



Loïc Chauvin
Christian Raby
Renaud Dorhiac

Kristaq Sotiri

Albanie, d'un monde à l'autre

Albania, from one world to another

ÉCRITS DE LUMIÈRE

Auteurs

Loïc Chauvin explore la photographie albanaise depuis plus de 20 ans.

En 1995, il a publié un livre consacré à la dynastie Marubi, *Albanie, visage des Balkans* (Arthaud, Paris).

Christian Raby a enseigné l'histoire de la photographie à l'Université de Chicago à Paris. Depuis 2006, il a rejoint Loïc Chauvin dans l'exploration de la photographie albanaise.

Renaud Dorliac est historien et écrivain. Il est membre du Pôle Balkans de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris.

Authors

Loïc Chauvin has been exploring Albanian photography for more than 20 years.
In 1995, he has published *Albanie, visage des Balkans* (Arthaud, Paris), a book of Marubi dynasty photos.

Christian Raby has taught the history of photography at the University of Chicago in Paris.
In 2006, he joined Loïc Chauvin in the exploration of Albanian photography.

Renaud Dorliac is historian and writer. Member of the Balkans Center at École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) in Paris.

Kristaq Sotiri appartient indéniablement à cette famille de très grands photographes qu'a connue l'Albanie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Si sa production n'égale ni en durée ni en quantité celle de la dynastie des Marubi, qui jouit désormais d'une reconnaissance internationale, sa qualité technique comme les thèmes traités en font un témoin privilégié d'un temps de changements profonds, d'une transition rapide de l'époque ottomane à un État national albanaise moderne. D'ailleurs, consciemment ou non, l'œuvre qu'il nous a laissée porte clairement la trace d'un auteur tour à tour acteur et produit d'une société qu'il observe.

Without question, Kristaq Sotiri belongs to that family of great Albanian photographers working before the Second World War. Though his output was not as prodigious as that of the internationally renowned Marubi dynasty, nor was his career as long, the technical quality and thematic content of his work stand witness to a period of profound change, of rapid transition from the Ottoman era to the modern Albanian nation-state. Indeed, whether consciously or not, Sotiri's work bears the trace of an artist who was both a product of and an actor in the society he observed.

Loïc Chauvin et Christian Raby

Kristaq Sotiri

Albanie, d'un monde à l'autre

Albania, from one world to another

Introduction Renaud Dorlhiac

ÉCRITS DE LUMIÈRE

Texte traduit en anglais par
Text translated into english by
Amelia J. Spooner

Traitemet photographique
Photographic processing
Christian Raby

Mise en page
Design layout
Loïc Chauvin

Crédit photographique
famille Sotiri, Korça
Photographic credit
Sotiri family, Korça

Imprimé par
Printed by
Editoriale Bortolazzi-Stei
Verona, Italia

Écrits de lumière
21, rue Pixérécourt
F. 75020 Paris
T. +33 (0)6 99 33 10 56
contact@ecritsdelumiere.fr
www.ecritsdelumiere.fr

ISBN 978-2-9538669-5-7

© ÉCRITS DE LUMIÈRE – 2015

INTRODUCTION

RENAUD DORLHIAC

Without question, Kristaq Sotiri belongs to that family of great Albanian photographers working before the Second World War. Though his output was not as prodigious as that of the now internationally renowned Marubi dynasty, nor was his career as long, the technical quality and thematic content of his work stand witness to a period of profound change, of rapid transition from the Ottoman era to the modern Albanian nation-state. Indeed, whether consciously or not, Sotiri's work bears the trace of an artist who was both a product of and an actor in the society he observed.

Kristaq Sotiri was born on October 19th, 1884, in Mborja, a small village near Korça, the most important city of southeastern Albania today, and, at the time, the administrative center of an Ottoman district. Sotiri's family was Orthodox, like the majority of the Christian community in that region. Nonetheless, he grew up in a mixed religious environment, dominated by the Muslim faith. A few months after his birth, Sotiri's family left their village and settled in Korça. Soon after, his father, Sotir Karaxhoz, took up residence in Greece, where he opened a restaurant. Economically motivated immigration was typical in southeastern Albania at the time: the process had begun earlier in the southeast and had involved a greater number of immigrants, in comparison to other Albanian regions. The impact of immigration was also more profound and more long-lasting, especially among the Christian population, whose members struggled to secure administrative positions and real estate, in contrast to the Muslim population. The city of Korça in particular preserves the memory of that often involuntary and painful immigration: the beginning of the road to Macedonia and beyond is still called the "Square of Tears."

Like most working and middle class young people of his generation, Kristaq Sotiri

Kristaq Sotiri appartient indéniablement à cette famille de très grands photographes qu'a connue l'Albanie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Si sa production n'égale ni en durée ni en quantité celle de la dynastie des Marubi, qui jouit désormais d'une reconnaissance internationale, sa qualité technique comme les thèmes traités en font un témoin privilégié d'un temps de changements profonds, d'une transition rapide de l'époque ottomane à un État national albanais moderne. D'ailleurs, consciemment ou non, l'œuvre qu'il nous a laissée porte clairement la trace d'un auteur tour à tour acteur et produit de la société qu'il observe.

Kristaq Sotiri est né le 19 octobre 1884 à Mborja, un petit village situé à proximité de Korça, principale ville du sud-est de l'Albanie actuelle et, à l'époque, chef-lieu d'une circonscription de l'Empire ottoman. Issu d'une famille orthodoxe, comme la majorité de la communauté chrétienne de cette région, il évolue néanmoins dans un environnement confessionnel mixte, dominé par la religion musulmane. Quelques mois seulement après sa naissance, sa famille quitte son village d'origine et s'installe à Korça. Son père, Sotir Karaxhoz, ne tarde pas à s'établir en Grèce, où il ouvre un restaurant. Cette émigration économique est un trait caractéristique du Sud-Est albanais de l'époque. Elle s'y développe de façon plus précoce et plus massive que dans les autres régions albanaises. Elle y laisse aussi une empreinte plus profonde et plus durable, notamment au sein d'une population chrétienne qui a un accès moins aisé aux postes administratifs ou à la propriété foncière que la population musulmane. D'ailleurs, la ville de Korça garde toujours la mémoire de cette émigration contrainte et douloureuse. Le point de départ de la route conduisant vers la Macédoine, et au-delà, s'appelle encore de nos jours la «place des larmes».

left Albania. After attending the Greek elementary school in Korça, he seems to have worked for a few years, eventually immigrating in the early 1900s¹. However, unlike most of his compatriots, who typically moved to Greece, Romania, Egypt, or simply to other parts of the Ottoman Empire (especially to Thessaloniki or Istanbul), Sotiri made his way to the United States. He belongs to the first wave of immigrants to North America. Until the 1920s, a considerable number of emigrants from the Ottoman Empire followed a similar route.

Without knowing the precise reasons behind it, Sotiri's choice of destination might have had something to do with the close relationship he had built with his brother-in-law, Kristo Shuli (ou Sulidhi), who was closely linked to the Anglo-Saxon world. Shuli was known as one of the pioneers of photography in Albania; he had also witnessed and participated in the "Albanian Renaissance" at the beginning of the Albanian national movement². It was at that time that Shuli had converted to Protestantism, a faith that had developed actively in Korça since the end of the nineteenth century due to the presence of American and Albanian missionaries in the area³. Indeed, Kristaq Sotiri took a photograph of the most well-known of the missionaries, Reverend Phineas Kennedy, who was also the director of the American school in Korça.

After three years working in New York textile factories and deepening his knowledge of his art, Kristaq Sotiri traveled to Los Angeles to meet George Steckel, a reputed photographer who had managed his own business since the beginning of the 1890s. At first, Steckel turned Sotiri away, advising him to perfect his technique⁴. Steckel agreed to hire him not long after their first encounter, however, and the two men eventually collaborated for almost a decade. Around 1920, Kristaq Sotiri returned to New York, where he opened his own studio (*p.<?>*). On January 28, 1921, he became an Ameri-

1. Children from affluent families could attend secondary school in Korça, where a Greek high school had operated since the end of the nineteenth century, or even university, in the larger cities of the region, or elsewhere in western Europe.

2. Similar to other national models that emerged in the eighteenth century, the Albanian nationalist movement claimed continuity with the past, an attempt to legitimate it in relation to concurrent nationalist movements (Greek, Serbian, etc.), from which it wanted to distinguish itself. The term "renaissance," though commonly used during periods of nation-building, in fact masks the novelty of this political model.

3. Protestantism offered a measure of protection to Orthodox nationalists who faced the hostility of Greek nationalist groups.

4. Kristaq Sotiri then returned to the east coast, to the city of Pawtucket, Rhode Island.

Kristaq Sotiri n'échappe pas à cette trajectoire commune à la plupart des jeunes gens issus des classes pauvres ou moyennes. Après avoir fréquenté l'école primaire grecque de Korça et, semble-t-il, travaillé quelques années, il prend le chemin de l'exil au tout début des années 1900¹. Mais, à la différence de la plupart de ses compatriotes, qui émigraient généralement en Grèce, en Roumanie, en Égypte, ou tout simplement dans l'Empire ottoman (essentiellement à Salonique ou à Istanbul), Kristaq se rend aux États-Unis. Il appartient à la première vague d'émigration outre-Atlantique, destination qui connaîtra bientôt, et jusqu'aux années 1920, un afflux considérable de populations issues de ces régions.

À défaut d'en connaître les raisons précises, il est possible que le choix de cette destination résulte de la relation étroite nouée avec son beau-frère, Kristo Shuli (ou Sulidhi). Ce dernier était lui-même étroitement lié au monde anglo-saxon. Connu pour être l'un des initiateurs de la photographie en Albanie ainsi qu'un acteur et témoin de la « Renaissance albanaise », période marquant les débuts du mouvement national albanais², celui-ci s'était converti au protestantisme. Cette confession se développe activement à Korça, à compter de la fin du xix^e siècle, sous l'impulsion de missionnaires américains et albanais³. Kristaq Sotiri nous a d'ailleurs laissé une photographie du plus connu d'entre eux, le révérend Phineas Kennedy, également directeur de l'école américaine de cette ville.

