

ACADEMIE DES SCIENCES DE LA RPS D'ALBANIE

INSTITUT DE CULTURE POPULAIRE

CULTURE POPULAIRE ALBANAISE



1311

IIe Année (2) 1982

3E

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ACADEMIE DES SCIENCES DE LA RPS D'ALBANIE

INSTITUT DE CULTURE POPULAIRE



ΔΗΜΟΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΚΟΝΙΤΣΑΣ
ΑΡ. ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ 55987
ΠΡΩΤ. ΕΚΔΑΓΩΓΗΣ 10/9/84
ΤΑΧ. ΑΡΙΘΡ.

CULTURE POPULAIRE
ALBANAISE

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

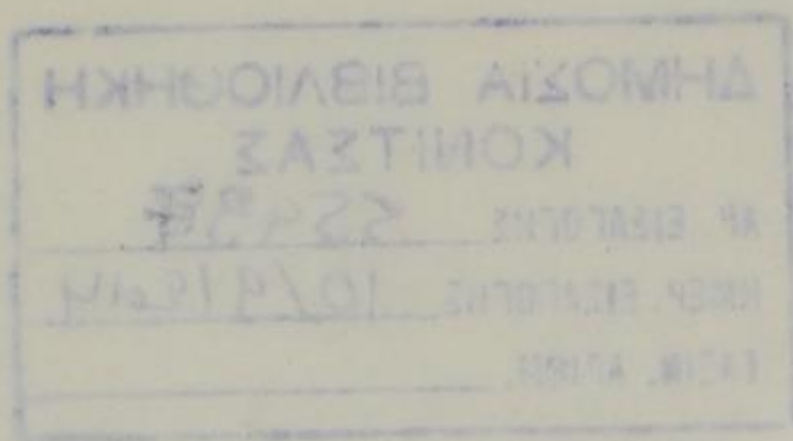
II^e ANNÉE (2)

3E

1982

TIRANA

La revue «Culture populaire albanaise» réunit un choix des articles parus dans la revue semestrielle «Kultura popullore». Elle paraît une fois par an en français, à destination du public étranger.



Conseil de Rédaction:

A. Uçi (*rédacteur en chef*), A. Dojaka, M. Gërcaliu, A. Gjergji, Q. Haxhihasani, S. Islami, B. Kruta, E. Lafe, L. Mile, J. Panajoti, S. Shkurti (*adjoint*), M. Tirta.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Propriété littéraire de l'Institut de Culture populaire près l'Académie des Sciences de la RPS d'Albanie.

Adresse: Institut de Culture populaire, rue «Kont Urani» n° 3.

II - ANNEE (2)

1982
TIRANA

Qemal HAXHIHASANI

LE CHANSONNIER EPIQUE POPULAIRE A SUJET HISTORIQUE

1. Le genre épique à sujet historique représente une des subdivisions les plus riches du folklore albanais, un des domaines les plus originaux et les plus importants de la culture populaire nationale. En tel, il n'a pas manqué d'attirer l'attention des folkloristes et il lui a été réservée la place principale dans leurs collections. On le voit depuis les collections les plus anciennes aux plus récentes, c'est-à-dire du *Manuscrit de Chieuti* (1736), les publications des Girolamo de Rada (1866), de Zef Jubani (1871), de Thimi Mitko (1878), de Spiro Dine (1908), jusqu'à celles des *Trésors de la Nation* (1937-1944) et aux matériaux édités après la Libération du pays (*Le chant populaire*, 1955; les volumes de chansons populaires historiques, 1956, 1962, 1967-1968, etc.; les volumes de chansonniers de la Lutte antifasciste de Libération nationale et de l'Edification socialiste, 1951, 1961, 1966, 1968, 1969, 1971, 1976, et autres). Des chansonniers épiques ont été publiés aussi par des folkloristes étrangers tels que Auguste Dozon (1879), Gustav Meyer (1896-7), Maximilien Lambertz (1917), et plusieurs autres.

Après la Libération du pays on a déployé une forte activité systématique en ce sens. Contre environ 1500 chansons glanées et éditées avant la Libération, les Archives de l'Institut de culture populaire à Tirana comptent, à l'heure que nous sommes, environ 20 mille chansons populaires historiques, glanées dans ces dernières décennies durant des expéditions d'enquête ou au moyen de collaborateurs extérieurs. Des fonds de valeur se trouvent aussi aux Archives de l'Institut albanologique de Prishtine en Yougoslavie, aux archives des Albanais d'Italie, et ailleurs. Conjointement au travail pour la récolte de ces matériaux, les spécialistes ont donné des opinions de valeur sur les questions du chansonnier épique albanais, sur ses rapports avec l'histoire, sur les chemins de son évolution, sur les valeurs esthétiques. L'importance de ce domaine, dans l'ensemble du patrimoine de la culture populaire albanaise, impose l'approfondissement des études en vue de rendre de plus en plus claires ses souches historiques, les questions de la couche traditionnelle, de la continuité de son évolution, en rapports avec les besoins auxquels il correspond, aux exigences méthodologiques. Le tout est fait en vue de découvrir des cycles et des sujets nouveaux, mettre bien en vue les valeurs esthétiques qu'ils apportent, voir ses particularités comme une forme à part, une forme originale de la culture nationale de ce genre d'art populaire.

