses compositions.

KOLË IDROMENO ET L'ÉMANCIPATION DU FOND PEINT

Loin de se satisfaire du décor généraliste, Kolë Idromeno, pour confectionner ses fonds, va chercher son inspiration chez les Primitifs italiens. Il utilise essentiellement deux types de toiles peintes – l'une d'intérieur, l'autre d'extérieur. La première figure un édifice catholique avec ses voûtes, ses arches et ses colonnes ; la seconde, un paysage de bosquets et de grands arbres. Le souci de vraisemblance n'est pas la préoccupation du photographe, et à l'occasion, deux toiles disparates, peuvent être disposées côte à côte sur le même cliché.

Composition remarquable de Kolë Idromeno, sur fond d'église et comme se tenant dans la nef, un prêtre en soutane baptise un jeune sauvageon, probablement natif des montagnes du Nord. Les deux personnages sont assistés de deux enfants de chœur portant, l'un, un livre saint, l'autre un bol d'eau bénite. On croit comprendre la raison de cette œuvre, en lisant les *Souvenirs de Haute Albanie*, qu'Alexandre Degrand publie en 1901, illustré de quatre-vingts photographies. Ce consul général de France rapporte que Kolë Idromeno, jeune homme, avait reçu commande de sujets religieux, d'un père de la Compagnie de Jésus : le missionnaire se servait de ces clichés pour édifier l'esprit des montagnards.

De nombreuses autres photographies d'Idromeno portent témoignage de l'intention morale qui sous-tend les commandes des autorités catholiques de Shkodra. Le photographe entretient des liens privilégiés avec la Compagnie de Jésus, et on peut être tenté de voir dans la photographie que nous venons d'évoquer quelque interprétation par le jeune Kolë d'un événement de sa propre vie. Or, c'est devant le même décor d'église catholique qu'Idromeno fait poser deux jeunes musulmans, se tenant par le doigt. Ici, le projet du photographe apparaît plus énigmatique, tant que l'on s'en tient à opposer l'une à l'autre les deux religions, catholique et musulmane. Mais c'est sur un mode plus subtil, sans aucun doute, qu'Idromeno conçoit son message : l'espace photographique ainsi construit place la réalité albanaise, qui demeure encore sous le joug ottoman, dans la perspective, au sens propre, d'une Renaissance à l'italienne. Le photographe, formé aux Beaux-Arts de Venise, propose de la sorte une synthèse d'une puissance symbolique remarquable, à l'heure où son pays cherche les termes de son identité.

Une autre image de Kolë Idromeno conforte cette lecture du cliché. Une femme voilée s'y tient devant l'objectif, et le tissu à rayures de son vêtement dit qu'il s'agit d'une catholique. Le port du voile, en l'occurrence, n'est pas pour surprendre. À l'époque, dans les Balkans, il est le fait tant des catholiques ou des orthodoxes que des musulmans. Le décor est plus intrigant : deux pilastres de marbre, encadrant la femme, s'affichent comme une autre allusion à la peinture italienne du Quattrocento, renvoyant à des tableaux comme le *Saint-Sébastien* du Pérugin (au Louvre) ou les *Madones* de Filippo Lippi. La netteté de l'habit joue avec le flou de la paille au sol, renforçant, comme les deux pilastres, l'attitude hiératique du personnage. La culture ottomane albanaise, ici sous son jour chrétien, s'étaye, là encore, des symboles d'une Renaissance à l'occidentale.

Dans la photographie de studio, les photographes, très généralement, ne peignaient pas eux-mêmes leurs fonds. Le caractère conventionnel de ceux-ci le dit assez. Ce n'est pas le cas de Kolë Idromeno, qui était aussi peintre et reste comme l'auteur d'un des tableaux les plus fameux de la peinture albanaise, *Motra Tone* (« Ma sœur Toné »). Avec ce fascinant portrait de femme en costume traditionnel orthodoxe, tenant son voile, Idromeno a aussi assuré sa notoriété comme peintre. Mais Idromeno s'est encore illustré comme architecte, réalisant plusieurs bâtiments de la rue principale de Shkodra, qu'il utilisait à l'occasion comme décor pour ses photographies. C'est lui, selon toute vraisemblance, qui figure sur un cliché de 1898 de Pjetër Marubi, parmi le chantier de la cathédrale de Shkodra (cf. photo p. 115). Le toit de l'édifice s'était effondré l'année

précédente et ce fut l'occasion de remplacer les madriers de bois par des poutrelles de fer, comme le montre une autre photographie de Pjetër Marubi, de cette même année 1898 (cf. *photo p. 114*). Pour finir, Kolë Idromeno sera chargé, en 1909, de peindre le plafond à caissons de la cathédrale, peintures qui sont toujours visibles aujourd'hui.

Une des œuvres picturales d'Idromeno montre, en contre-plongée, une vaste galerie soutenue de colonnades, s'ouvrant en haut de l'escalier monumental d'un théâtre. Intitulée *Teatri* («le Théâtre»), la toile est conservée aujourd'hui, d'après nos informations, chez les Frères franciscains de Shkodra. Donnant l'impression générale d'un collage, l'imposant escalier du théâtre ouvre curieusement sur la nef d'une cathédrale. La construction de l'espace, avec son second plan d'arcades, rappelle, sur un mode beaucoup plus imposant, le fond qui figure sur les photographies du *Baptême* et des *Deux jeunes musulmans*, que nous évoquions plus haut. De l'image peinte aux images photographiques, un point commun : là où se trouve l'escalier sur la peinture, se placent les personnages sur les photos. La toile *Teatri* pourrait bien être comprise, alors, comme une métaphore du studio photographique en tant qu'espace de théâtralisation de la société albanaise, sous l'égide sainte et inspiratrice d'une Renaissance à l'occidentale.

Un cliché de 1924 de Kel Marubi, fils de Pjetër, et contemporain de Kolë Idromeno, montre, à la manière des photographies de nos classes de collège, une congrégation de jésuites italiens posant alignés dans une cour (cf. *photo p. 81*). Le décor peint qu'on a tendu derrière le groupe n'est autre que la toile *Teatri* de Kolë Idromeno. Le groupe d'ecclésiastiques étant nombreux, on a ajouté, à gauche de l'image, un décor, fermant l'espace latéralement, qui reprend des éléments de *Teatri*. La position de ce rajout, de biais par rapport au fond, brise la perspective, et laisse déborder, au-dessus de lui, le feuillage de quelque vigne-vierge qui grimpe sur le mur de la cour. L'examen de ce rajout nécessaire permet de conclure qu'Idromeno l'a peint lui-même. On a donc l'assurance que Kolë Idromeno a peint des fonds pour le studio de Kel Marubi, tout comme il en a peint pour lui. Délaissant la pratique commune des toiles conventionnelles, Idromeno aura donc créé, dans son travail photographique, un espace esthétique propre, revendiquant résolument sa filiation avec la Renaissance italienne, et collaborant sans doute, dans cet esprit, avec d'autres studios. Le Trecento et le Quattrocento avaient inventé le trompe-l'œil, espace monoculaire comme l'est celui de la chambre noire. Kolë Idromeno réinterprète l'aplat de la toile de fonds avec les armes de ces références artistiques, donnant là une dimension explicitement politique à son travail.

KEL MARUBI OU L'ESPACE D'UNE CONSCIENCE ALBANAISE

Des trois Marubi, Kel est celui dont nous possédons le fonds le plus important. Son activité aborda tous les sujets qu'un studio commercial est amené à traiter : portraits de personne, portraits de groupe, publicités, documents à caractère professionnel et autres. Par-delà, son œuvre recèle des photographies qui n'ont pu être l'objet d'une commande ordinaire. Évoquant des mises en scène de théâtre, ces photos-là présentent des personnages qui jouent ostensiblement un rôle. La disposition de ces comédiens, leurs costumes, leurs attitudes, leurs expressions sont porteurs d'un message que celui qui regarde est invité à décrypter. La scène qui se déroule sous nos yeux feint une parfaite autonomie, et aucun regard ne se tourne vers le photographe. Si le thème de ces scénettes n'est pas toujours intelligible, il est, en revanche, assez aisé d'en classer les motifs de prédilection.