Après trois années passées à travailler dans des usines textiles de New York et à approfondir l'apprentissage de son art, Kristaq Sotiri se rend à Los Angeles pour rencontrer George Steckel, photographe reconnu disposant de sa propre entreprise depuis le début des années 1890. Ce dernier l'éconduit, dans un premier temps et lui conseille de perfectionner sa technique⁴. Il finira par l'embaucher quelque temps après et, finalement, les deux hommes collaboreront durant près d'une décennie. Vers 1920, Kristaq

1. Les enfants des classes aisées avaient la possibilité de suivre un enseignement secondaire, à Korça, où un lycée grec fonctionnait depuis la fin du xix^e siècle, voire universitaire, dans les métropoles de la région ou d'Europe occidentale.

2. Conformément aux modèles nationaux apparus au xviii^e siècle, l'albanisme se construit sur la base d'une continuité historique censée le légitimer par rapport aux nationalismes concurrents dont il cherche à se démarquer (grec, serbe...). D'un usage courant dans les constructions nationales, le recours au terme «renaissance» masque en fait la nouveauté de ce modèle politique.

3. Elle garantissait une certaine protection aux albanistes chrétiens orthodoxes en proie à l'hostilité des milieux nationalistes grecs.

4. Kristaq Sotiri retourne alors sur la côte Est, dans la ville de Pawtucket (État de Rhode Island).

can citizen and changed his name, from Kristaq Sotiri Karaxhox to Charles Sotir. However, his mother's paralysis, and the premature death of his fiancée, who features in a few very beautiful photographs (*p. <?>*), due either to tuberculosis or the Spanish flu, all seem to have contributed to Sotiri's decision to return to Albania in 1922. Sotiri had already gone back to Albania a few times during his residency in the United States, at one point even becoming associated with his brother-in-law Kristo Shuli's studio, established in Korça in 1921.

Kristaq Sotiri's return to Albania is in no way an isolated case. Numerous are those who at that time returned from abroad in order to contribute to building the Albanian state, which did not fully acquire sovereignty from the Ottoman Empire until August 1920⁵. Though family reasons did play a decisive role in his maturation, Kristaq Sotiri's return belonged to a larger movement that exceeded his individual case, a movement that touched all social and professional categories. Photography too took its place among other businesses run by professionals trained outside of Albania. The founding of numerous photography studios in Korça (*p. <?>*) and its environs during this period attests to that trend⁶. In 1923, Kristaq Sotiri opened his own photography studio in Korça, near the Orthodox cathedral, thus ending his collaboration with his brother-in-law.

For the next twenty years, Sotiri produced dense, extremely rich and varied work, which was unanimously praised for its technical quality. It is precisely this golden age of Sotiri's work that this book considers, as very few traces of the time he spent in the United States remain. Furthermore, the quality of his artistic production suffered substantially at the end of the Second World War, perhaps due to his transition to flexible negatives, in 1946, or to the strictures imposed by the Communist regime. The photographs in this volume were selected from among the 13,000 negatives that have survived to the present day, of the 15,000 he produced over the course of his career.

Kristaq Sotiri photographed both in the studio and outdoors. The interior shots offer a glimpse of the modernity of urban society at the time, even in his commissions, which

5. It was not until the last Italian soldiers had left Albania that the state could actually be established. Its independence was officially recognized in July 1913, at the London Conference.

6. Vani Burda worked in Romania, whereas Efthim Zengo, Vangjel Sulidhi, and Efthim Zografi spent time in the United States.

Sotiri retourne à New York où il ouvre son propre studio (*p.<?>*). Le 28 janvier 1921, il obtient la nationalité américaine et change son nom, de Kristaq Sotiri Karaxhoz en Charles Sotir. Toutefois, la paralysie de sa mère, le décès prématuré de sa fiancée, dont il nous a légué quelques très belles images (*p. <?>*), des suites de la tuberculose ou de la grippe espagnole, semblent avoir précipité sa décision de rentrer en Albanie en 1922. Il y était déjà revenu à plusieurs reprises tout au long de son séjour américain, s'associant même au studio de son beau-frère Kristo Shuli, inauguré à Korça l'année précédente.

Le retour au pays de Kristaq Sotiri est loin d'être un cas isolé. Nombreux sont ceux qui à cette époque rentrent d'émigration pour œuvrer à l'édification d'un État albanais qui n'acquiert pleinement sa souveraineté qu'en août 1920⁵. Même si des raisons familiales ont pu jouer un rôle décisif dans sa maturation, le retour de Sotiri s'inscrit dans un ample mouvement qui dépasse son cas personnel et qui touche toutes les catégories socioprofessionnelles. La photographie y prend sa part, comme l'indique la création à cette époque de nombreux studios photographiques à Korça et dans les environs, la plupart à l'initiative de professionnels formés à l'étranger⁶. L'ouverture, en 1923, par Kristaq Sotiri de son propre atelier à Korça (*p.<?>*), à proximité de la cathédrale orthodoxe, marque la fin de sa collaboration avec son beau-frère.

Dès lors, il va durant près de vingt années élaborer une œuvre dense, extrêmement riche et variée, unanimement saluée à son époque pour sa très grande qualité technique. C'est précisément à cet âge d'or de son travail que ce livre s'attache. En effet, il ne reste que des traces éparses de son activité outre-Atlantique et sa production artistique connaîtra une baisse de qualité brutale à la fin de la Seconde Guerre mondiale, due peut-être à son passage au négatif souple, en 1946, ou aux conditions d'exercice très encadrées de la photographie sous le régime communiste. Les photos présentées résultent d'une sélection opérée parmi les plus de 13 000 négatifs préservés jusqu'à ce jour sur les 15 000 produits au fil de sa carrière.

Kristaq Sotiri exerce son activité aussi bien en plein air qu'en studio. Les prises de vue en intérieur dévoilent la modernité de la société urbaine de cette époque, jusque dans

5. Il faudra attendre le départ des derniers contingents italiens pour que puisse réellement se mettre en place un État, dont l'indépendance a été officiellement reconnue par la conférence de Londres, en juillet 1913.

6. Vani Burda travailla en Roumanie, tandis qu'Efthim Zengo, Vangjel Sulidhi et Efthim Zografi séjournèrent aux États-Unis.

accounted for the majority of his professional activity. This was not necessarily intentional: it was a product of the kind of clients with whom Sotiri worked, clients who had developed an interest in photography at a time and in a society in which its practice was still unusual, even though Kodak cameras were becoming increasingly common in the city.

When it is not his family members in front of the camera, it is members of the emergent bourgeoisie and intellectuals that pass before our eyes, men and women with new lifestyles and new interests. This modernity is visible in the subjects' choice of dress, which left little room for traditional elements. In most of the photographs, dresses, suits, ties, caps, and hats of the latest fashion replace the fez and other Greek or Ottoman attributes. This trend truly reflected a generational shift happening at an accelerated pace, as Sotiri's photos of large families show: the differences in dress between age groups is immediately obvious. Traditional clothing was the privilege of elders (*p. <?>-<?>*). Other age groups either rejected traditional dress entirely, or adopted it only when staging a scene for which it was appropriate, as the photograph of the painter Vangjush Mio's wife (*p. <?>-<?>*) attests – as if it was necessary to immortalize the relics of an era believed to be condemned to obsolescence. Photographs of young children in Ottoman dress (*p. <?>*), or wearing Greek combatants' uniforms (*p. <?>*), are thus extremely telling.

On what other occasion – other than in the context of reproducing a common photographic trope⁷ – would they have worn such clothing, which was progressively disappearing from public space? The most eloquent photograph is probably that of Sabiha Kasimati (*p. <?>*), a young girl of a prominent Muslim family from Libohova, and a boarder at the French high school of Korça. The royalty pampered the school, which promoted coeducational and meritocratic learning; it was also the best school in Albania during the interwar period. As women became liberated after the war, they tended to dress more soberly, and photographs depicting women in richly embroidered traditional garb astonished as much as they dazzled viewers. It was not the time for nostalgia – not yet, at least. Fashion was more captivating: the houses of Moda and Moderna, or the department store Le Bon Marché, which offered "le chic parisien" to its clients; the craze for English cashmere, American eyeglasses, fedoras and panama

7. The first known image of Kristaq Sotiri as a child shows him wearing a fustanella.

les œuvres de commande qui constituent l'essentiel de son activité. Ce prisme n'est pas nécessairement intentionnel : il découle de la nature de la clientèle amenée à s'intéresser à la photographie à une époque et dans une société où son usage n'a encore rien de banal, bien que l'utilisation d'appareils photo Kodak se généralise en ville.

Quand il ne s'agit pas de la propre famille du photographe, la population qui défile sous nos yeux est avant tout constituée par une bourgeoisie naissante et par des intellectuels porteurs de modes de vie et de centres d'intérêt nouveaux. Cette modernité transparaît très nettement dans les tenues qui n'accordent que peu de place aux éléments traditionnels. Dans la très grande majorité des cas, les robes, costumes, cravates, casquettes et chapeaux à la dernière mode remplacent les fez et autres attributs grecs ou ottomans. Le trait n'a rien de forcé. Il reflète la transition générationnelle qui s'opère alors à une vitesse accélérée, comme le montrent les photos de familles élargies où les différences vestimentaires entre classes d'âge sautent aux yeux. Les tenues traditionnelles (*p. <?>-<?>*) sont l'apanage des plus âgés. Les autres membres de la famille s'en détournent ou n'y recourent que dans le cadre d'une véritable mise en scène, ainsi sur cette photo de l'épouse du peintre Vangjush Mio (*p. <?>-<?>*), comme si l'on trouvait nécessaire d'immortaliser des vestiges que l'on pressentait condamnés. Les photos de jeunes enfants en tenue ottomane (*p. <?>*) ou de combattant grec (*p. <?>*) sont ainsi extrêmement parlantes.