Les créations de ce domaine tirent leur origine, des fois «à chaud»,

des batailles que le peuple albanais fut contraint de soutenir pour sauvegarder son individualité nationale, de son effort constant à se mettre sur le sillon de la libre vie du progrès. L'ensemble de ces chansonniers se fait remarquer par une connexion organique intérieure, une connexion formée historiquement par les intérêts et les buts communs des masses populaires. Le patriotisme et les sentiments épris de liberté du peuple albanais, qui s'incarnent dans une attitude de lutte permanente contre l'oppression et l'exploitation de classe; les efforts, les sacrifices, les exploits hardis et héroïques, qui représentent une extériorisation des hautes vertus morales, des idéaux nationaux et sociaux, qui font état des motifs fondamentaux qui inspirent ces chansons. S'y imbriquent tour à tour des événements, des circonstances et des cas les plus divers à partir des contradictions, et des protestations individuelles, aux conflits et aux mouvements armés pour la sauvegarde des intérêts nationaux. Les chansonniers historiques deviennent ainsi des annales poétiques vivantes, un journal qui fait passer d'un événement à l'autre, tout en formant un ensemble culturel original, où s'incarnent à leur tour le développement historique de la nation, les inquiétudes, les aspirations, les luttes, les sacrifices et les victoires. Tout en représentant une expression de ces idéaux et des luttes de libération, ces chansons ont agi en tant que messages de patriotisme pour les générations montantes, les ont éduquées par des exemples d'une attitude patriotique indiscutable. Ces chansonniers, représentent autant de témoignages des efforts de libération du peuple albanais, de ses valeurs morales, culturelles et artistiques, créées par le génie des masses populaires au cours des âges.

Le camarade Enver Hoxha dit à ce sujet: «Le peuple albanais s'est formée une culture et des arts d'une physionomie nationale évidente, à travers de nombreuses tourmentes des âges, de batailles dures et infinies. Ils constituent une richesse inappréciable. Ces valeurs de l'art progressiste de notre nation représentent l'objet d'une fierté légitime, représentent notre contribution au trésor de la culture mondiale progressiste»*. Le chansonnier épique historique a une place digne, à côté des autres domaines du patrimoine culturel albanais, dans le nombre des témoignages importants de ces contributions du peuple albanais.

2. Une des questions que soulève l'étude du folklore est celle de déterminer ses particularités spécifiques et de distinguer ses genres. La poésie populaire n'apporte pas, en général, des genres tranchés aussi nettement que les styles de la poésie cultivée, des genres qui pourraient se classer aussi exactement que les modèles littéraires. Le poète se tient sciemment aux régularités d'une tradition stylistique donnée, cependant que le rhapsode reproduit, d'habitude, le fait historique tel qu'il le vécut sous ses aspects dramatiques, tragiques, et autres, sans prendre soin pour une insertion particulière de ses créations. Le chansonnier devient ainsi l'expression ou l'extériorisation d'un ensemble de sentiments inspirés par le cours des événements, avec une prédominance tantôt de la narration épique, tantôt d'autres éléments affectifs de lyrisme. En outre, quelque genre du folklore, tel que celui du chansonnier

*. E. Hoxha, *Mbi letërsinë dhe artin* (De la littérature et des arts), Tirana 1977, p. 391.

historique, connaît un enrichissement continu qui a ses conséquences dans la structure de la pièce ou des pièces. Partant, les divisions dans le folklore ont une valeur relative bien plus accentuée que dans la poésie cultivée. C'est la raison pourquoi assument une plus forte valeur ici les considérations culturelles et historiques que les analyses esthétiques. La pratique albanaise dans ce domaine a employé les termes: *genre épique historique*, *chansonnier historique*, deux termes qui appartiennent à la sphère de la culture. Ils ont été mis en circulation par les spécialistes en vue de distinguer nettement, d'une part, le genre épique légendaire, avec ses légendes et ses hyperboles, et, d'autre part, à mettre en vue le caractère historique effectif du contenu de ce chansonnier. De toute façon, l'usage de ces termes ne correspond ni à une dénomination exacte, ni au contenu respectif des matériaux. Le terme *genre épique historique* exclut le composant lyrique, qui est la plupart du temps présent dans ces chansons; la dénomination de *chansonnier historique* exprime souvent et plutôt une notion chronologique que le contenu de la problématique.