Ici (cf. *photo p. 88-89*), sous le regard indifférent de trois troufions en uniforme turc, un militaire ottoman tente de recruter un jeune homme en costume albanais. Le geste autoritaire du recruteur se heurte à une attitude de mépris de la part de l'Albanais qui, littéralement, le prend de haut. Là (cf. *photo p. 90*) sur un thème proche, un soldat turc, main sur la poignée de son sabre, sermonne un Albanais, armé d'un fusil, qui sourit dédaigneusement. Ici encore l'inaltérable fierté de l'Albanais est patente. Le sérieux du Turc, sa taille, sa corpulence, le geste de son bras, main ouverte, tout le jeu du personnage mime l'avertissement ; mais le petit Albanais en costume se contente d'un sourire narquois. Sur un autre cliché, un chef albanais reçoit des mains de soldats italiens un fusil ; un civil semble enregistrer cette donation. S'il est difficile de préciser l'intention plus complexe de cette mise en scène, le rôle du combattant albanais est cependant manifeste.

Dans tous les cas, c'est la fière indépendance du combattant albanais qui constitue le thème de prédilection de ces compositions. À quoi ces photographies sont-elles destinées ? Qui en est le commanditaire ? Nul ne le sait. En revanche, il est certain que les fonds peints ont servi, au théâtre, à des mises en scène sur le thème de la Renaissance albanaise. Dans l'Albanie à la veille de son indépendance, en effet, le courage et l'honneur sont des vertus exaltées pour servir au sentiment national naissant. Tout est mis en œuvre pour conduire les régions albanophones à se reconnaître comme une nation identifiée par son histoire et sa géographie. Les périodiques albanistes, qui se multiplient à partir de 1896, s'évertuent à inculquer à une population hétérogène ces

sentiments héroïques. Le peuple albanais, cette idée neuve, est loué sur tous les tons pour avoir résisté de tout temps à l'envahisseur turc.

Il y a diverses façons, de par le monde, de faire servir les toiles de fond au sentiment qu'on veut éveiller. Le plus souvent, soit elles viennent rassurer sur leur existence des individus endimanchés venus sacrifier à la cérémonie mémorielle du portrait, soit elles alimentent le goût d'exotisme de celui qui les visionne. Deux intentions complémentaires, pour une même idéologie. L'une et l'autre contribuent d'une appréhension clivée et conservatrice de la société, qui a été une des tâches de la photographie depuis son invention.

Le Français Hyppolite Arnoux (1859-1888), grand représentant, au cours de sa brève existence voyageuse, de l'orientalisme en photographie, et le Belge Norbert Ghisoland (1878-1939), qui est réputé pour avoir produit en studio quatre-vingt-dix mille clichés de personnes mises en scène, nous serviront, aux deux extrêmes du spectre, de parangons du phénomène. Les photos d'Arnoux, côté exotisme, présentent des images de harem devant de riches décors à pilastres, lambris et arcades ; celles de Ghisoland placent le petit peuple des ouvriers de Frameries, dans le Hainaut, devant des fonds de parcs aristocratiques ou de salles de châteaux aux cheminées monumentales. Pourtant, dans l'exemple albanais, les mêmes fonds suscitent un sentiment bien différent : ces décors fantaisistes repris de la photographie occidentale parlent, cette fois, d'émancipation culturelle, d'affranchissement artistique, d'indépendance nationale.

La photographie shkodrane se distingue tout autant, dans ce qu'elle véhicule, de la photographie du sultanat ottoman. Des albums d'Abdülhamid II se dégagent deux grands principes, très généralement observés : les personnages sont rarement seuls, mais vont au moins par deux, et le fond est généraliste, c'est-à-dire occidentalisant. Photographier un couple, plutôt qu'une personne, crée une insistance sur la dimension typologique, et c'est bien, en effet, ce qui se dégage de ces clichés. L'impression d'avoir affaire à des personnes singulières est gommée. Ces portraits ne nous font pas voir des individus, mais des types humains venus remplir, en fait, une fonction promotionnelle, dans l'esprit du prince qui a commandité les albums. Ils s'érigent en modèles de l'œuvre civilisatrice de l'Empire ottoman à l'égard des multiples populations qui l'habitent. On ne peut s'empêcher alors de voir ces représentants des différentes cultures qui composent l'Empire amenés, par le photographe qui les fait poser, à jouer le même rôle que les personnages figurant sur les clichés d'un Norbert Ghisoland. En pendant de ces mises

en scène guindées à l'occidentale, se contemple ici un monde figé, pris au piège de ses propres représentations. Archétypes orientaux en miroir des archétypes occidentaux. Abdülhamid II, pensant lutter, en faisant réaliser ses albums, contre un orientalisme grossier, offre du vaste et brillant creuset de cultures sur lequel il règne une image qui, si elle est moins fantasmagorique, n'en est pas plus vivante, et semble, ce faisant, tout aussi dépourvue de vérité.

Second principe, toujours présent dans les portraits en pied, le décor généraliste s'inscrit là à contre-emploi. Il faut le lire, bien sûr, comme le désir de lutter contre les stéréotypes véhiculés par l'Occident sur la culture ottomane. Mais cette appropriation est paradoxale. L'effort déployé par Abdülhamid II pour mettre en vitrine la culture ottomane la fait passer, par un effet contraire, sous le joug des conventions les plus pauvres qui régissent l'emploi de cette nouvelle technique occidentale, de sorte que l'accusation d'orientalisme peut, cruel retour des choses, entacher l'entreprise même du sultan. On apprécie alors comment, à Shkodra, dans un esprit bien différent, qui leur fait éviter cet écueil, un Kolë Idromeno fait de ses fonds des œuvres d'art à part entière, ou un Kel Marubi théâtralise impétueusement ses images, en les charpentant d'une structure narrative forte.

UN PHOTOGRAPHE DOUBLEMENT ACTEUR DE SES MISES EN SCÈNE

Kel Marubi s'implique sans ambiguïté dans le message qu'il veut faire passer. Arrêtons-nous sur deux de ses photographies, réputées être des environs de l'année 1910. Sur la première (*cf. photo p. 35*), Kel Marubi y figure en personne, à gauche, avec deux de ses amis. Une discussion l'oppose au premier. Son geste impératif est accueilli par celui-ci avec un léger retrait du buste. Les regards des deux hommes se défient. Entre eux, le troisième personnage assiste, les bras croisés, à l'échange. Que veulent-ils nous dire ? Apprendre qui ils sont nous y aidera.

Le personnage auquel s'adresse Marubi est Mati Logoreci. Né à Shkodra en 1867, Logoreci a appris son métier d'instituteur à Trieste, puis il a enseigné à Prizren, et depuis 1907 il enseigne à Shkodra. Dans la culture très catholique de cette Albanie du Nord, sa réputation d'athée et de révolutionnaire, luttant pour la langue et la culture albanaises, lui a valu quelques ennuis. Le personnage aux bras croisés, Lugj Gurakuqji, est le fils du secrétaire du consulat italien. Il a fait ses années de collège à San Demetrio Corone, en Calabre, et ses études supérieures à Naples, avec une bourse du gouvernement italien.

Rédacteur au journal *Drita*, il a des liens étroits avec les milieux arbëresh, cette communauté albanaise installée en Italie de longue date, pour avoir fui le régime ottoman, et qui y a toujours préservé sa culture albanaise. Lorsque, le 1^{er} décembre 1909, l'École normale d'Elbasan recrute des personnes capables de former des professeurs d'albanais, il est pris comme l'un des six enseignants de l'école. Les trois personnages de la photo incarnent donc l'influence italienne, parmi les activistes du Nord de l'Albanie qui luttent contre l'autorité ottomane. À l'automne 1908, ils ont fondé, tous trois, le Club de la langue albanaise, qui réclame l'usage unique de cette langue et son enseignement généralisé pour tous les Albanais, du Sud (Tosk) comme du Nord (Gegë), dans une écriture en alphabet latin. Cette photographie, très probablement, célèbre l'événement et symbolise les débats qu'ont menés leurs fondateurs, à la fois en langue albanaise et autour de la langue albanaise. Pour cette raison, elle doit pouvoir être datée de cette année 1908.