Au-delà de la reproduction d'un modèle photographique récurrent⁷, quelle autre occasion auront-ils à l'avenir de porter ces vêtements qui disparaissent progressivement de l'espace public ? La photo la plus éloquente est probablement celle de Sabiha Kasimati (*p. <?>*), cette jeune fille d'une grande famille musulmane de Libohova, interne au lycée français de Korça. Choyé par la royauté, cet établissement était le promoteur de la mixité et du mérite, en plus d'être le meilleur de l'Albanie de l'entre-deux-guerres. Quand l'émancipation des femmes prend, après-guerre, les atours de la sobriété, ces photos en tenue traditionnelle richement brodée étonnent autant qu'elles éblouissent. Car l'heure n'est pas à la nostalgie. Pas encore, du moins. La mode passionne bien davantage. Celle promue par les maisons de couture *Moda* et *Moderna* ou par le grand magasin *Le Bon Marché*, proposant à sa clientèle « le chic parisien ». Celle vantée pour les cachemires anglais, les lunettes américaines, les borsalinos et les

7. La première image connue de Kristaq Sotiri enfant le représente portant une fustanelle.

hats, Chevrolets, Fords, and Studebakers; the fashion popularized by the proliferation of bargain sales and advertising that, as the local press hammered home, was the “soul of business”. Kristaq Sotiri was not a simple observer of this revolution. He was part of it, taking care to immortalize his wife, Olga, as he did other elegant women from Korça. In this respect, the photograph of Maria Frashëri (*p. <?>*) is probably one of the most emblematic, as is the image depicting the city’s brothel manager, a woman (*p. <?>*).

It is nothing surprising, then, that the photos taken in the studio concern above all the well-off, represented by local notables⁸ and their families – a class that, as it discovered fashion, discovered a new relationship to the body. Health and beauty products are unmistakable on the women’s faces. In some photographs, the use of such products is eye-catching. Not to be outdone, men at the height of their youth abandoned the mustache, the style of facial hair worn by their elders. Was it the fault of Gillette, whose razors the press incessantly praised? This rush toward appearances brought the body along – the first substance that we train, that we restrain, that we test. The photo of Rafail Dishnica boxing (*p. <?>*) reminds us of the public’s voracious appetite for the sport at the time⁹. Matches were regularly organized in town by different clubs and sports associations. The press reported on the fights, and on the results of soccer matches, cycling competitions, as well as the performances of Albanian athletes at the Olympic Games in Paris or Athens.

But the population’s access to new modes of consumption captured by Kristaq Sotiri cannot be reduced to its affinity for fashion and sports. The public was also interested in the artistic and intellectual practices of the day. Kristaq Sotiri’s photographs, as well as theater actors and opera singers like the celebrated Tefta Tashko (*p. <?>*), or musicians, like the pianist Lola Aleksi (*p. <?>*), all accorded the world of show-business a privileged place. Sotiri merely translated the city’s enthusiasm for a great diversity of cultural activities and distractions of every kind (the circus, carnivals...). Theatrical productions and poetry readings animated the city’s nightlife, as did concerts, operettas and balls given frequently by various orchestras, fanfares, choirs, or associations in the city. Music, which had also conquered the private realm with the appearance of the first

8. This class comprised religious dignitaries, foreign consuls and professors, politicians, entrepreneurs, store owners, and business managers...

9. He was a pioneer of the sport, which he popularized in Albania upon his return from Argentina, in the early 1930s.

panamas, les véhicules Chevrolet, Ford ou Studebaker... Celle qui se démocratise par la généralisation des soldes et de la publicité qui, comme le martèle la presse locale de l'époque, «est l'âme du commerce». Kristaq Sotiri n'est pas un simple observateur de cette révolution. Il l'endosse, prenant soin d'immortaliser son épouse Olga comme il le fait d'autres élégantes de Korça. À cet égard, la photo de Maria Frashëri (*p. <?>*) apparaît comme étant des plus emblématiques, au même titre que celle de la tenancière de la maison close de la ville (*p. <?>*).

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que ces photos prises en studio concernent avant tout une classe aisée incarnée par ses notables locaux⁸ et leurs familles, une classe qui, parallèlement à la mode, découvre un nouveau rapport au corps. Sur les visages féminins on devine l'œuvre des produits de soin et de beauté. Certaines des photos en montrent d'ailleurs un usage ostensible. Les hommes ne sont pas en reste qui, du haut de leur jeunesse, délaissent de plus en plus la moustache de leurs aïeux. La faute aux rasoirs Gillette dont la presse loue inlassablement les mérites ? Cette ruée vers l'apparence emporte le corps lui-même, cette matière première que l'on entraîne, que l'on astreint, que l'on éprouve. La photo montrant Rafail Dishnica (*p. <?>*) «en pleine action» vient nous rappeler l'engouement que suscite la boxe à l'époque⁹. Des combats sont d'ailleurs régulièrement organisés en ville par les différents clubs ou associations sportives. La presse s'en fait l'écho, tout comme elle ne manque pas de rendre compte des résultats des rencontres de football, des courses cyclistes ou des performances des athlètes albanais aux jeux Olympiques de Paris ou d'Athènes.

Mais l'accès de la population, captée par Kristaq Sotiri, à de nouveaux modes de consommation ne se résume pas à son attrait pour la mode et le sport. Elle se double d'un intérêt nouveau pour des pratiques artistiques et intellectuelles. Des acteurs de théâtre aux cantatrices, comme la célèbre Tefta Tashko (*p. <?>*), ou des musiciens, comme la pianiste Lola Aleksi (*p. <?>*), les photos de Kristaq Sotiri accordent une place particulière au monde du spectacle. Il ne fait que traduire l'engouement qui saisit la ville pour des activités culturelles très diverses et les distractions en tout genre (cirque, carnaval...). Les représentations dramatiques ou les lectures de poésie rythment les

8. Elle est constituée essentiellement de dignitaires religieux, d'officiers, de consuls et de professeurs étrangers, de politiciens, d'entrepreneurs, de commerçants, de directeurs d'établissement...

9. Il est l'un des pionniers de cette discipline qu'il popularisa en Albanie à compter du début des années 1930, à son retour d'émigration en Argentine.

records and gramophones, saw growth without precedent. The number of ballroom dance classes offered at the casino grew. The films of Pola Negri and Rudolph Valentino, shown at the Majestic and the Luks since the late 1920s, enthralled the public.

Painting and drawing were not absent either. They were called to mind in the photograph of that young girl in front of her canvas (*p.<?>*) as well as in a more famous photograph, that of the painter Vangjush Mio at his easel (*p.<?>*). Beyond their notoriety, the two artists maintained a close relationship once Mio returned from abroad and had taken a position as a drawing teacher at the French high school. Sotiri and Mio shared a common taste for their respective disciplines: Kristaq Sotiri used canvases painted by Mio for his studio's decors, and Mio had a personal interest in photography, practicing it assiduously. This mutual respect, this shared friendship, allowed the two men to practice their arts without constraint, at the end of the week, in the uplands of Dardha and Voskopoja, or on the shores of the lake near Pogradec (*p. <?>-<?>*), which each immortalized in his own way.

In comparison to the "noble" arts – literature, music, or painting – photography was still in its infancy. It appeared slowly in public and private spaces, spaces where concerts and exhibitions were held with increasing frequency, as well as readings of many kinds. In particular, such readings attest to the growing literacy rate and the thirst for knowledge that followed. After all, didn't Korça have the largest bookstore and the largest number of newspapers and academic journals of any Albanian city in the interwar period?

Despite its less influential position at the time, photography nonetheless benefited from the growth of print. Photography's importance to printed works did not stop growing. Photography's functions expanded at the same time that its artistic dimension struggled to impose itself. The public's use of photography was above all documentary and illustrative. The book *L'Albanie illustrée : album de l'Albanie en 1927* (*The Illustrated Albania: Photo Album of Albania in 1927*), edited by Teki Selenica in 1928, was the first to grant photography a central role. The book considered Albania's history, economy, politics, and administrative organization, among other themes, and used photographs to render tangible a new country that was still relatively unknown to its own population. Nonetheless, the fact that the photographers' names were not always

soirées, au même titre que les concerts, opérettes ou bals donnés fréquemment par les différents orchestres, fanfares, choeurs ou associations officiant en ville. La musique, qui gagne également la sphère privée avec l'apparition des premiers disques et gramophones, connaît un essor sans précédent. Les cours de danse de société se multiplient dans la salle du casino. On se passionne pour Pola Negri et Rudolph Valentino, dont les films sont depuis la fin des années 1920 projetés dans les salles du *Majestic* et du *Luks*.

La peinture ou le dessin ne sont pas non plus absents. La photographie de cette jeune fille devant sa toile (*p. <?>*) le rappelle, de même que celle, plus célèbre, du peintre Vangjush Mio à son chevalet (*p. <?>*). Par-delà leur notoriété, Mio et Sotiri entretiennent une relation étroite, dès le retour d'émigration de ce dernier et son recrutement au lycée français en qualité de professeur de dessin. Kristaq Sotiri utilise pour ses décors de studio des toiles peintes par son ami. Vangjush Mio pratique la photographie avec assiduité. Chacun témoigne ainsi d'un goût certain pour la discipline de l'autre. Ce respect mutuel, cette amitié partagée conduisent les deux hommes à pratiquer librement leur art, en fin de semaine, sur les hauteurs de Dardha et de Voskopoja et, plus encore, sur les rives du lac de Pogradec (*p. <?>-<?>*), qu'ils immortalisent chacun à sa manière.

En comparaison, la photographie n'occupe encore qu'une place balbutiante face à ces arts «nobles» que constituent la littérature, la musique ou la peinture. Elle ne s'impose que lentement dans les espaces publics et privés, là où les concerts, les expositions se font plus fréquents et où la lecture, sous toutes ses formes, accompagne l'alphabétisation du pays et la soif de connaissance qui s'ensuit. Après tout, Korça n'est-elle pas, dans l'entre-deux-guerres, la ville d'Albanie qui compte la plus importante librairie et le plus grand nombre de journaux et de revues ?