Ces chansons sont appelées par le peuple *këngë trimërie* (Sud), *trimnie* (Nord) (chansonniers de prouesse, de gestes), ou tout simplement *kangë trimash* ou *burrash*, *kapedanash*, *kaçakësh* (chansonnier de preux, de braves, de maquisards)¹. La prouesse, comme particularité fondamentale de ces chansonniers, est mise au centre dans les éditions d'avant la Libération également. Dans les premiers recueils du Manuserit de Chieuti (en Calabre d'Italie), chez de Rada, et autres, les matériaux sont rangés sans un classement quelconque, comme *Këngë të pleqërisë* (Chansons de vieux), ou bien *Rhapsodie d'un poème albanais* ou *Chansonnier traditionnel*. Thimi Mitko fut le premier à faire une division particulière à ce genre de chansons, en les appelant *këngë shqype trimërishte* (chants albanais des preux). Auguste Dozon les réunit sous le titre *Chansons guerrières et de haydouks*; Spiro Dine, *Vjersha popullore trimërishte* (Poésies populaires de preux). Les *Visaret e Kombit* (Trésors de la nation), dans les I^{er}, IV^e, XIV^e et XV^e volumes, les appelèrent *kangë trimënie* (chansons de prouesse), et dans le X volume, *kangë burmie*, même sens. Après la Libération on employa pour celles-ci les deux dénominations: *këngë historike* et *këngë trimërie* (chansons historiques et chansons de prouesse), en faisant, des fois, aussi des distinctions entre elles.

Nous nous tiendrons, dans notre exposé (quoique ne correspondant pas encore aux exigences d'une dénomination exacte) aux deux derniers termes: *chansonnier historique*, et *chansonnier épique historique*, qui représenteront un titre de subdivision d'un ensemble plus complet, qu'est le *genre épique*, donc ils seront considérés comme un de ses genres. A l'intérieur du cadre de ce *chansonnier historique*, seront traitées les diverses questions, les considérant sous l'optique chronologique, d'après les périodes qui sont introduites dans notre pratique d'études: chansonnier d'avant la période de l'occupation ottomane, de la période de l'occupation ottomane jusqu'en 1912, de la période de l'indépendance d'Etat (1912-1939), de la Lutte antifasciste de Libération nationale et de l'Edification socialiste. A l'intérieur de ces périodes sera considérée leur problématique d'après le groupement en étapes, cycles, sous-cycles et sujets.

3. La création du chansonnier historique marque un des grands tournants dans l'histoire du chansonnier populaire albanais. Ce chant se développe avec une nouvelle physionomie dans le contenu des pièces, dans les événements formant le canevas, et, ce partant, avec une particularité propre dans la composition artistique, les figures, le style, etc. Le nouveau genre épique, au niveau d'évolution atteint à l'heure que nous sommes, réclamait aussi de nouvelles formes dans le développement de l'art populaire. Le chansonnier historique correspond aux exigences de cette évolution, il représente un pas important vers des formes plus réalistes dans l'esquisse artistique de la vie. Il met l'accent sur des événements socio-politiques effectifs, en les traitant comme des phénomènes naturels, qui expriment les intérêts vitaux des travailleurs. On voit se porter au premier plan des idéaux et des rapports sociaux donnés. Le chansonnier historique brosse ces rapports et idéaux avec une minutie réaliste, avec une présentation spatiale et une localisation chronologique donnée. Ses personnages portent également une complète identité historique. Aucun de ces personnages n'est pas agencé. C'est en rapports avec ces circonstances, avec ce nouveau contenu, que sont formés aussi les nouveaux traits dans sa structure morphologique, que sont créées les nouvelles formations, la nouvelle langue poétique et tout ce qui intervient et agit dans sa formation, comme genre d'une typologie de culture artistique particulières. Ces nouveaux traits sont réalisés à travers de traitements, de transformations et d'innovations qui interviennent à leur tour au sein de la tradition.

La ballades et les chansons légendaires, qui survivent conjointement au chansonnier historique les précèdent dans une tradition plus ancienne. Les ballades d'emmuement, celles du frère mort, de la reconnaissance, etc., ainsi que le chansonnier épique héroïque, avec leurs motifs, leur représentation fantasque et le passage à la légende des événements, constituent un fonds qui remonte à une période plus ancienne que celle du chansonnier historique. C'est de là aussi que ce dernier doit avoir pris le point de départ dans son développement comme un nouveau genre réaliste. C'est en raison de cette évolution que les événements et les héros du chansonnier historique ne sont plus ceux du genre épique héroïque. Ce chansonnier épique historique ne fait plus état d'un monde universel, où la nature soit pleine d'êtres fantasques, d'animaux et de plantes parlantes, où les «étoiles se heurtent mutuellement», affligées qu'elles sont pour le vocéro des mères; nous n'avons non plus des chevaux qui comprennent les inquiétudes des héros, mais un fond clair et net, un fond réel d'événements et de faits historiquement délimités. Le chansonnier légendaire a aussi sa réalisation et son contenu historique, comme tout autre chansonnier populaire, mais la réalisation du chansonnier historique est d'une nature diverse. L'épopée donne une réalité conventionnelle, au moyen de généralisations artistiques. Il ne reproduit pas des batailles qui ont lieu à des dates et dans des sites donnés. Les personnages de l'épopée albanaise: *Muji e Halil*, *Le jeune Omer*, *La fille du vieux* représentent autant de personnages idéalisés, qui synthétisent les vertus morales des combattants populaires, qui symbolisent les luttes continuelles contre les efforts d'assujettissement des ennemis. Au contraire, le chansonnier historique a pour objet un événement guerrier effectif. Ses héros ne soutiennent pas des batailles

sur des schèmes préétablis, quelque part dans l'alpe ou aux Vertes Vallées (*Lugjet e Verdhë*); ils ne se battent pas des armes traditionnelles des preux (massues, épées, sabres), ils ne peuvent non plus déterminer la victoire seulement pour soi-même, quand il s'agit d'un combat singulier contre des forces adverses symboliques.