Sur la seconde de ces photographies (*cf. photo p. 34*), Kel Marubi semble instruire trois autres amis au maniement d'un fusil. Les quatre hommes, en habit traditionnel albanaise, figurent des combattants. Si le cliché précédent symbolisait la lutte avec l'Empire ottoman sur le terrain des idées, celui-ci évoque le combat physique, la confrontation armée. Deux façons de lutter complémentaires, pour obtenir l'indépendance. Le choix des costumes dans ces deux clichés est révélateur. Les tenues à l'occidentale des fondateurs du Club de la langue albanaise disent le lien avec l'Italie et la dissidence catholique, en regard de l'islam ottoman. Le vêtement traditionnel local, dans la photographie des combattants, parle, lui, d'une émancipation spécifiquement albanaise, pour se délivrer du joug de l'Empire.

D'une façon générale, la variété des costumes que l'on constate sur les photographies albanaises signe le souci d'occidentalisation de cette aire culturelle. Le vêtement change nettement d'esprit selon la génération à laquelle on appartient, les plus jeunes étant habillés tout à fait à l'euro-péenne. Et si l'on vient de voir que Kel Marubi pouvait choisir le vêtement local ou le vêtement européen pour telle ou telle mise en scène, on comprend aussi que les vêtements de ces jeunes sont plus simplement ceux qu'ils portent quotidiennement.

Il est intéressant de considérer en parallèle certains clichés du photographe ottoman Ali Sami Aközer (1866-1936), par le biais de cette question vestimentaire. Formé à l'Académie militaire d'Abdülhamid II, dont on a déjà dit qu'elle dispensait une formation

de qualité en photographie, Ali Sami obtient en 1886 le diplôme d'officier en artillerie de l'École impériale d'ingénieurs. Il enseigne la peinture et la photographie dans cette école, puis devient photographe du Palais et, à compter de 1899, il accompagne le sultan dans ses déplacements. Il se trouve qu'Ali Sami a laissé en outre un travail original de photographies personnelles, très théâtralisées.

Nous retiendrons deux d'entre elles, qui ont pour sujet la fille du peintre Hoca Ali Riza, l'une datée de 1900, l'autre de 1905. Sur la première, la jeune fille, Hamide, porte le vêtement turc traditionnel; sur la seconde, elle est habillée à l'occidentale et elle tient un porte-plume. Est-ce simplement dire que tout Ottoman de l'élite sociale est riche des deux cultures? À mieux regarder le premier cliché, on comprend que la jeune fille entretient une certaine distance avec le vêtement traditionnel qu'elle porte: sa pose ostensiblement lascive nous donne l'impression qu'elle «joue à l'Orientale». Aközer marque clairement ce second degré. Sur cette photo, le décor généraliste est celui d'une nature idyllique. La photographie orientaliste aime ce genre de fond, qui place les types humains orientaux dans un paradis – ce paradis perdu par un Occident qui se flagelle, en bon pénitent, pour son progrès technique. Pour le second cliché d'Hamide, Aközer choisit un intérieur aristocratique à l'occidentale. Hamide se lève de sa table de travail, où trône un gros livre et où elle écrivait. Ainsi, si l'identité occidentale et l'identité orientale sont mises en balance, ces représentations ensemble expriment plutôt une complétude.

Les images de Kel Marubi peuvent sembler reprendre cette partition Orient/Occident. Cependant, là où le photographe turc tombe dans le schéma orientaliste en jouant des codes convenus pour souligner le statut social de la jeune fille, le photographe albanaise invente un espace décalé, mettant son esthétique théâtrale au service d'une politique de propagande albanaise, et se mettant à l'occasion lui-même en scène, on l'a vu, dans l'attitude du militant qu'il est en réalité. En définitive, leurs intentions apparaissent diamétralement opposées.

Ali Sami Aközer, quand il délaisse le terrain des photographies officielles qui font son pain quotidien, traite d'une manière sans aucun doute originale son intimité familiale et le cercle de ses amis. S'appropriant le cliché occidental de studio, tout en restant imprégné des élégances culturelles de la société ottomane, il en place l'élite sociale, dont il est membre, dans l'éclairage des valeurs idéologiques occidentales. Kel Marubi choisissant, quant à lui, une voie qui n'est concession ni à l'imagerie orientale ni à l'imagerie

occidentale, fait de la photographie le porte-voix de la Renaissance albanaise. Pjetër Marubi n'était pas allé, en son temps, aussi loin dans ce sens que son fils de cœur. On le jugera plus proche de l'esprit d'un Ali Sami Aközer.

Feuilleter les albums patiemment confectionnés de clichés d'hier et d'aujourd'hui, c'est réaffirmer, à chaque fois, son appartenance à telle ou telle famille, telle ou telle communauté. Le nouveau venu qui entre dans le cercle, tenu de s'intégrer, est invité à leur lecture. La photographie a cette fonction d'assurer l'unité symbolique du groupe.

Tant la photographie albanaise que la photographie ottomane ont tenu ce rôle, à leur échelle. Les visées, pourtant, étaient différentes. Les albums du sultan Abdulhamid II voulaient assurer la promotion de l'Empire, dans sa volonté de modernisation. S'en dégage une unité évidemment artificielle, destinée à séduire les puissances occidentales. À côté de cela, les photos personnelles d'un Ali Sami Aközer promeuvent le nouveau mode de vie des cadres de la bureaucratie ottomane, notamment de l'élite militaire à laquelle il appartenait. La réussite sociale au sein de l'Empire passe par la reconnaissance d'un syncrétisme Orient-Occident, dans lequel l'officier Aközer place sa foi. Fût-ce au risque que les valeurs occidentales prennent le pas sur la culture ottomane.

À Shkodra, bien différemment, la photographie est engagée dans l'avènement d'une unité nationale. Or le sentiment patriotique que s'évertue à faire émerger cette région du monde au XIX^e siècle se forge au cœur des disparités linguistiques, confessionnelles, culturelles, géographiques, villageoises. L'école photographique de Shkodra tient ici sa partie, à côté du travail qu'accomplit l'écrit, des livres aux journaux. Comme la littérature, elle revendique, sans avoir à renier son héritage culturel ottoman, les singularités de son catholicisme et de son histoire européenne. Elle participe ainsi activement de la renaissance d'une identité albanaise, qui conduira à une radicale prise de conscience nationale, et à l'indépendance, proclamée en 1912 et reconnue par les grandes puissances en 1913.

LA DYNASTIE DES MARUBI

Né à Piacenza, en Italie, Pietro Marubi, jeune garibaldien, fuit son pays en raison de ses activités politiques contre la puissance occupante, l'Autriche-Hongrie. Traversant l'Adriatique, il s'installe à Shkodra vers 1850, après un court passage par Corfou puis Vlora, cherchant dans l'Empire ottoman un asile politique provisoire. Architecte, peintre et sculpteur, Marubi s'intéresse à la photographie d'abord pour son propre plaisir, puis il en fait son activité professionnelle et ouvre le premier studio photographique d'Albanie.

Les premiers travaux de Pjetër Marubi sont des clichés noir et blanc de format 21 x 27 cm, 26 x 31 cm et 30 x 40 cm. Plus tard, avec de nouveaux appareils à trépied, puis portables, les formats 13 x 18 cm et 18 x 24 cm se multiplient. Le photographe prépare lui-même ses plaques au collodion, un procédé en usage depuis son invention en 1849. Ses premiers clichés témoignent de plusieurs événements majeurs de l'histoire nationale albanaise. Ils sont publiés dans des grandes revues illustrées italiennes, britanniques ou françaises : *La Guerra d'Oriente*, *The Illustrated London News* et *l'Illustration*.

Devant le succès grandissant de son activité, Pjetër Marubi embauche comme assistant, Mati, le fils aîné de Rrok Kodheli, un montagnard des environs qui l'aidait à tenir son jardin. Né en 1862, passionné de musique, Mati voulait absolument devenir photographe. Il suit une formation à Trieste. Mais il meurt soudainement en 1881, à l'âge de dix-neuf ans. Le plus jeune frère de Mati, Kel, né en 1870, lui succède au studio. Enthousiaste, avide d'apprendre, Kel prend lui aussi la route de Trieste.