Même en retrait, la photographie bénéficie naturellement de cet essor. Sa place dans les publications ne cesse de croître. Sa fonction ne cesse de s'enrichir, quand bien même sa dimension artistique peine à s'imposer. L'usage public qui en est fait relève avant tout d'une dimension documentaire et illustrative. Le livre *L'Albanie illustrée : album de l'Albanie en 1927*, édité par Teki Selenica en 1928, est le premier à accorder une place centrale à la photographie. Abordant l'économie, l'histoire, la politique ou l'organisation administrative, cet ouvrage recourt à l'image pour rendre tangible un pays neuf et encore méconnu de sa propre population. Néanmoins, l'absence de mention sys-

acknowledged suggests that these artists were not yet properly recognized for their work. None of the many photographs depicting southeastern Albania bear the names of their creators; we can only surmise that Kristaq Sotiri, like other photographers in that region, participated in the elaboration of the project.

We do know, however, that Sotiri contributed actively to the magazine *Studenti Shqiptar* [The Albanian Student], which was published in Turin, and, during the first semester of 1929, edited by Odhise Paskali¹⁰. Sotiri's photos can be found in all issues from that period, usually accompanying columns on Albania's natural beauty. No studio photo appears, as that was not the desired goal. Like the photographic contributions in *L'Albanie illustrée*, the national dimension of the project cannot be overlooked. The magazine did not try to hide its goal of spreading a love for Albanian art and literature, and, in so doing, perpetuated the armed struggle of the first participants in the movement for national independence.

In fact, most of the publications and debates of the interwar period concerned the construction of a uniquely Albanian art, known as "*neo-Albanianism*". Though photography was not the most sought-after discipline at the time, it nonetheless played a role in this dynamic. This assessment is even more apparent given that, as a rule, books and magazines made a point of collaborating with photographers whose work dealt with the whole of Albanian territory. Images of regions outside the country's borders, where many Albanians lived, are absent, despite the existence of a very strong irredentism, which suggests that the primary goal of this approach was the construction of the Albanian state. To celebrate the beauty of the Albanian homeland, Kristaq Sotiri's photos showed the bucolic countryside surrounding the lake at Pogradec (the shores of the lake, the sunsets), the landscapes around Korça, or the uplands of Dardha and Voskopoja.

Though Kristaq Sotiri's artistic process was firmly anchored in the Korça region, it was nonetheless not only local. It is true that photography's networks of learning and circulation differ between the south and the north of the country, following the migratory paths of its practitioners. In contrast to the Shkodra School, which developed in the wake of the Marubi dynasty, Italy was not a model or a point of reference for the artists working in Korça, at least not until the interwar period. The pioneers of an art that, from

10. He would soon become the most important Albanian sculptor.

tématique du nom des artistes ayant contribué à sa réalisation conforte le sentiment qu'ils ne sont pas encore réellement pris en compte à leur juste valeur. Aucune des nombreuses images illustrant le Sud-Est albanais n'étant signée, on peut tout au plus supposer que Kristaq Sotiri, comme d'autres photographes de la région, participe à cette entreprise.

En revanche, il est établi qu'il collabore activement à la revue *Studenti Shqiptar* [L'Étudiant albanais], éditée à Turin, durant le premier semestre 1929, par Odhise Paskali¹⁰. Ses photos figurent dans chacun des numéros, alimentant pour la plupart une rubrique destinée à faire connaître les beautés naturelles de l'Albanie. Aucune photo de studio, là n'est pas l'objectif recherché. Comme dans l'album *L'Albanie illustrée*, la dimension nationale du projet est incontournable. La revue ne s'en cache pas, affirmant haut et fort que son but est de diffuser l'amour de l'art national et de la littérature albanaise, prolongeant ainsi la lutte armée des premiers acteurs du mouvement national.

De fait, la plupart des publications et des débats de l'entre-deux-guerres tournent autour de l'édification d'un art proprement albanais, connu sous le terme de «néo-albanisme». Bien qu'elle ne soit pas la discipline la plus sollicitée, la photographie joue pleinement son rôle dans cette dynamique. Ce constat est d'autant plus net que, dans leur ensemble, livres et revues mettent un point d'honneur à faire collaborer des photographes travaillant sur l'ensemble du territoire albanais. L'absence d'images des espaces de peuplement albanais situés hors des frontières du pays, en dépit de l'existence d'un très fort irrédentisme, laisse à penser que la démarche vient avant tout en appui de la construction de l'État. Pour exalter les beautés de la patrie albanaise, les photos de Kristaq Sotiri déclinent des paysages bucoliques au bord du lac de Pogradec (rivages, couchers de soleil), aux environs de Korça ou sur les hauteurs de Dardha et de Voskopojë.

Si la démarche de Kristaq Sotiri s'inscrit fortement dans sa région de Korça, elle n'en est pas pour autant uniquement locale. Il est vrai que les réseaux d'apprentissage de la photographie et la circulation de ses protagonistes diffèrent entre le sud et le nord du pays, empruntant les circuits d'émigration de leurs protagonistes. Contrairement à l'école de Shkodra, qui se développe dans le sillage des Marubi, l'Italie ne constitue ni un modèle ni même un point de référence pour les artistes de la région de Korça, du

10. Celui-ci deviendra rapidement le plus grand sculpteur albanais.

the last third of the nineteenth century, had developed in the main urban and intellectual centers of the region (Dardha, Korça, Voskopoja) drew inspiration from Istanbul, Greece, Romania, even Russia.

Later on, the wave of immigration to the United States brought back other artistic influences. Notably, this was the case for Petro Fotografi, of the Zengo dynasty (Papa Jani Andon, Nikolla, Efthim...), Perikli Kaçauni, Efthim Raci, and Kristo and Vangjel Sulidhi. Firmly established in the Korça region, Kristaq Sotiri maintained close ties with photographers of other regions¹¹ and participated in collective exhibitions in the capital (1931) and in Italy¹². Furthermore, his subscriptions to magazines such as *The Camera*, *The Photographic Journal of America*, and *The British Journal Photography Almanac* allowed him to stay abreast of developments and trends in photography. But Sotiri's involvement in this collective and political movement does not necessarily mean that he foreswore artistic aspiration.

Indeed, in letters sent to Sotiri, Odhise Paskali lauded the artistic quality of Sotiri's compositions – and rightly so. Paskali even goes so far as to say that Sotiri's technique is without equal. Sotiri's proximity to Odhise Paskali is not surprising. Despite the seniority sculpture could claim as an art form, it encountered the same difficulties that photography did in Albania. Sculpture too had to affirm itself in an artistic environment dominated by music and literature. Here Odhise Paskali succeeded brilliantly. At the beginning of the 1930s, he installed two characteristic sculptures, *Themistokli Gërmenji*¹³ and *Luftëtar Kombëtar* [The National Combatant], at strategic locations in newly built neighborhoods.

Curiously, the modern city, which was developing rapidly during the interwar period, is rarely present in Kristaq Sotiri's artistic production. The photographs he took of urban spaces often depict locations linked to the past, principally the neighborhoods of the old city, where he lived and ran his studio. Sotiri photographed the grand boulevards only when they were covered in snow (*p.<?><?>*). The photos highlight the picturesque nature of the scene rather than the modernity of the locations shown. In the same way, the artist preferred shooting scenes of everyday life, privileging the anec-

11. Notably, he corresponded regularly with Kolë Idromeno, of Shkodra.

12. He received a prize in Bari, in 1936.

13. This leader of a nationalist group devised the proclamation of the short-lived Albanian Republic of Korça in December 1916, during French Army of the Orient's occupation of the region.

moins jusqu'à l'entre-deux-guerres. Les pionniers d'un art qui, à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, se développe dans les principaux centres urbains et intellectuels de la région (Dardha, Korça, Voskopoja) vont puiser leur inspiration du côté d'Istanbul, de la Grèce, de la Roumanie, voire même de la Russie.

Par la suite, la vague d'émigration aux États-Unis rapportera en Albanie d'autres influences artistiques. C'est notamment le cas de Petro Fotografi, de la dynastie Zengo (Papa Jani Andon, Nikolla, Efthim...), de Perikli Kacauni, de Efthim Raci, de Kristo et de Vangjel Sulidhi... Fort de cette assise locale, Kristaq Sotiri entretient des liens étroits avec des photographes d'autres régions¹¹, participe à des expositions collectives dans la capitale (1931) ainsi qu'en Italie¹². En outre, ses abonnements aux revues *The Camera*, *The Photographic Journal of America* et *The British Journal Photographic Almanac* lui permettent de se tenir au courant des évolutions et des courants photographiques. Mais s'inscrire dans cette mouvance collective et politique ne signifie pas nécessairement un renoncement à toute aspiration artistique.

Ainsi que le montrent les courriers échangés à cette époque, Odhise Paskali ne s'y est pas trompé, louant la qualité artistique de ses compositions. Il affirme même que la maîtrise technique de Kristaq Sotiri est alors sans égale. Cette proximité avec Odhise Paskali n'est pas pour étonner. Malgré l'ancienneté dont elle pourrait se prévaloir, la sculpture rencontre en Albanie les mêmes difficultés que la photographie. Elle aussi doit s'affirmer dans un environnement artistique dominé par les lettres et la musique. Odhise Paskali y parvient brillamment, au début des années 1930, avec l'installation de deux de ses sculptures emblématiques, *Themistokli Gërmenji*¹³ et *Luftëtar Kombëtar* [Le Combattant national], à des emplacements stratégiques des nouveaux quartiers.

Curieusement, la ville moderne, qui se développe très rapidement dans l'entre-deux-guerres, n'est que très peu présente dans la production artistique de Kristaq Sotiri. Ses photographies urbaines se focalisent sur les endroits liés au passé, principalement les quartiers de la vieille ville, où il vit et possède son studio. Les quelques photos des grands boulevards ne retiennent son attention que sous la neige (*p.<?>-<?>*), soulignant le pittoresque de la scène plutôt que la modernité des lieux. De la même façon,

11. Il entretient notamment une correspondance régulière avec Kolë Idromeno, à Shkodra.

12. Un prix lui est décerné à Bari, en 1936.

13. Ce chef de bande nationaliste est à l'origine de la proclamation de l'éphémère République albanaise de Korça, en décembre 1916, durant l'occupation militaire de la région par l'armée française d'Orient.

dote, like the flooding of the central market (*p.<?>*), or a fire that took place there, or featuring artisans and fruit and vegetable vendors (*p.<?>*).