Le développement et la diffusion du genre épique et du chansonnier historique ne procèdent pas sur le même chemin. Les sujets de l'épopée vivent à travers les âges sous une thématique stable, habituellement sans un nouvel enrichissement dans la thématique. Durant ces randonnées, ces chansons sont gravées sous des formes monumentales, par le concours de plusieurs générations. Les chansons historiques, au contraire, ont lieu à l'intérieur de limites chronologiques et géographiques données, où les temps jettent dans leurs fonds des couches successives, et, naturellement, les nouvelles couches remplacent, après un temps donné, les plus anciennes. Ainsi, leur existence se caractérise par deux processus. Les sujets de l'épopée vont en se perfectionnant et se cristallisant, mais une fois atteint leur faite, restent pour quelque temps dans cet état pour tomber ensuite en désuétude. Tout au contraire, les nouvelles couches du nouveau chansonnier remplacent les anciennes, en formant ainsi, souvent, des vides inévitables qui ne permettent plus de suivre leur continuité. Les premières mènent plutôt leur existence à travers des variantes d'un sujet donné, cependant que les chansons historiques, tout en ne sousestimant pas le rôle des variantes, se renouvellent à travers les stratifications et les nouveaux sujets qu'elles apportent. Aussi l'étude de leur problématique suit, dans ces circonstances, des angles optiques propres. Pour l'épopée devient absolument nécessaire l'étude des schèmes traditionnels, des contacts avec les épopées des autres peuples, de l'originalité qu'assument les éléments qui agissent de concert à partir d'espaces culturels extérieurs, etc. Au contraire, le chansonnier historique concerne le développement de nouvelles stratifications, aussi indispensables pour étudier l'épopée, laquelle dans le chansonnier historique a une valeur circonscrite.

La lutte de classe a ses antagonistes réels dans le chansonnier historique. On n'y trouve plus des figures généralisantes et indéterminées à la fois, mais des ennemis effectifs, les occupants ottomans, qui cherchent à imposer leurs lois d'assujettissement au moyen de leurs gouverneurs, de leurs commandants, de leurs forces militaires. Les héros ne sont plus des figures idéelles, mais des condottieri et des guerriers qui surgissent sur l'échiquier de la vie, qui conduisent le peuple pendant des événements historiques cruciaux. Le chansonnier historique devient ainsi un porte-parole de son temps. Il n'atteint pas, il est vrai, en tant que nouvelle apparition, la force de cette ébauche monumentale affinée par plusieurs générations qu'on a dans l'épopée, mais ce qu'il perd au point de vue de la monumentalité, il l'acquiert au moyen de la diversité des sujets et leur présentation réaliste. A côté des héros idéaux de l'épopée, le fonds du chansonnier historique fait rentrer un nombre de héros qui sont issus de sein du peuple dans une lutte effective contre les forces adverses.

En rapports avec innovations qui surgissent sur le chemin des transformations, des élaborations et de l'évolution de la nouvelle tradition, sont conservés aussi des formes et des éléments prêts empruntés

de la tradition antérieure. De son fonds font partie aussi des schèmes de la narration épique. La nouvelle tradition utilise les schèmes narratifs de la ballade et de l'épopée légendaire dans l'esquisse des faits historiques. Elle utilise des moyens artistiques, des formules, des expressions, des éléments de la morphologie et de la syntaxe poétique de ces types antérieurs, mis en fonction des nouvelles idées. Le nouveau chansonnier utilise des modes et des éléments de la tradition antérieure. L'épopée légendaire et les ballades, malgré leur caractère particulier de la fiction artistique, de l'hyperbolisation, de passage à la légende des événements, etc., charrient également des scènes et des moments particuliers de la réalité, une conception directe des faits effectifs, elles portent aussi des impressions de la vie réelle, du milieu géographique, des intérêts socio-politiques du temps. La structure de l'épopée n'a pas, il est vrai, la chronicisation dans sa nature, toutefois ne manquent non plus ici aussi les cas où dans les sujets s'insèrent, d'une façon ou d'autre, des faits historiques qui reflètent l'écho d'événements donnés.