Pjetër modernise son studio en achetant à l'étranger de nouveaux appareils. Il aménage son laboratoire et installe une verrière pour utiliser la lumière naturelle. Toutes les parois vitrées étaient équipées de rideaux que l'on tirait selon le travail à effectuer. C'est en cette fin de siècle que les techniques de développement se transforment : le colloidion est abandonné et remplacé par des plaques préparées de manière industrielle, dotées d'émulsions au bromure d'argent. À sa mort, en 1904, Pjetër Marubi lègue à Kel Kodheli non seulement son studio, mais aussi son nom.

La dynastie des Marubi est née. Kel transforme le laboratoire en atelier d'artiste, car son ambition est de faire de la photographie un véritable art. Dans son travail, il établit une intimité étroite et une transparence complète entre l'homme et son environnement naturel. Les fonds peints devant lesquels passe toute la société de Shkodra représentent la montagne, la forêt, la plaine ou les champs.

La réputation de Marubi dépasse les frontières de l'Albanie. Il est ainsi invité plusieurs fois à la cour royale du Monténégro dont il devient le photographe attitré. Marubi travaille aussi bien dans les palais et les salons que dans les chaumières.

Artiste brillant, Kel Marubi est également un patriote affirmé. Avant la proclamation de l'indépendance, en 1912, Kel Marubi participe à la création de plusieurs associations, dont une en particulier, Gjuha Shqipe (la Langue albanaise), fondée en 1908, s'est donnée pour objectif de diffuser la langue albanaise, récemment unifiée. Puis, en janvier 1909, Kel Marubi sollicite le pacha de Shkodra pour obtenir l'autorisation de fonder un journal bilingue albanais-turc portant le titre de *Zëri i Shkodrës (La Voix de Shkodra)*.

Le travail de Kel Marubi est poursuivi par son fils Gegë. Ce dernier suit une formation en France, dans les années 1920, chez les frères Lumière. Ensuite, il s'impose comme un des meilleurs photographes des Balkans et remporte plusieurs prix lors d'expositions photographiques.

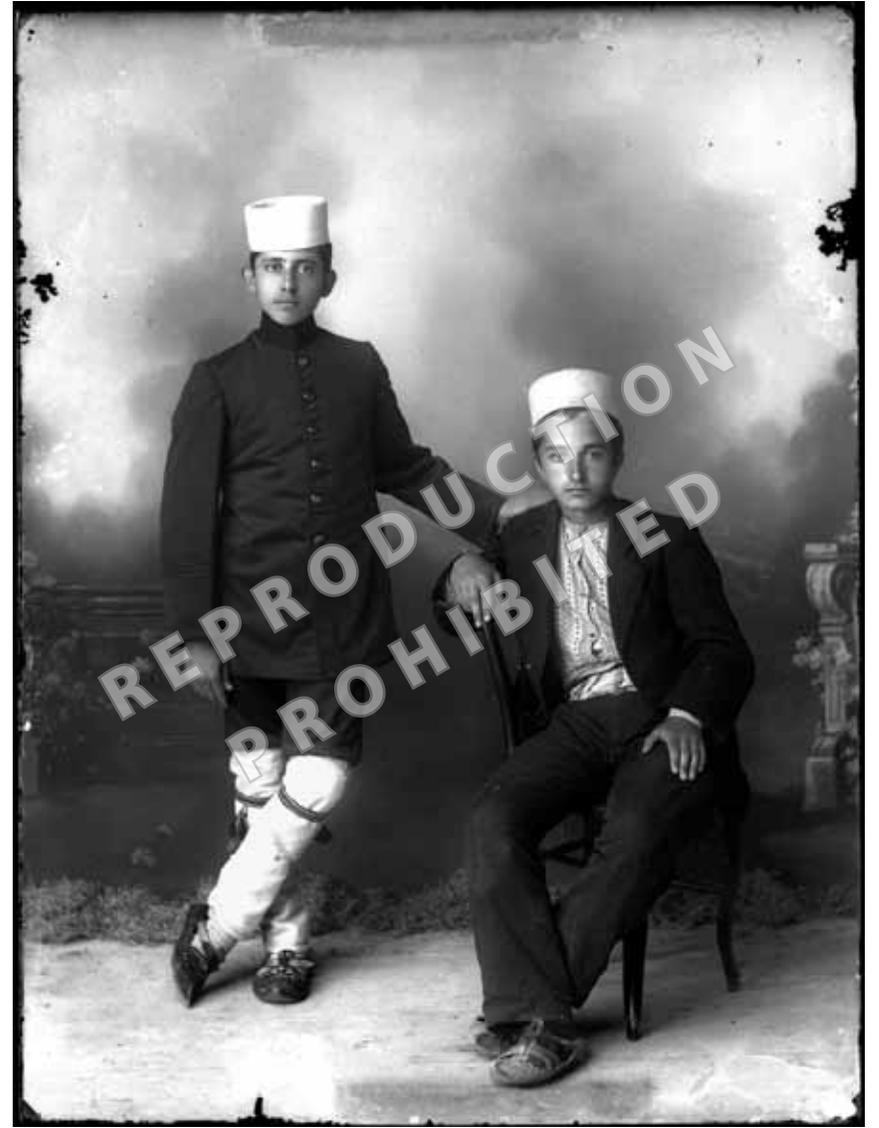
Après avoir cessé son activité photographique, peu après la prise du pouvoir d'Enver Hoxha, Gegë Marubi prend soin d'assurer la conservation des documents et l'entretien des registres jusqu'à sa mort en 1984. Les archives complètes de la famille Marubi forment un ensemble de plus de 120 000 négatifs, la grande majorité sous forme de plaques de verre, exemple quasiment unique en Europe, tant par sa qualité que par son importance numérique et sa longévité.

Les légendes du cahier photo sont à la page 113.