In Kristaq Sotiri's work, it is as if the exterior represented the exact counterpoint of work done in the studio. His attraction for the picturesque seems sincere, natural, freed from the trouble of staging. One would be inclined to think that clients asked to be photographed wearing traditional dress. The kind of client Sotiri photographed in the studio is almost completely absent from his images of the city. The artist's attention focused instead on anonymous city-dwellers, members of the working class. It was they Sotiri was primarily interested in when he set out to complete a project on a hospital (*p.<?>-<?>*), in 1930. It was the sick that he photographed, with tenderness and humility. What a contrast the patrons of the public hospital made to the clients of the private clinic, established in 1927. The latter aspired to wellness and health: they consulted medical specialists, whose numbers continued to grow¹⁴, and bought medicines whose purposes were not necessarily curative.

No need to go to hospitals or orphanages to find members of the lower class. Photographs depicting gypsies, beggars, the blind, and bear tamers (*p.<?>-<?>*) are almost too numerous to count. Among these images, we find some of the most beautiful Sotiri produced. This almost ethnographic dimension is also noticeable in his photographs of Vlach encampments (*p.<?>-<?>*) on the outskirts of Korça: the wood huts, the clothing, and the folk dances clearly identify this nomadic population, present in large numbers in that part of the Balkans. Committed to a pastoral, settled way of life (which was the case for most of the Vlach), members of this community made up entire villages in the Korça plain (Plasa, Dishnica), or smaller settlements (Boboshtica, Mborja). Members of the Vlach community were also numerous in cities, where they had their own houses of worship (although they belonged to the Orthodox church), and their own neighborhoods. Like many prominent citizens of Korça, Sotiri was probably a member of this community: his parents' native villages and the location of his own home indicate as much.

But Kristaq Sotiri's duality between modernity and the past takes yet other forms. The attention that the artist accords to religious events of all faiths highlights the

14. From the mid-1920s, the number of ads for dentists, gynecologists, or specialists of sexually transmitted diseases increased exponentially..

l'artiste se plaît à saisir des scènes de vie, privilégiant l'anecdote, comme l'inondation ou l'incendie du grand marché (*p. <?>*), ou mettant en avant les artisans et les vendeurs de fruits et légumes (*p. <?>*).

Dans l'œuvre de Kristaq Sotiri, tout se passe comme si l'extérieur représentait l'exact contrepoint du travail effectué en studio. L'attrait pour le pittoresque semble sincère, naturel, libéré de tout souci de mise en scène. À croire qu'en studio les poses en tenue traditionnelle répondent moins à un choix personnel qu'à une demande de sa clientèle. Mais une fois sorti de son studio, l'attention de l'artiste se porte alors sur les anonymes, les déclassés. C'est à eux qu'il s'intéresse en priorité lorsqu'il réalise un reportage sur l'hôpital (*p. <?>-<?>*), en 1930. Ce sont les malades qu'il capte avec tendresse et humilité. Quel contraste avec cette aspiration au bien-être et à la santé qui gagne une clientèle qui se rend plus volontiers à la clinique privée moderne, qui ouvre ses portes en 1927, qu'à l'hôpital public. Cette clientèle qui fréquente les cabinets des spécialistes qui se développent en nombre¹⁴. Cette clientèle qui achète désormais en pharmacie des médicaments pour une bonne croissance et non plus à des fins curatives.

Nul besoin de se rendre dans les hôpitaux ou les orphelinats pour dénicher la population des sans-grades. On ne compte plus les photos de rue nous montrant Roms, mendians, aveugles, montreurs d'ours (*p. <?>-<?>*). Certaines figurent parmi les plus belles de sa production. Cette dimension quasiment ethnographique se retrouve également dans ses photographies de campements valaques (*p. <?>-<?>*), aux environs de Korça. Les huttes en bois, les tenues, les danses folkloriques permettent d'identifier aisément cette population transhumante de langue latine, très présente dans cette partie des Balkans. Demeurée fidèle au mode de vie pastoral, ou sédentarisée (ce qui était le cas de la majorité des Valaques), cette communauté peuple des villages entiers dans la plaine de Korça (Plasa, Dishnica) ou de simples emplacements (Boboshtica, Mborja). Elle est également très présente en ville où, bien qu'appartenant également à l'Église orthodoxe, elle dispose de son propre lieu de culte et de son quartier. À l'image de beaucoup de notables de Korça, Kristaq Sotiri est probablement issu de cette communauté, comme le laissent à penser les villages d'où ses parents sont originaires ou la localisation de sa demeure.

14. À compter du milieu des années 1920, on ne dénombre plus les publicités pour les cabinets de dentiste, de gynécologue ou de spécialiste des maladies vénériennes....

importance of religion in a society in the process of secularization, yet still profoundly pious and patriarchal. Naturally, he lent particular attention to events presided over by the Christian Orthodox community: photographs of public benedictions, Easter processions, wakes and burials. Sotiri also took photographs of ecclesiastical dignitaries like Agathangel Camçe¹⁵ (*p. <?>*) or father Papa Petro (*p. <?>*), which, though formulaic, are nonetheless very beautiful. It would be wrong, however, to see in the photos the mark of a society frozen in an era in which the royalty structured, regulated, and, above all, subordinated religious communities to secular power.

This modernity permeated even those who upheld tradition – appearing in all of its glory in Sotiri's few photo-reports of factories. The photo of the paraffin factory (*p. <?>*) captures the physical dimensions of industrial growth; the image of the workers' chains (*p. <?>*) reveals its human aspect. Must we see in Kristaq Sotiri the evidence of an insatiable curiosity for the world that surrounded him, a real interest in a kind of technical innovation that was affecting all aspects of economic development, from agriculture to food production? Or was it simply a form of empathy for a way of life that he had known during his years in the United States, before he had become interested in photography?

Though he did not retire until 1963, seven years before his death on July 14th, 1970, Sotiri's work had already declined in quality since the end of the Second World War. The reasons are difficult to discern, and do not seem uniquely related to the beginning of the totalitarian regime. As strange as it may seem, Kristaq Sotiri continued to work as a private photographer until his retirement, without having to work in a cooperative, as other photographers were required to do. He even pointed to his age as a reason for refusing a leadership position. This phenomenon is even more remarkable given that he owed his training and artistic standing to the West, despised by Communist authorities at the time; furthermore, Italian Fascists had been among his clients during the war years. Without a doubt, he benefitted from a certain indulgence on the part of the new regime, despite his reservations about the system, which were enflamed by his wife. Having observed the Soviet Union go astray during her years in Chișinău, in the Bessarabia region, Sotiri's wife was hostile to any suggestion that her husband

15. He was one of the central figures behind the move to emancipate the Albanian Orthodox church from the ecumenical patriarchate in the 1920s.

Mais la dualité de Kristaq Sotiri entre modernité et passé emprunte d'autres formes encore. L'attention portée par l'artiste aux événements religieux, toutes confessions confondues, souligne la prégnance du lien confessionnel dans une société, certes en voie de laïcisation mais encore profondément pieuse et patriarcale. Naturellement, il accorde une attention particulière aux moments célébrés par la communauté chrétienne orthodoxe. Les bénédicitions publiques, processions pascales, veillées funèbres ou enterrements répondent ainsi aux portraits plus convenus, mais néanmoins très beaux, de dignitaires ecclésiastiques tels Agathangel Camçe¹⁵ (*p. <?>*) ou le prêtre Papa Petro (*p. <?>*). On aurait tort cependant d'y voir la marque d'une société figée à une époque où la royauté structure, règlememente et, surtout, subordonne les communautés religieuses au pouvoir temporel.

Cette modernité qui sourd indiciblement jusque chez les tenants de la tradition apparaît dans tout son éclat dans les quelques reportages effectués en usine. La photo de la fabrique de parafine (*p. <?>*) capte l'industrialisation naissante dans ses dimensions physiques. Celle des chaînes de travailleuses de l'usine de textile (*p. <?>*) révèle son aspect humain. Faut-il y voir chez Kristaq Sotiri la marque d'une curiosité insatiable pour le monde qui l'entoure, d'un intérêt réel pour un développement technique qui gagne tous les pans de l'activité économique, de l'agriculture à la production alimentaire ? Ou bien s'agit-il simplement d'une forme d'empathie avec un mode de vie qu'il a lui-même connu durant les premiers temps de sa vie aux États-Unis, avant qu'il ne s'intéresse à la photographie ?

Même s'il met un terme à son activité professionnelle en 1963, soit sept ans avant son décès, le 14 juillet 1970, celle-ci a déjà connu un net infléchissement qualitatif depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Les raisons en restent obscures et ne semblent pas uniquement liées à la mise en place du régime totalitaire. Aussi curieux que cela puisse paraître, Kristaq Sotiri préserve son activité artisanale, jusqu'à sa retraite, sans être astreint à travailler en coopérative comme le sont les autres photographes. Il arguera même de son âge pour refuser un poste à responsabilité. Le phénomène est d'autant plus remarquable que sa formation et son rayonnement artistique s'inscrivent dans le cadre d'un Occident honni par les autorités communistes et alors que les fascistes ita-

15. L'un des protagonistes de l'émancipation de l'église orthodoxe albanaise du giron du patriarchat œcuménique, dans les années 1920.

become involved, in spite of repeated requests that he do so. He probably enjoyed some kind of protection, maybe even from Albania's new leader, Enver Hoxha, a former teacher at Korça's high school in the 1930s, and whom Sotiri had photographed many times in his studio, along with Hoxha's students. The future Communist leader had even accompanied Sotiri and Vangjush Mio on their excursions to the shores of the lake near Pogradec.