Tout comme l'épopée légendaire, les chansons historiques chantent aux gestes, aux batailles pour la défense du pays, aux efforts pour affranchir le pays du joug des forces obscurantistes. Elles font l'éloge de l'audace, de l'héroïsme, de la fermeté, de l'attaque contre l'ennemi, elles alimentent l'optimisme et la confiance dans la victoire finale, qui sont le propre aussi aux créations de l'épopée légendaire. Le nouveau chansonnier conserve aussi plusieurs processus et phénomènes fondamentaux que sont: les schèmes de la narration affective, les tableaux vivants des actions guerrières, les portraits enthousiastes des héros, les descriptions caractéristiques de l'adversaire, pour ne mentionner que les principales.

Dans la construction de la structure artistique du nouveau chansonnier, sont employés, au même titre, des éléments caractéristiques de la tradition classique, tels que l'usage du dialogue, des énumérations épiques, de l'apostrophe, de quelques épithètes ayant la nature de formules, et d'autres.

Le chansonnier épique historique représente un phénomène balkanique, mais sa naissance et son évolution ont, pour chacun des peuples, des traits originaux. Ainsi, dans le chansonnier historique grec, à l'exception de quelque création d'un caractère plus ou moins légendaire pour quelque personnage de l'Empire byzantin (Constantin Paléologue, Constantin Gabbras, et autres) les sujets ne s'amorcent qu'à la chute de Byzance entre les mains des Turcs (1453)².

A propos de la naissance de la phase la plus ancienne de l'épopée légendaire des Sud-Slaves, les spécialistes ont remarqué la présence de personnages historiques dès le XIV^e siècle. On a parlé, au même titre, du commencement de l'épopée historique documentée des Sud-Slaves dans la zone danubienne, des batailles qui ont mis aux prises Sud-Slaves et Hongrois contre les armées ottomanes au XV^e siècle, en étendant cette tradition danubienne jusqu'à l'Adriatique³. Les débuts de la ballade historique roumaine sont en rapports avec la résistance roumaine contre la domination tartare⁴. L'époque des guerres contre la

ruée ottomane dans les Balkans a été décisive aussi pour l'apparition de l'épopée historique albanaise.

Du fonds du folklore albanais qui remonte à l'époque préottomane — ballades, épopée héroïque légendaire — se trouvent bien des éléments d'une cohésion ethno-culturelle, qui ne peuvent ne pas attirer l'attention aussi pour une cohésion ethnique, basée sur des traditions et des sentiments qui, dans des circonstances historiques données, deviennent une base pour la sauvegarde des intérêts communs de la nationalité, et ainsi de suite. Tout en portant plus loin cette conscience formée, dans les conditions de l'affrontement des migrations des périodes antérieures, les populations albanaises se trouvèrent encore devant de nouvelles migrations dans les siècles du moyen âge. Notre cycle de preux résulte rattaché dans les rapports du peuple albanais avec le monde slave. Les héros albanais de ce cycle ont comme adversaires, dans tous les temps, des personnages slaves: rois, capitaines et des hors-la-loi «harambaş», contre lesquels ils engagent des combats singuliers et bataillent continuellement. Ces ballades permettent de retracer des données qui font la lumière sur des formes organisationnelles sociales et guerrières, ainsi que sur des institutions de la vie étatique féodale. Notre chansonnier narratif avait introduit dans son contenu les contradictions avec le monde slave. Sur ces rapports parle aussi l'angle de vision des Sud-Slaves dans le camp adverse où dans plusieurs cas les adversaires sont de la partie albanaise, tels: Arbanasi, le fils Dukadjine, Burdjine, Burdjanine Djemi, et autres, qui peuvent être identifiées à des figures de condottières albanais durant l'époque avant l'arrivée des Ottomans: les Muzaka, Aranitaj, Dukagjine, et autres. Le fond socio-culturel de nos chansons narratives fait état d'importants éléments qui reflètent des processus d'un développement social déterminé. Un tel développement ne peut exister séparément de la consolidation des formes organisationnelles des premiers États albanais. Par un tel état de choses peut être expliquée aussi la résistance héroïque soutint le peuple albanais contre les ruées ottomanes sous Georges-Kastriote Skanderbeg. D'autre part, c'est par la force artistique du chansonnier narratif de cette époque qu'est expliqué aussi le développement du nouveau chansonnier épique, qui fixera l'échec de cette résistance.

Dans les conditions des invasions ottomanes, le chansonnier albanais connaîtra une nouvelle fonction et une nouvelle direction. Il fera insérer dans son contenu les heurts avec un nouveau conquérant qu'il aura à affronter pendant cinq siècles. Si les chansons de preux resteront un témoignage de l'écho de l'affrontement guerrier médiéval avec le monde slave, dans l'argumentation de notre nouveau chansonnier figureront les affrontements avec les conquérants ottomans. Notre chant historique connu est surtout le produit de la période ottomane, des grands heurts du peuple albanais contre un ennemi puissant qui avait mis sous son joug tous les peuples des Balkans.