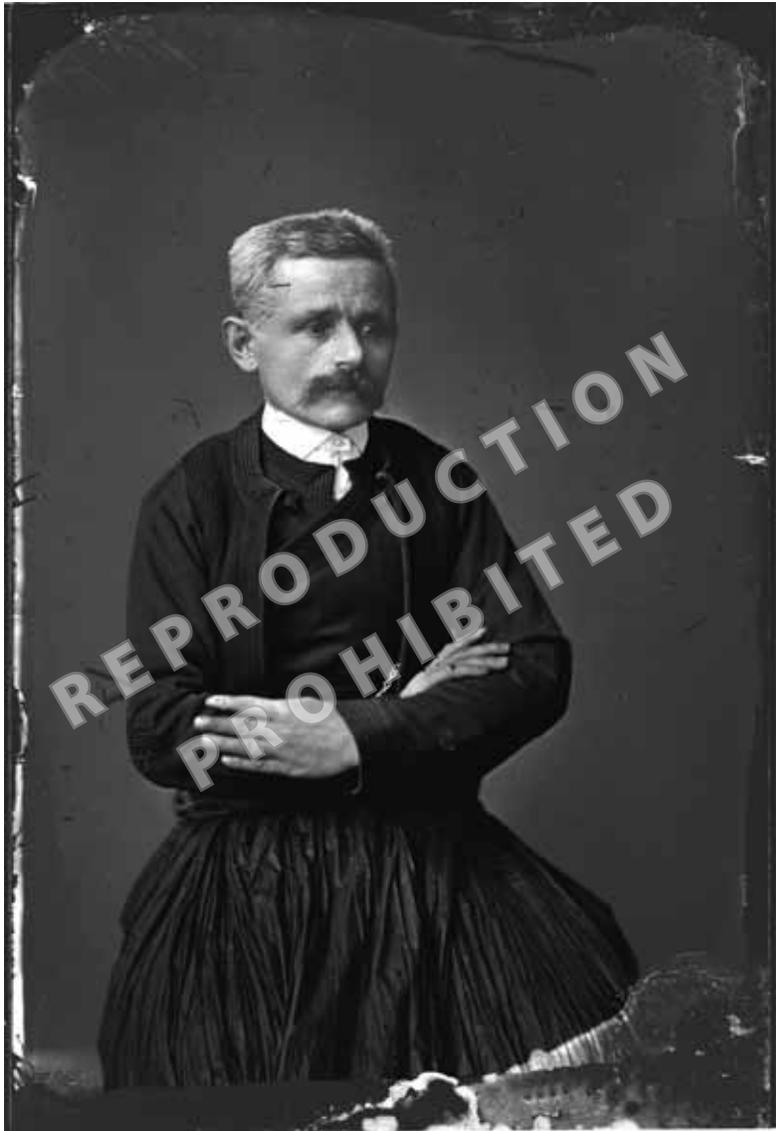








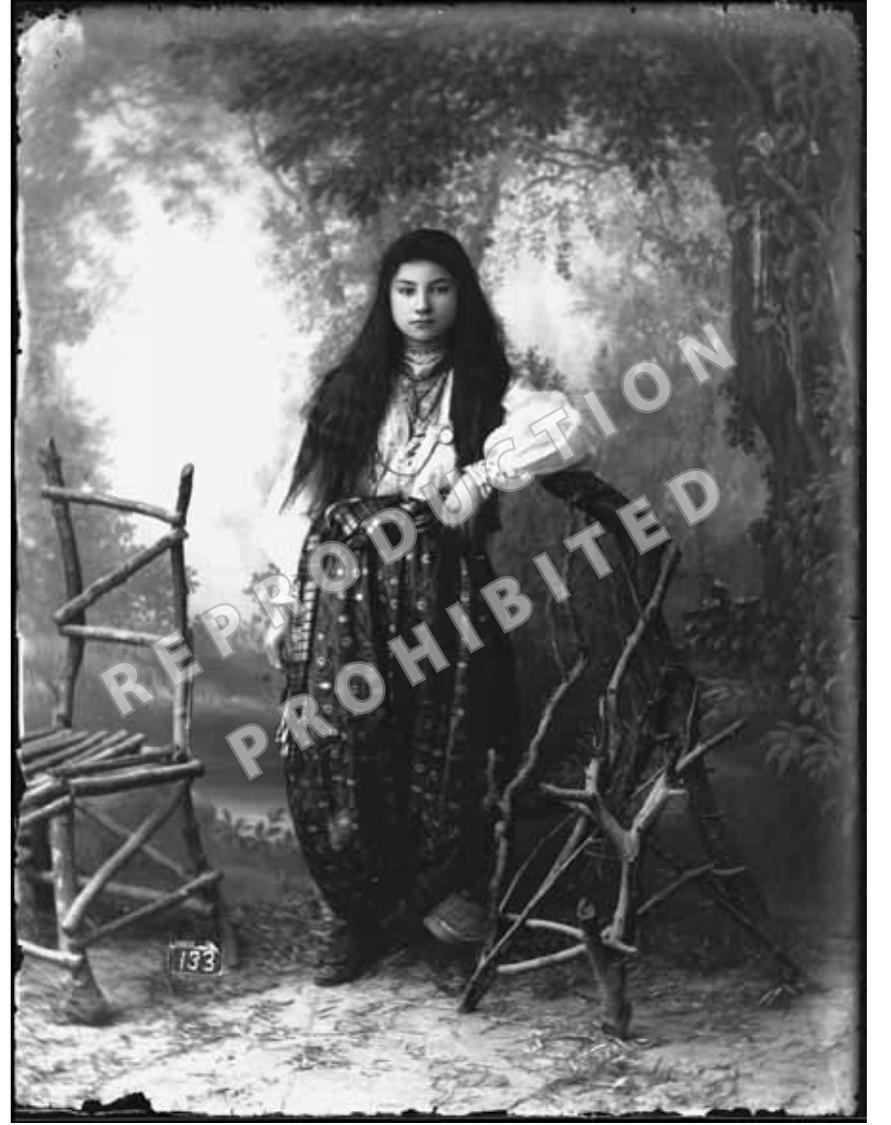