Kristaq Sotiri's art reflects its creator, and his preoccupations: caught between two eras, refusing to choose one over the other; modernity, tamed in the United States and reproduced in his studio in Korça; the past, which he rediscovered upon his return. But this past is illusory, and modernity is relative. His art hardly evolved after his return from the United States, as the self-portraits that punctuate his career (*p. <?>-<?>*) suggest.

In contrast to his compatriot Gjon Mili, who settled in the United States¹⁶ at the time of Sotiri's departure, Sotiri ignored most of the avant-garde innovations of the time (high- and low-angle shots, double exposures...). The techniques he did use (an assortment of tints, blurring, sfumato, shading with coal dust) suggest a closer affiliation to the pictorialist tradition. His return to Albania removed him from international artistic movements, but made him a detailed, sensitive, and sophisticated witness of an Albania between two worlds. Sotiri's body of work speaks to us of the birth of an era now past.

16. Gjon Mili (born 1904, in Korça) settled in the United States in 1923. He was a well-known photographer by mid-century because of his innovative work on the decomposition of movement and light.

liens ont émargé à sa clientèle durant les années de guerre. Sans doute bénéficie-t-il d'une certaine indulgence de la part du nouveau régime, en dépit de ses préventions à l'égard de ce système attisées par son épouse. Ayant observé les dérives soviétiques durant ses années passées à Chișinău, en Bessarabie, celle-ci est très réticente face à tout engagement de la part de son mari, malgré les sollicitations dont il fait l'objet. Sans doute jouit-il d'une forme de protection. Peut-être même de celle du nouveau dirigeant de l'Albanie, Enver Hoxha, professeur au lycée de Korça dans les années 1930, qu'il a fréquemment photographié dans son studio avec ses élèves. Il arrivait même au futur dirigeant communiste de les accompagner, lui et Vangjush Mio, dans leurs escapades créatrices sur les bords du lac de Pogradec.

L'art de Kristaq Sotiri est à l'image de son auteur, de ses préoccupations : tiraillé entre deux époques entre lesquelles il se refuse à choisir. La modernité, apprivoisée aux États-Unis et reproduite dans son studio de Korça. Le passé, qu'il retrouve à son retour. Mais ce passé est illusoire et la modernité relative. D'ailleurs, son art n'évolue guère après son retour des États-Unis comme le suggèrent les autoportraits qui jalonnent sa carrière (*p. <?>-<?>*). Ou de façon tout à fait marginale.

À l'inverse de son compatriote Gjon Mili, qui s'installe aux États-Unis¹⁶ au moment où lui les quitte, Kristaq Sotiri ignore la plupart des innovations des avant-gardes de l'époque (plongée, contre-plongée, surimpression...). Les techniques qu'il utilise (gammes de teintes de tirage, recours au flou, au sfumato ou aux effets d'ombres avec charbonnage du négatif) l'apparenteraient plutôt au courant pictorialiste. Son retour en Albanie l'éloigne des courants artistiques internationaux mais en fait le témoin minutieux, sensible et sophistiqué d'une Albanie entre deux mondes. L'œuvre de Sotiri nous parle d'un temps naissant et néanmoins révolu.

16. Arrivé dans ce pays en 1923, Gjon Mili (né à Korça en 1904) acquiert une notoriété importante au milieu du siècle à travers ses travaux photographiques novateurs sur la décomposition du mouvement et de la lumière.