Le fait historique le plus ancien rapporté dans le contenu de notre nouveau chansonnier, est la guerre qui eut lieu à Kosove en 1389, entre les forces de la coalition balkanique, à laquelle prenaient part aussi des forces albanaises, contre les troupes ottomanes. Néanmoins, les chansons qui parlent de cet affrontement, n'ont pas détaché complètement les liens avec la traditions antérieure (elles conservent toujours des

éléments légendaires dans la conception des événements), avec le fait historique qu'elles rapportent (les batailles dans la Plaine de Kosove et l'assassinat du sultan Murad par Milosh Kopiliç), peuvent être rangées dans les débuts de la nouvelle tradition artistique.

5. Tout de même, le chansonnier historique proprement dit, ne sera affirmé que dans le siècle suivant, dans les batailles que soutiennent nos masses populaires contre l'invasion ottomane, sous la conduite du héros national, Georges Kastriote. Plusieurs auteurs albanais et étrangers, contemporains ou proches aux événements, parlent de l'existence de cette tradition qui se fait jour dans le feu des guerres anti-ottomanes. Sont connues, désormais, les attestations de l'humaniste scutarin, Marin Barleti. Dans son volume *Histoire de la vie et des geste de Georges Kastriote dit Skanderbeg* (1508-1510) il y est question continuellement des chansons et des danses par lesquelles le peuple accompagnait ses victoires dans ces batailles. Lorsqu'il y est question de la victoire obtenue par Skanderbeg dans l'une de ces batailles (celle d'Albulena ou Uji Bardhë en 1457), Barleti met en vue l'immense admiration qu'avaient pour Georges Kastriote ses combattants et il ajoute: «Parmi les autres prouesses éclatantes des anciens et des gloires des ancêtres, qu'on chante habituellement dans les festins, la nouvelle génération a introduit, avec reconnaissance, aussi ces événements»⁵. De telles données de notre humaniste font ressortir, de la façon la plus éclatante, l'allure du processus d'enrichissement continu par de nouvelles créations. De l'existence de cette tradition parlent tour à tour le Vénitien Antonion Sabelico, contemporain aux événements Marino Bizzi, Frang Bardhi, et on arrive même à F. Pouqueville et à Ami Boué, pour ne citer que les plus proches à nous.

Le sillon de cette tradition se voit dans les chants sur Skanderbeg qu'on a retrouvés, ne fut-ce que d'une façon fragmentaire, à Kruje, Mati, Dibra, et ailleurs; dans les chansons sur les batailles héroïques conduites à cette époque-là par Georges Arianite, et enregistrées dans les Malessies de la région centrale du pays, etc., et au même titre dans l'ensemble de légendes conservées un peu partout dans les pays de l'Etat de jadis de Skanderbeg jusqu'à nos jours, sur la résistance et les batailles livrées dans les régions où brilla le patriotisme albanais sous la conduite de ce héros⁶. C'est un témoignage éclatant d'une tradition bien populaire, inspirée surtout aux événements historiques du temps et du développement d'une création épique sur ces événements de l'époque.

Un témoignage d'une importance toute particulière de la création d'un chansonnier épique historique déjà au XV^e siècle, nous est donné par la poésie populaire des Albanais d'Italie, dont le temps d'émigration commence au XV^e siècle. C'est le cycle encore vivant sur Skanderbeg, ce sont les chansons sur ses combattants les plus notoires, Paul et Llesh (Alexandre) Dukagjin, Paul Golemi, Nik Peta, Dede Skura, Pjetër Shini, et autres. Ces chansons, qui concernent des aspects de la grande mêlée contre les Ottomans, furent portées à l'émigration par les Albanais rescapés et furent conservées avec une nostalgie patriotique jusque dans les derniers temps, comme un souvenir cher des ancêtres. L'attention est attirée par le style chevaleresque de ces chansons, le

milieu, les costumes, les armes, les modes d'engagements d'après la traditions chevaleresque médiévale qu'on retrouve dans ces chansons qui sont arrivées à nous.

Considérée sous l'optique de l'ancienneté et du caractère proprement populaire, l'évolution du chansonnier des Albanais d'Italie présente des aspects communs avec la tradition la plus ancienne, aussi au point de vue de la construction artistique. Presque tous les chants historiques des Albanais d'Italie sur les héros tombés: P. Golemi, N. Peta, D. Skura, sur la belle qui attend toute anxieusement le retour de son mari de la guerre, etc., conservent, par la fin tragique des héros et les accents élégiaques, la forme de la ballade. Il était naturel que le chant jailli à l'époque fusionnât avec les formes traditionnelles existantes. Mais, le passé des Albanais, quoique sous des notes élégiaques, n'échoit pas dans l'apathie et la passivité spirituelle, n'exprime pas la stagnation de rescapés sans des idéaux propres. Tout au contraire, les chansons des Albanais d'Italie font état d'un grand monde spirituel. Portées de leur ancienne patrie, elles conservèrent les souvenirs du pays de leurs pères et de l'état de choses qui les arracha des foyers ancestraux. Au centre de leur attention ce sont les souvenirs «de la grande époque de l'Albanie» (*moti i madh i Arbërit*), de cette résistance titanesque qu'ils opposèrent, sous la figure devenue désormais légendaire de Georges Kastriot Skanderbeg, à la ruée ottomane qui menaçait la civilisation européenne même pour défendre leurs foyers et leurs libertés. Ces créations, qui représentent un patrimoine extrêmement valable, où l'on ressent dans tout vers, dans les mélodies nostalgiques émouvantes, une ardente nostalgie qui reste toujours vivante dans les âges, soutient, par une force étrange les sentiments de ce patriotisme méritoire.