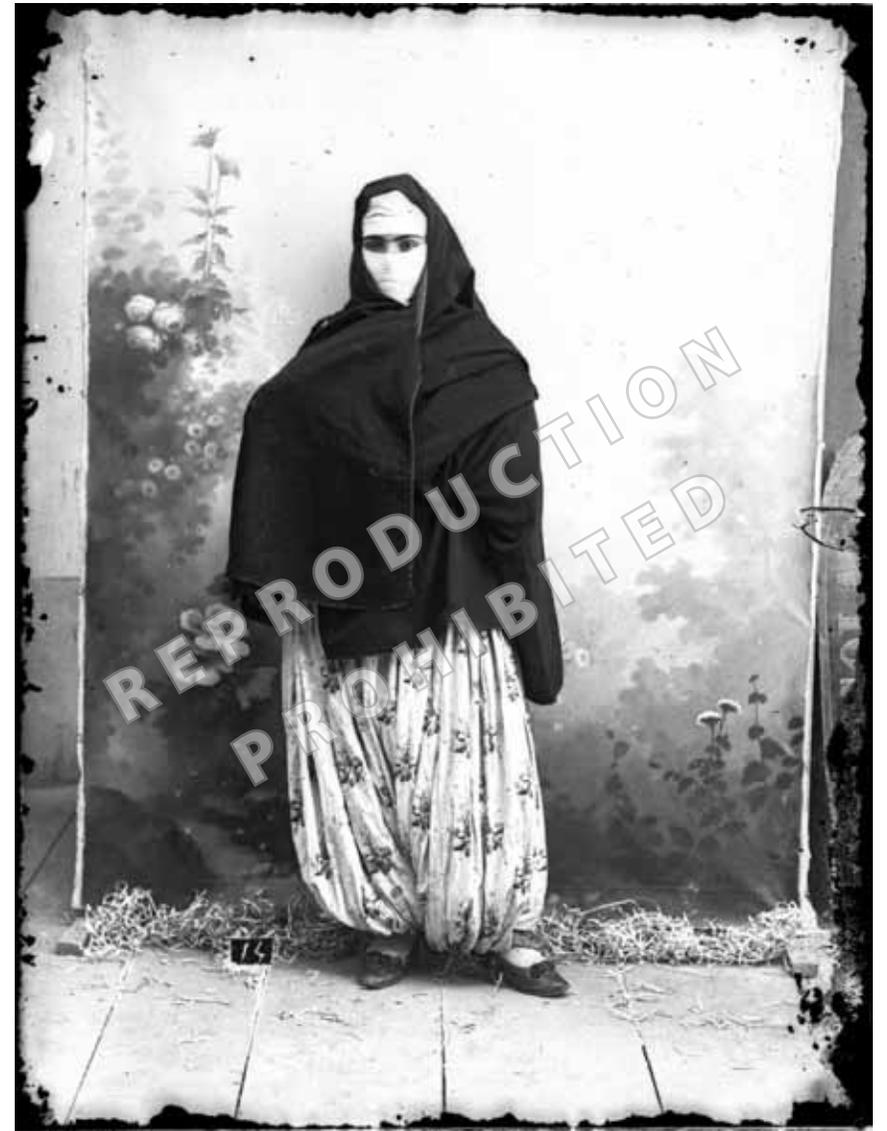






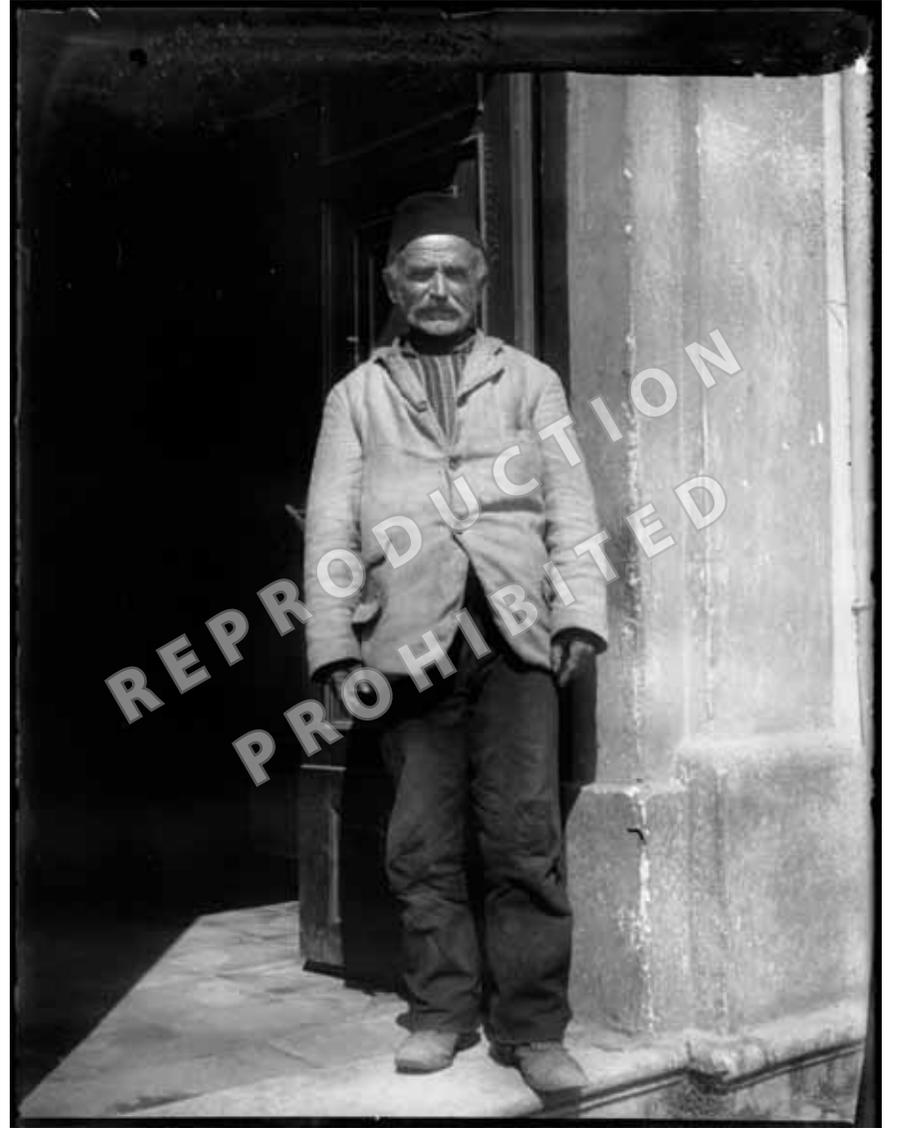
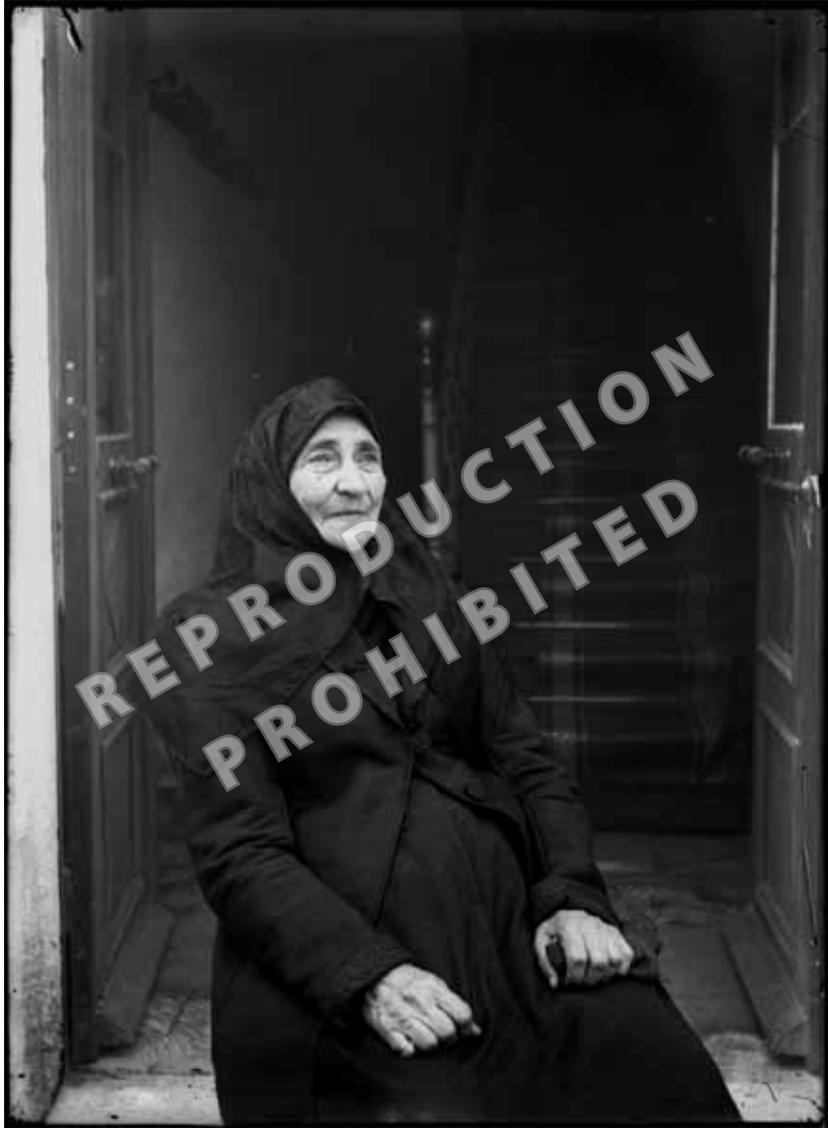