© Ecrits de lumière











© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





© Ecrits de lumière







© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





© Ecrite à la main











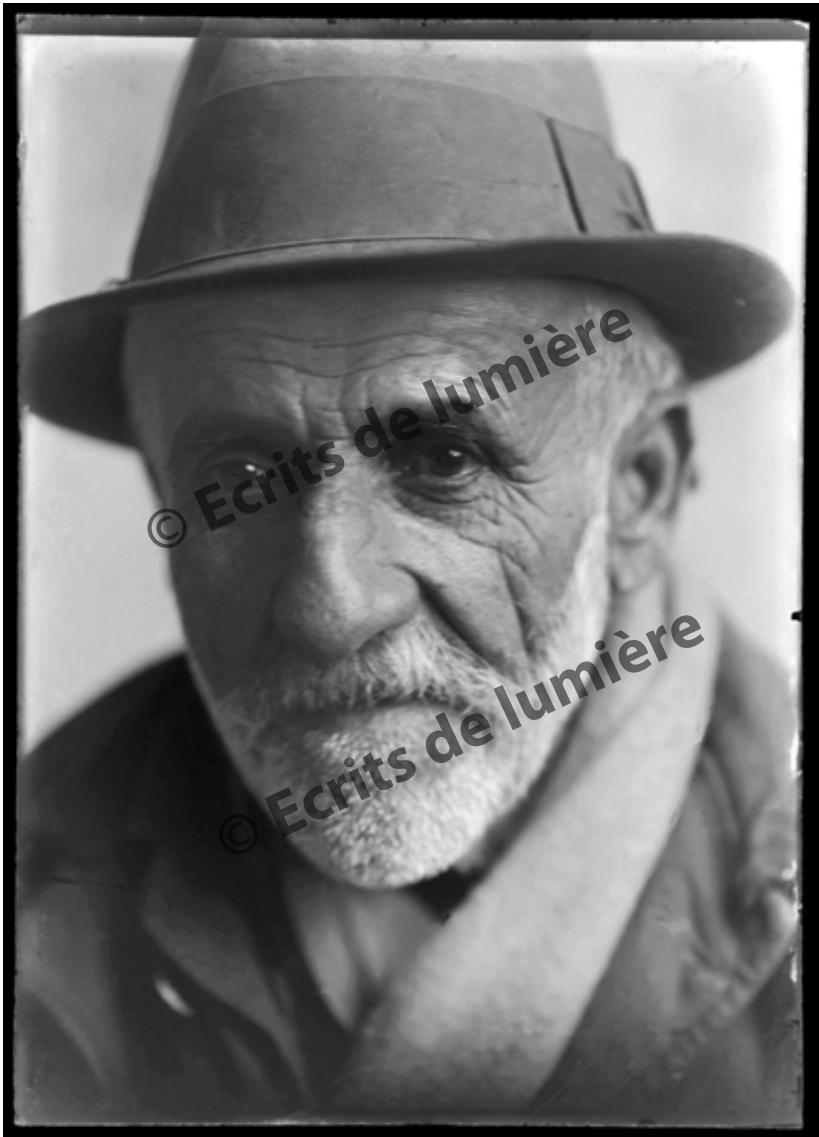
© Ecrits de lumière



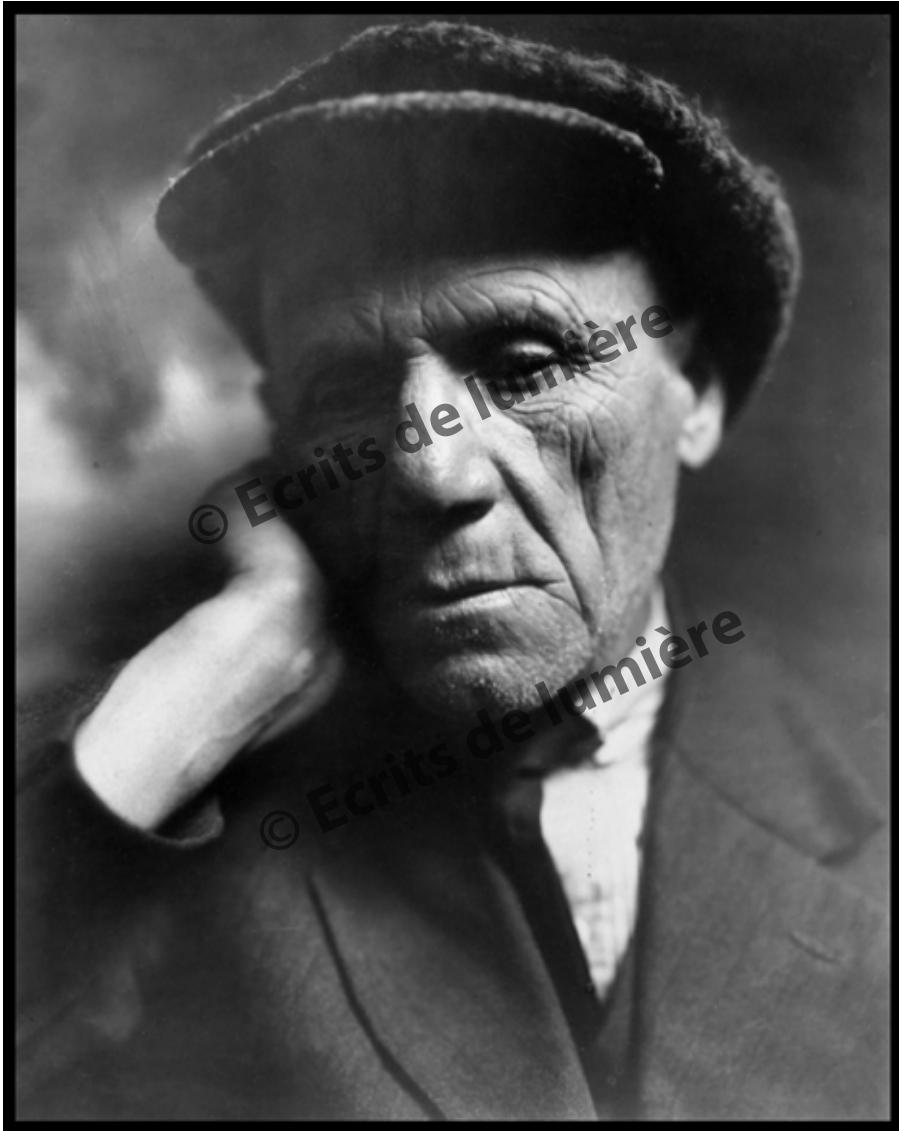
© Ecrits de lumière
Ecrits de lumière



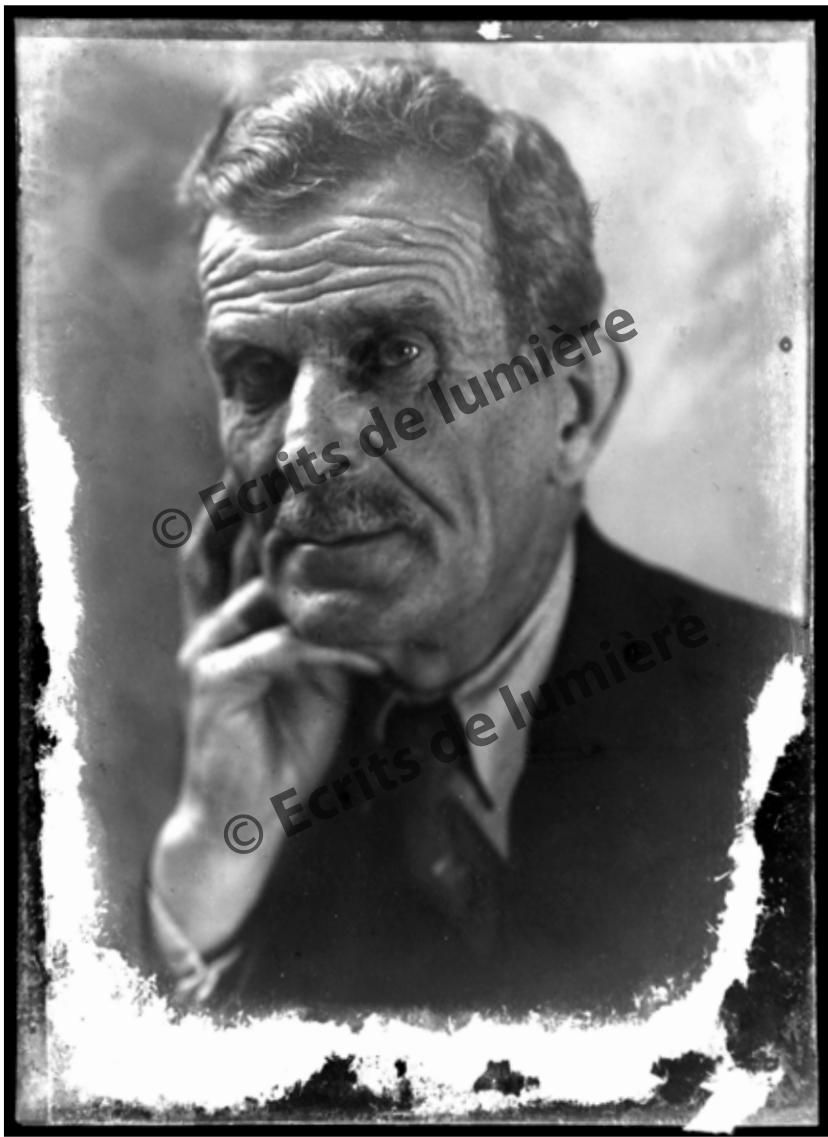
© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

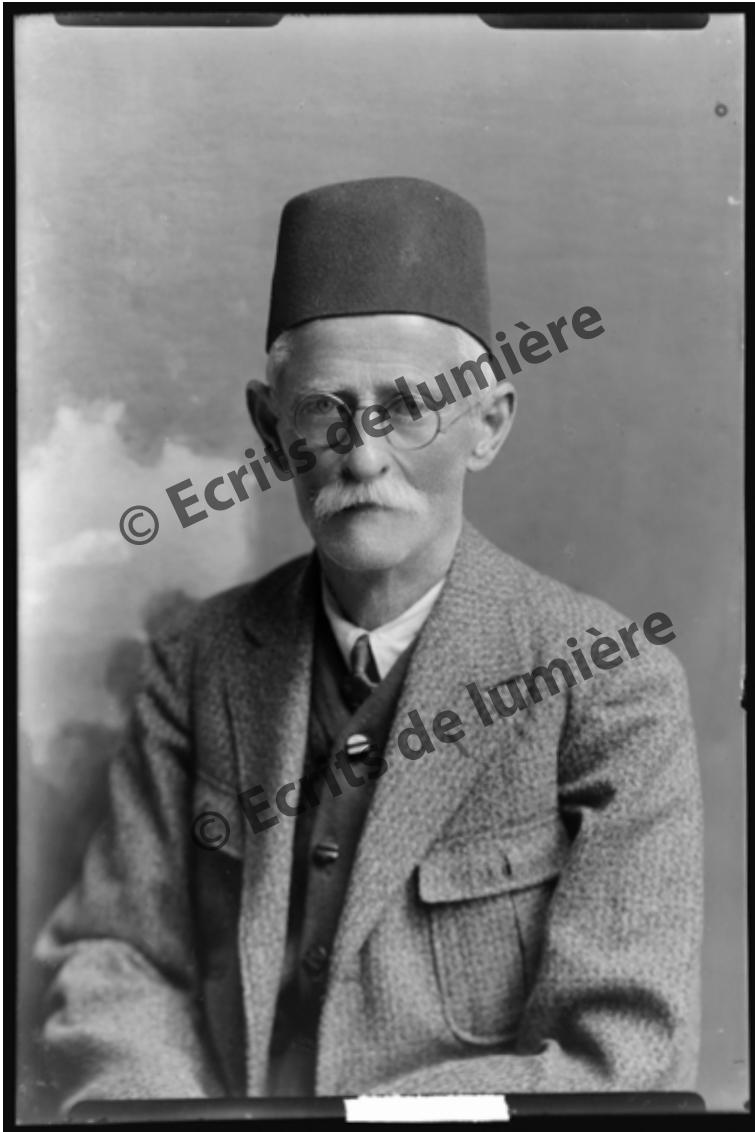


© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière







© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière







© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière



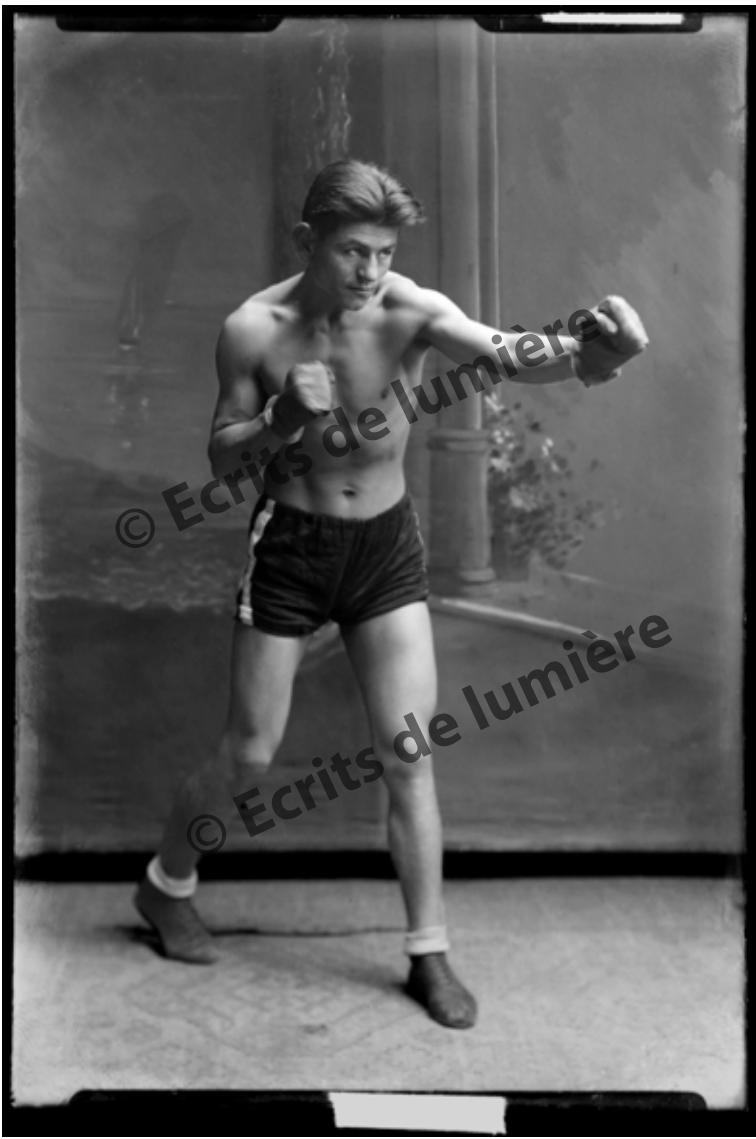
© Ecrits de lumière



© Ecris de la lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière







© Ecrits de Lumière











© Ecrits de lumière











© Ecrits de lumières



© Ecrits de lumière











© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière







© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière







© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière









© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière





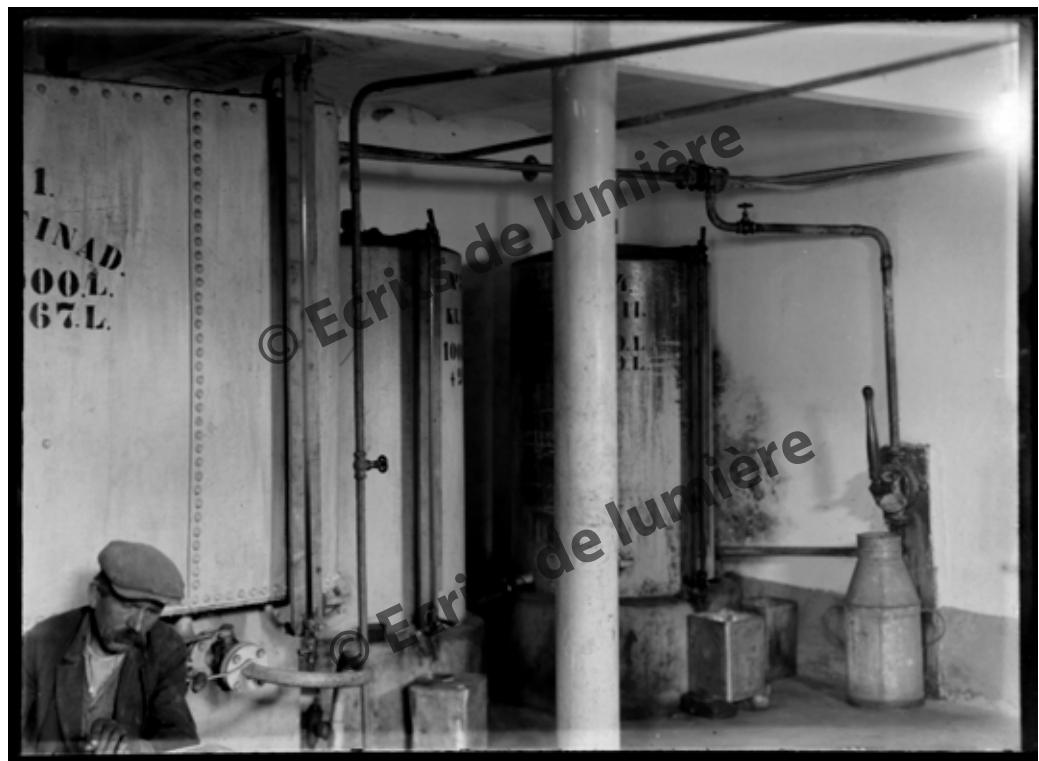
© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière



© Ecris de lumière

© Ecris de lumière





© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière







© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière



© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière

A black and white photograph of a rural landscape. In the foreground, there is a field with low-lying vegetation. In the middle ground, several small, dark trees or shrubs are scattered across the terrain. Beyond them, a range of hills or mountains stretches across the horizon under a sky filled with large, billowing clouds.