C'est dans ces conditions que se rhabillent par le nouveaux éléments historiques plusieurs des ballades albanaises caractéristiques. Le héros de la ballade connue *Le petit Constantin* est appelé sous les drapeaux par «le grand Seigneur». Le frère qui rencontre sa soeur, dans la ballade connue de la reconnaissance frère et soeur, est un janissaire de l'armée turque. Milo Shini, dans la ballade du «Gab» mesure ses forces avec Ali Bey. Rine est ravie par des corsaires turcs, etc. Presque toutes les ballades, qui plus ou moins, sont rhabillées d'éléments réalistes, en mettant en vue le rôle des adversaires de leurs héros, le «chien turc» comme un ennemi acharné, qu'il fallait battre et terrasser. Un nouveau domaine, comme celui de l'épopée historique, ne pouvait pas rompre immédiatement les rapports avec la tradition antérieure, ne pouvait pas se faire jour dans un bond immédiat, mais il devait évoluer graduellement, et ainsi les nouvelles formes devaient devenir plus stables à travers une phase transitoire compliquée.

Les chansons historiques des Albanais d'Italie, au même titre que les chansons et les légendes du territoire albanais, qui auront dans les siècles suivants aussi leur continuité, constituent un témoignage éclatant qu'en Albanie fut formé, sur le fond des guerres sanglantes contre les Ottomans dans les XIV^e et XV^e siècles, un des premiers foyers de l'épopée historique dans le Balkans. Ces témoignages montrent de la façon la plus évidente que le chansonnier historique albanais se fit jour comme écho des événements de l'histoire nationale, d'où il tira ses propres traits, dans une évolution continue, avec lesquels il sera affirmée

au Nord et au Sud, comme une création d'une physionomie propre au sein du patrimoine folklorique albanais. Ces faits réfutent les opinions du slaviste Alois Schmaus, qui a soutenu que «l'épanouissement du nouveau type de chant historique (albanais) peut être rattaché aux changements politiques qui intervinrent dans le territoire balkanique au XVIII^e siècle»⁷, c'est-à-dire à la suite des guerres turco-autrichiennes qui eurent lieu dans ce territoire.

6. Le chansonnier albanais présente une forme de développement épique aux traits originaux, par rapport aux créations similaires des autres peuples des Balkans. Il se fait distinguer non seulement par ses racines typiquement albanaises, mais aussi par les conditions socio-culturelles de sa naissance et de son développement, par des particularités de sa construction artistique. Les créations albanaises du genre tirent leur inspiration dans le cours des événements de l'actualité, dans le sein des processus vitaux et psychologiques de leur temps: les contradictions et les luttes de classe avec les envahisseurs ottomans et les classes exploiteuses au pouvoir, dans les conflits sociaux et les grandes émotions populaires. Apparues dans les circonstances d'une difficile évolution de la culture nationale et sous la pression continue de la domination ottomane, les créations épiques historiques représentaient la forme la plus idoine du reflet des instants poétiques du faite de la réalité. A un temps où manquaient les écoles, les livres et la littérature dans la langue maternelle, elles formaient une source importante d'information sur les événements historiques et un instrument d'éducation patriotique, au moyen duquel les générations montantes s'assimilaient et se transmettaient les traditions des ancêtres. Le génie poétique populaire, inspiré des sentiments de libération, a mis dans ces chansons la condition spirituelle des masses populaires, a porté haut le patriotisme populaire, en s'appelant aux forces morales, à travers l'évocation du passé et la juste cause pour laquelle on se battait.

Les chants populaires historiques traduisent une tradition artistique intérieure, produite par les aptitudes créatrices et le talent poétique des masses populaires albanaises durant leurs efforts pour la libération nationale et l'affranchissement social. C'est par ces chansons que le peuple se créa, toujours en rapports avec son histoire, ses aspirations, son tempérament et ses revendications esthétiques, une tradition et une physionomie nationale et populaire proprement dite. Les influences étrangères, comme il arrive, p. ex., avec les sujets de caractère général de l'épopée légendaire, les ballades, etc., sont quasiment insensibles ici. Chacun des sujets, chacun des motifs, chacun des détails minutieux, y est le produit de la vie albanaise, est rattaché à l'histoire de cette vie, aux victoires, aux sacrifices, à ses chutes et ses reprises. En tant que créations issues du sein populaire, elles apportent une tradition populaire propre, sans influences, pas même des forces culturelles intérieures, qui sont présentes parfois dans les chansons similaires de quelque autre peuple.