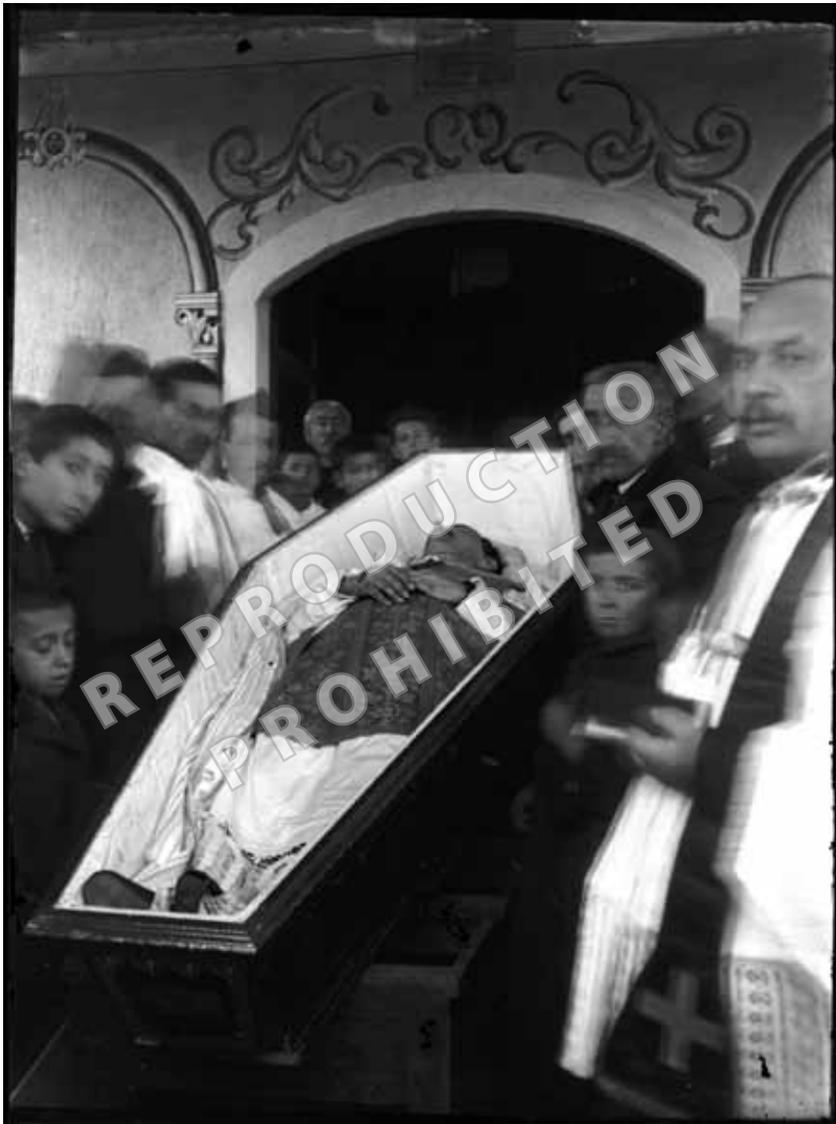




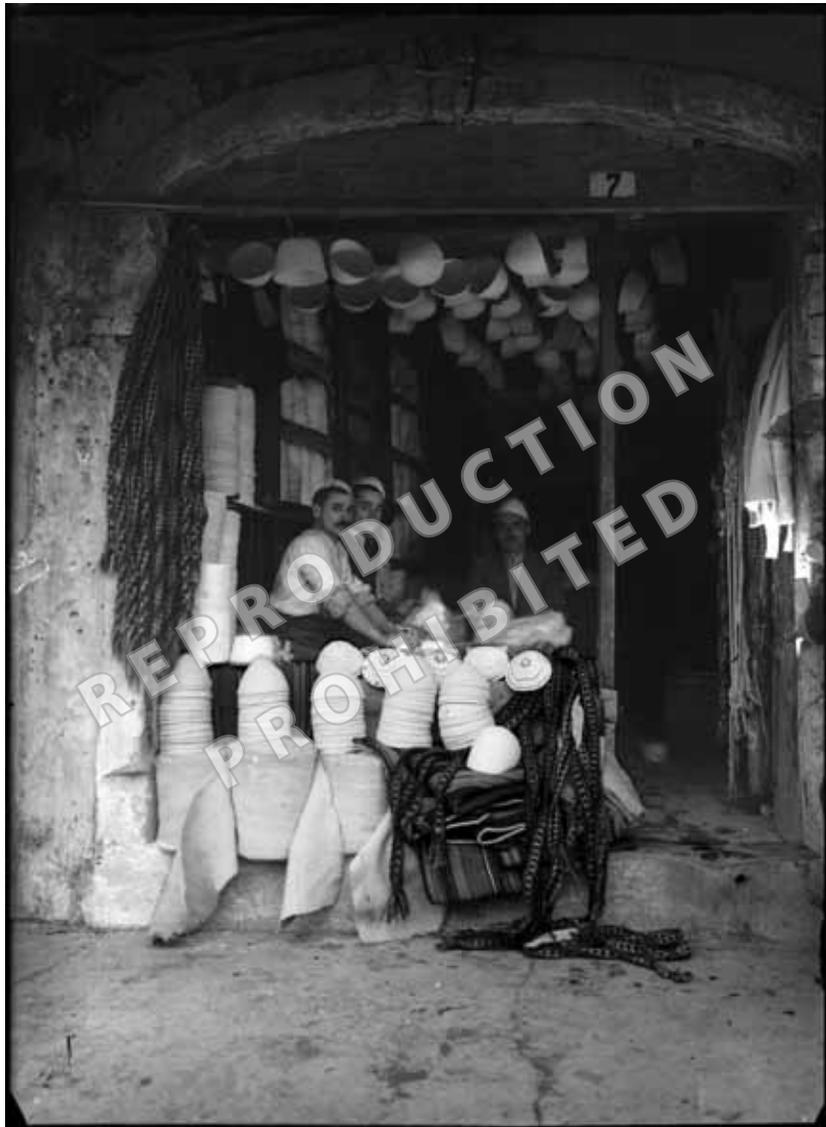










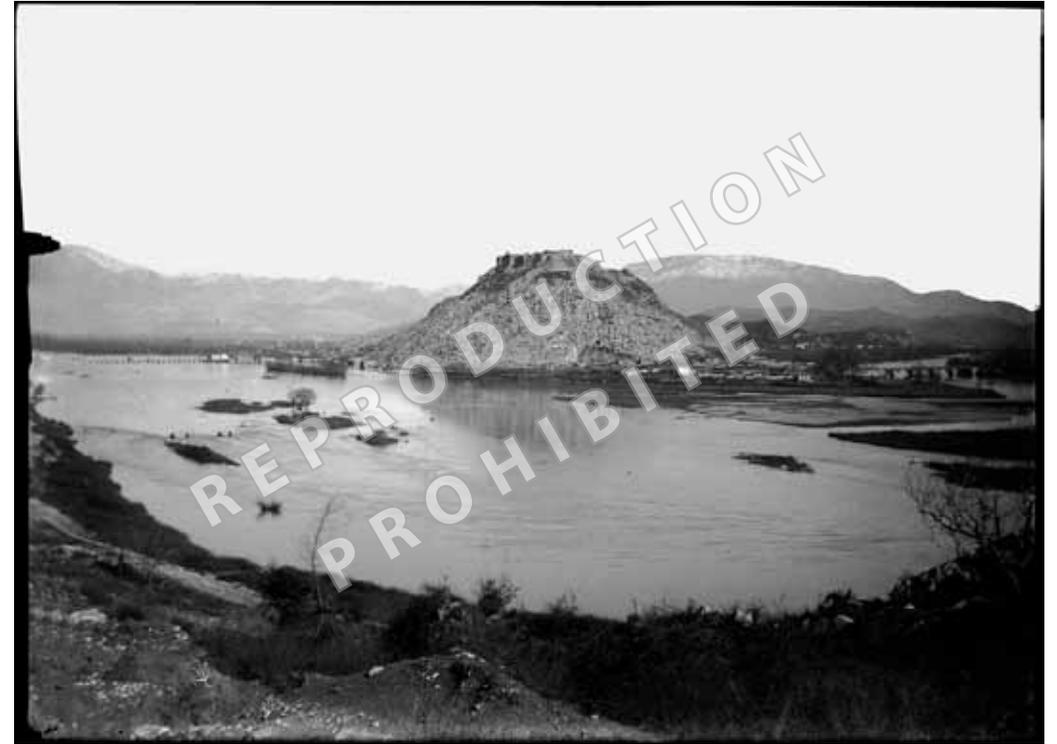
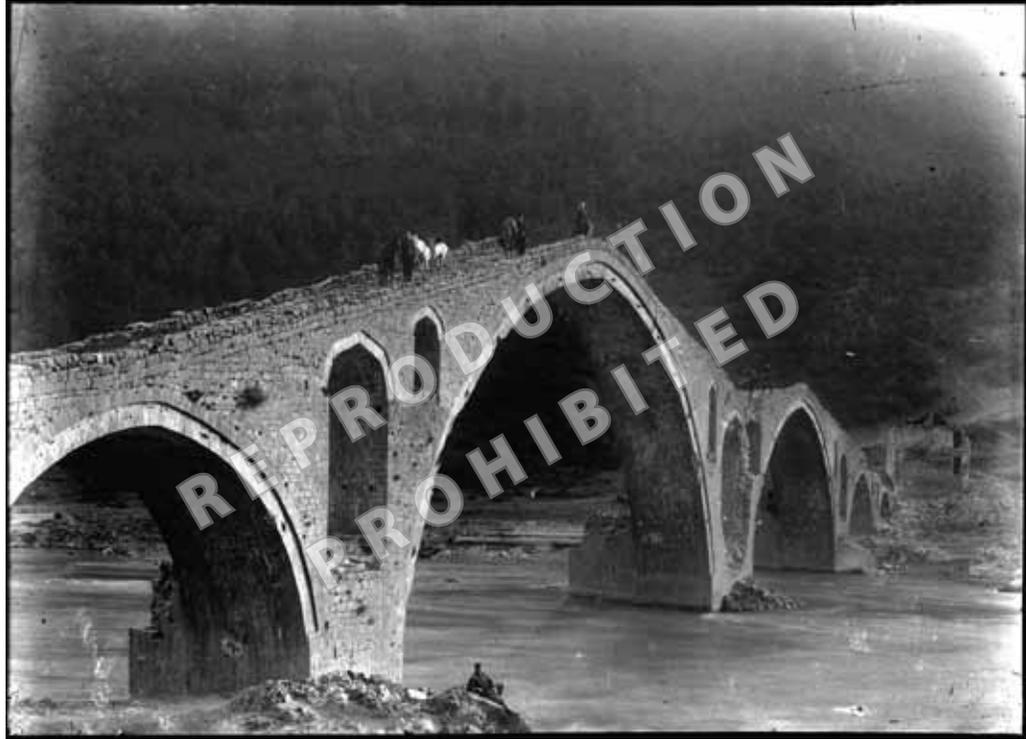