© Ecrits de lumière

© Ecrits de lumière





Toutes les photos sont de Kristaq Sotiri,
à l'exception des photos des pages 31 et 88-89
qui sont de Kristo Shuli.
All photos are by Kristaq Sotiri,
except those on pages 31 and 88-89,
which were taken by Kristo Sulidhi.



30
Fiancée américaine
du photographe
Sotiri's American fiancée
ca. 1918



29
Kristaq Sotiri (à gauche)
et un ami
Kristaq Sotiri (left)
with a friend
ca. 1894
Kristo Shuli



31
Auto-portrait (États-Unis)
Self-portrait (United States)
1912



32
Auto-portrait (États-Unis)
Self-portrait (United States)
1912



33
Auto-portrait
Self-portrait
ca. 1923



34
Auto-portrait
Self-portrait
ca. 1945



35
Mère du photographe
The photographer's mother
ca. 1923



36
Lola Aleksi
ca. 1930



37
Maria Frashëri
ca. 1930



38
Tefta Tashko
chanteuse lyrique
opera singer
ca. 1935



39
Sabiha Kasimati
biologiste
biologist
ca. 1930



40
Thimio Karmani
Portrait
1944



41
Violeta Xhanbajji
Portrait
1952



42
Portrait
1930



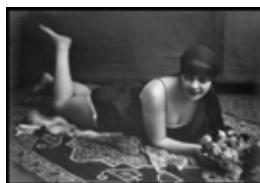
43
Femme musulmane
Muslim woman
ca. 1930



44
Femme en costume traditionnel du sud de l'Albanie
Woman wearing the traditional dress of southern Albania
ca. 1930



45
Portrait
1930



46
Prostituée
Prostitute
1927



47
Femme en costume traditionnel
Woman wearing a traditional dress
ca. 1930



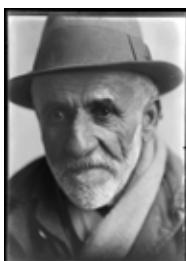
48-49
Eleni Mio
femme du peintre
Vangjush Mio
The painter Vangjush Mio's wife
ca. 1926



50
Mariée
Bride
ca. 1930



51
Portrait
ca. 1930



52
Mendiant, frère
du professeur Kondo
Beggar, professor Kondo's
brother
ca. 1929-1930



53
Professeur Kondo,
lycée français de Korça
Professor Kondo,
French high school of Korça
ca. 1929-30



54
Portrait
ca. 1930



55
Portrait
ca. 1930



56
Bey
ca. 1930



57
Portrait (New York)
ca. 1920



58
Enterrement de
l'archimandrite orthodoxe
Agathangel Camçë
Burial of the Orthodox
archimandrite
Agathangel Camçë
1946



59
Prêtre orthodoxe
Orthodox priest
ca. 1930



60
Portrait
ca. 1930



61
Deux frères
Two brothers
ca. 1930



62
Portrait d'identité
Identity photo
1929



63
Portrait d'identité
Identity photo
1929



64
Militaire
Military man
1929



65
Militaire environ
Military man
ca. 1930



66
Facteur environ
Postal worker
1930



67
Jeune bey
Young bey
ca. 1930



68
Danseuse
Dancer
1923



69
Le boxeur Rafail Dishnica
The boxer Rafail Dishnica
1934



70
Acteur
Actor
1924



71
Acteur
Actor
1924



72
Violoniste
Violinist
ca. 1930



73
Le peintre Vangjush Mio
dans son studio
The painter Vangjush Mio
in his studio
ca. 1927



74

Femme en costume traditionnel musulman
Woman in traditional muslim dress
ca. 1928



75

Portrait
ca. 1936-1937



76

Femme en costume traditionnel du nord de l'Albanie
Woman wearing the traditional dress of northern Albania
1930



77

Homme en costume traditionnel du sud de l'Albanie
Man wearing the traditional dress of southern Albania
1930



78

Chasseur
Hunter
ca 1930



79

Homme en costume traditionnel du nord de l'Albanie
Man wearing the traditional dress of northern Albania
1930



80

Portrait en civil
Portrait as a civilian
ca. 1930

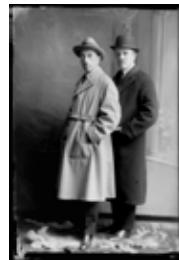


81

Portrait en militaire
Portrait as a military man
ca. 1930



82
Sœurs jumelles
Twin sisters
ca. 1930



83
Deux hommes
Two men
ca. 1930



84
Deux frères
Two brothers
1930



85
Quatre sœurs
Four sisters
1930



86
Famille bourgeoise
Bourgeois family
ca. 1930



87
Groupe de notables
Group of city notables
ca. 1930



88-89
Kristaq Sotiri en famille
Kristaq Sotiri with his family
ca. 1910
Kristo Shuli



90
Portrait de famille
Family portrait
ca. 1930



91
Portrait de famille
Family portrait
ca. 1930



92
Portrait de famille
Family portrait
ca. 1930



93
Portrait de famille
Family portrait
ca. 1930



94
Portrait de famille
Family portrait
ca. 1930



95
Enfants
Children
1929



96
Enfant
Child
1929



97
Deux petites filles
Two young girls
1927



98

Bébé déguisé
Baby wearing a costume
1930



99

Enfant déguisé
Child wearing a costume
1930



100

Deux jeunes filles
en costume de carnaval
Two girls in carnival
costumes
ca. 1926



101

Portrait de groupe
pour le carnaval
Group portrait
for the carnival
1926



102

Fiancés
Engaged couple
1930



103

Jeune fille à son chevalet
Girl at her easel
1927



104

Studio new-yorkais
de Sotiri
Sotiri's studio in New York
1920



105

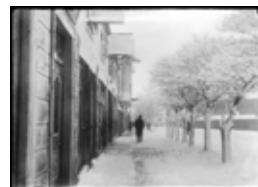
Studio du photographe
à Korça
Sotiri's photography studio
in Korça
1923



106
Korça sous la neige
Korça under the snow
ca. 1930



107
Rue de Korça sous la neige
A snow-covered street
in Korça
ca. 1930



108 - 109
Rue principale de Korça
Main street of Korça
ca. 1930



110
Mendiantes
Beggars
1932



111
Mendiant à Voskopoja
Beggar in Voskopoja
ca. 1925



112
Miséreux
Destitute persons
1929



113
Rom montreuse d'ours
Rom bear-tamer
1937



114

Bazar de Korça
Bazaar of Korça
ca. 1925



115

Bazar de Korça
Bazaar of Korça
1920



116

Filature
Spinning mill
1934



117

Fabrique de paraffine
Paraffin factory
1935



118

Hôpital de Korça
Korça hospital
1926



119

Hôpital de Korça
Korça hospital
1926



120

Bergers valaques
Vlach shepherds
ca. 1930



121

Bergers valaques
Vlach shepherds
ca. 1930



122

Bergers valaques
Vlach shepherds
ca. 1930



123

Montagne près de Korça
The mountains near Korça
ca. 1930



124

Lac de Pogradec
Pogradec lake
1927



125

Lac de Pogradec
Pogradec lake
1927



126-127

Paysage près de Korça
Landscape near Korça
ca 1930



128

Cavalier dans une rue
de Korça
Man on horseback
on a street in Korça
ca. 1930

Publications précédentes

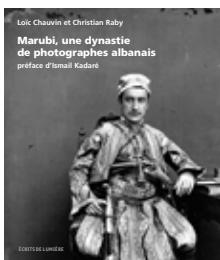


Un panorama
de la photographie
albanaise de 1858 à 1945
à travers à travers l'objectif
de ses meilleurs
photographes.
128 p., 94 photos, 19 €

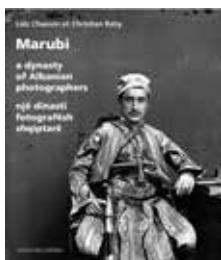
Previous publications



A panorama
of Albanian photography
from 1858 to 1945
through the lens
of its best photographers.
128 p., 94 photos, 19 €



Sur près d'un siècle,
les Marubi, trois générations
de photographes, ont
accumulé plus de 120 000
photographies.
Témoignage saisissant
d'une période fondamentale
de l'histoire de l'Albanie.
144 p., 94 photos, 22 €



Over the course of almost
a century, the Marubi, three
generations of photographers,
have accumulated
over 120 000 negatives.
An outstanding record
of a crucial period in
Albanian history.
144 p., 94 photos, 22 €



23€ TTC

ISBN 978-2-9538669-5-7

A standard linear barcode is positioned vertically, consisting of vertical black lines of varying widths on a white background.

9 782953 866957