REPRODUCTION
PROHIBITED

REPRODUCTION
PROHIBITED













33
Pjetër Marubi
c. 1890-1903
Kel Marubi



34
Kel Marubi avec des amis
c. 1900-1919
Kel Marubi



35
Luigj Gurakuqi, Kel Marubi,
Mati Logoreci
c. 1900-1919
Kel Marubi



36
Gegë Marubi, autoportrait
c. 1930
Gegë Marubi



37
Kolë Idromeno,
peintre, architecte,
photographe
1880
Mati Marubi



38
Officier ottoman
c. 1900-1919
Kel Marubi



39
Portrait d'Hamzë Kazazi,
première photo albanaise
1858
Pjetër Marubi



40
Esat Pasha Toptani
homme politique,
assassiné à Paris
par Avni Rustemi
c. 1900-1919
Kel Marubi



41
Avni Rustemi,
jeune (assis),
1910
Kel Marubi



48
Barbier
c. 1900-1919
Kel Marubi



49
Deux montagnardes
et une femme catholique
de Shkodra
c. 1900-1919
Kel Marubi



42
Kolë Shiroka,
peintre
1928
Kel Marubi



43
Compositeur de vers
et de musiques populaires
(à g., Kel Marubi)
1878
Pjetër Marubi



50
Trois frères, grands
propriétaires de Shkodra
c. 1900-1919
Kel Marubi



51
Deux jeunes musulmans
c. 1900-1919
Kel Marubi



44
Homme catholique
de Shkodra
1885
Pjetër Marubi



45
Deux hommes
en fustanelle
c. 1900-1919
Kel Marubi



52
Enfant en fustanelle
c. 1880-1897
Pjetër Marubi



53
Maliq Bushati
avec sa sœur (futur chef
du gouvernement albanais)
c. 1900-1919
Kel Marubi



46
Prince de la Mirdita,
hauts plateaux de Dukagjin
1917
Kel Marubi



47
Princesse de la Mirdita,
hauts plateaux de Dukagjin
1917
Kel Marubi



54
Petite fille dans la tenue
d'une femme catholique
de Shkodra
c. 1880-1897
Kel Marubi



55
Jeune femme musulmane
c. 1895-1918
Kel Marubi



56 57
Jeune fille habillée
en garçon (à g.) en famille
c. 1900-1919
Kel Marubi



58
Famille
c. 1890-1912
Kel Marubi



59
Portrait de groupe
c. 1889-1915
Kel Marubi



60
Prêtre orthodoxe
en famille
1928
Kel Marubi



61
Consul français
1917
Kel Marubi



62
Femme catholique
de Shkodra voilée
c. 1890-1910
Kel Marubi



63
Femme catholique
de Shkodra voilée
c. 1890-1910
Kel Marubi



64
Femmes catholiques
de Shkodra voilées
c. 1890-1918
Kel Marubi



65
Femme musulmane
portant le binish
(manteau traditionnel)
c. 1900-1910
Kel Marubi



66
Homme vêtu d'un costume
de femme catholique
c. 1900-1919
Kel Marubi



67
Jeune musulmane
de Shkodra
c. 1900-1914
Kel Marubi



68
Jeune montagnarde
des plateaux de Dukagjin
1870
Pjetër Marubi



69
Couple de montagnards
de la Haute-Malesia
c. 1860-1900
Pjetër Marubi



70
Hommes de la Zadrima
c. 1895-1918
Kel Marubi



71
Jeune montagnarde
des plateaux de Dukagjin
1870
Pjetër Marubi



72
Femme catholique
de Shkodra
c. 1860-1890
Pjetër Marubi



73
Femme catholique
de Shkodra
c. 1860-1890
Pjetër Marubi



74
Mendiant
1885
Pjetër Marubi



75
Femme pauvre
1885
Pjetër Marubi



76
Femme sur le pas
de sa porte
c. 1900-1918
Kel Marubi



77
Homme sur le pas
de sa porte
c. 1900-1918
Kel Marubi



78 79
Veillée mortuaire
catholique
c. 1900-1918
Kel Marubi



80
Enterrement d'un prêtre
catholique
c. 1900-1918
Kel Marubi



81
Congrégation de jésuites
italiens
1924
Kel Marubi



82
L'archimandrite Sofran
Serafin Borova
1928
Kel Marubi



83
Haxhi Shaban, dignitaire
musulman de Shkodra
1928
Kel Marubi



84
Gjergj Fishta, prêtre et
écrivain (g.) avec des amis
c. 1890-1915
Kel Marubi



85
Quatre écrivains : Gjergj
Fishta, Ernest Koliqi, Aleks
Drenova, Lagush Poradeci
1938
Gegë Marubi



86
Azem et Shote Galica,
figures de la rébellion
kosovare
1920
Kel Marubi



87
Jeunes insurgés
de la région de Shala
c. 1900-1915
Kel Marubi



88 89
Enrôlement d'une recrue albanaise dans l'armée ottomane
c. 1900-1912
Kel Marubi



90
Officier ottoman avec une recrue albanaise
c. 1890-1912
Kel Marubi



91
Deux chasseurs alpins de l'armée française
1912-1918
Kel Marubi



92
Jour de marché au bazar de Shkodra
c. 1888-1915
Kel Marubi



93
Jour de marché au bazar de Shkodra
c. 1900-1915
Kel Marubi



94
Le Grand Café, à Shkodra, rendez-vous des intellectuels
1936
Kel Marubi



95
Orchestre de l'association Rozafat
1932
Kel Marubi



96
Chapeliers fabriquant les qelesh (calottes de feutre)
c. 1900-1920
Kel Marubi



97
Orfèvre dans le bazar de Shkodra
1900
Kel Marubi



98
Tailleurs dans le bazar de Shkodra
c. 1900-1915
Kel Marubi



99
Fabrique de savon
1937
Kel Marubi



100
Atelier de statuettes religieuses
1939
Kel Marubi



101
Magasin de tricots
c. 1930
Gegë Marubi



102
Fabrique de pâtes
1937
Kel Marubi



103
Fabrique de bonbons Lin Luka
1927
Kel Marubi



106
Consultation à la clinique
du Dr Selem
c. 1917
Kel Marubi



108
Vue de Boga,
Albanie du Nord
c. 1900-1919
Kel Marubi



110
Pont du Vizir
c. 1890-1907
Kel Marubi



104 105
Lin Luka dans sa boutique
de bonbons
1927
Kel Marubi



107
Clinique du Dr Selem
c. 1917
Kel Marubi



109
Vue de Kruja,
Albanie centrale
1937
Gegë Marubi



111
La citadelle Rozafat,
Shkodra
1915
Kel Marubi



112
Vue de la mosquée
des Plombs depuis
la citadelle de Shkodra
1938
Gegë Marubi



114
Construction de la
cathédrale de Shkodra
1898
Pjetër Marubi



116
Tirana, la place centrale
avec la mosquée
Ethem Beg
1938
Kel Marubi



118
Bâteau à vapeur
c. 1900-1919
Kel Marubi



113
La mosquée des Plombs
à Shkodra (construite
entre 1773 et 1774)
c. 1900-1915
Kel Marubi



115
Construction de la
cathédrale de Shkodra
1898
Pjetër Marubi



117
Vieux port de Durrës
à l'époque de l'Empire
ottoman
c. 1889-1912
Kel Marubi



119
Départ pour Padoue
pour un pèlerinage
1932
Kel Marubi



120
Délégation de Shkodra
pour la Ligue de Prizren
1878
Pjetër Marubi



121
Soulèvement de la Mirdita
contre le pouvoir ottoman
1912
Kel Marubi



122
Devant le parlement,
le jour de la proclamation
de la monarchie
1928
Kel Marubi



123
Fan Noli de retour
des États-Unis
1914
Kel Marubi



124
Le futur roi Zog, à la plage
à Durrës
1925
Kel Marubi



125
Le futur roi Zog,
en tenue d'apparat
c. 1926
Kel Marubi



126
Enver Hoxha, représentant
de Gjirokastra à une
cérémonie officielle
1936
Kel Marubi



127
La même photo, corrigée
pour les besoins
de l'histoire officielle
c. 1980
retoucheur inconnu

Crédit photos

Photothèque Marubi, Shkodra, Albanie.



22 € TTC

ISBN 978-2-9538669-3-3



9 782953 866933