Le genre épique historique est alimenté par le patriotisme de masse, par le rattachement au pays, pour une vie digne, pour marcher de l'avant de son propre travail et de sa propre sueur, par la tendance à sauvegarder la langue, les traditions, les coutumes, en un mot tout

ce qui représente un fait spirituel commun de la nation. Il est fait fusionner par cette grande force qui assure le lien et l'unité des contemporains. C'est dans ce concept que réside l'idée de la fermeté, de l'audace, de l'invincibilité populaire, pour sauvegarder les idéaux communs; c'est par lui que s'explique cette constitution psychique qui transparait à travers les particularités de l'individualité nationale albanaise. Ce concept caractérise la vie digne du peuple albanais, qui ne plia jamais devant les forces extérieures hostiles. En parlant de l'histoire et des guerres multiséculaires du peuple albanais, le camarade Enver Hoxha, note: «C'est lui qui a créé cette vitalité admirable, cette hardiesse, cette vaillance, cette fermeté qui le firent résister aux innombrables invasions, sauvegarder et développer son antique culture, qui rayonnait aussi dans les cultures des autres pays»*.

Ces hautes particularités, qui ont entretenu vivant au cours des siècles la nation, empreignent comme un fil tout le chansonnier populaire. Elles s'expriment partout par des figures aussi simples que grandioses:

Dans notre terre nous voulons mourir,
La terre des ancêtres nous ne pouvons pas abandonner,
Nous ne pouvons pas devenir les serfs de quiconque.

Elles trouvent leur incarnation dans les normes éthiques qu'on inculque aux enfants dès le berceau, dans leur jeunesse et dans leur maturité, les éduquant continuellement dans les exigences d'une vie hautement vertueuse et pondérée.

Le patriotisme, en tant que nerf poétique du chansonnier historique, provient et se manifeste dans les créations populaires par les rythmes et sous les couleurs conditionnées par la formation spirituelle des masses travailleuses, par les contradictions et les antagonismes avec l'ennemi, par le niveau de développement de leur conscience artistique. Il suit des stades donnés, pour se perfectionner jusqu'à sa phase la plus élevée. Ce sentiment se manifeste tout d'abord comme une réaction quasiment spontanée, comme une tradition presque inconsciente. A une période ultérieure, comme dans celle de la Renaissance nationale, intervient une organisation raisonnée des idéaux de libération. Enfin, durant l'époque de la Lutte antifasciste de Libération nationale et dans celle de l'Edification socialiste, lorsque le Parti fait réveiller la conscience de classe des masses travailleuses, ces idéaux deviennent conscients.

Le chant populaire se développe avec une conscience critique envers les événements de la réalité. Les rhapsodes ont élevé, p. ex., Ali pacha de Tepelene, Karamahmud Bushati, Gjoleka, Çelo Picari, et autres, pour autant qu'ils ont réalisé les aspirations populaires dans la lutte contre la domination ottomane. Ils ont chanté, p. ex., aux luttes contre les Ottomans de Karamahmud Bushati en 1785, d'Ali pacha Tepelena en 1821, aux gestes héroïques de Gjoleka, de Çelo Picari, et autres, quand ces derniers conduisaient les masses populaires pendant les insurrections contre les réformes centralisatrices turques connues sous le nom de Tanzimat. Mais, ils ne se taisent pas devant les méthodes qu'ils suivent dans la voie de la consolidation de leur pouvoir, ils ne ces-

* *Le peuple et le Parti, les trésors les plus grands*, Tirana 1978, p. 20 (en albanais).

sent pas de chanter, p. ex., la résistance de Martanesh contre Karamahmud, des contrées de Sul, de Himare, de Kardhiq contre Ali pacha, ou bien l'abandon de la direction des luttes populaires, lorsque celle-ci a lieu, par Gjoleka, Çelo Picari, et autres.

Les processus du développement de la nation sont entrevus dans le contenu du chansonnier historique. Les créations régionales tendent vers des horizons politiques, qui concordent de plus en plus, avec une volonté nationale commune. L'histoire de la nation fusionne dans l'histoire de ses propres membres, de ses parties. De cette force de résistance, d'efforts, de guerres que soutiennent les différentes régions du pays, dépend la force de la guerre générale qu'on fait à la domination, est indiquée la capacité de la nation à réaliser les grands tournants historiques. Les régions singulières, avec leurs formes de selfgouvernement, avec leurs entreprises guerrières contre les forces gouvernementales, présentent la voie de développement de la conscience nationale. Les motifs qui poussent les régions particulières à l'action, traduisent les idées qui mettent en mouvement les forces communes de la nation pour détruire la domination, la renverser et réaliser la victoire générale de la libération nationale. Les régions singulières ne sont pas des unités indépendantes les unes des autres. Tout au contraire, elles forment les maillons du tout commun. C'est dans le cours de leurs efforts que sont exprimées la volonté, l'opinion et la force agissante du peuple, qu'est matérialisée son histoire.

Le chansonnier historique résulte ainsi une manifestation de la vitalité créatrice de nos masses populaires, une extériorisation de leurs inquiétudes et de leurs efforts à défendre la liberté, la vérité, le droit et le progrès. Le peuple albanais se créa son épopée historique, par laquelle il suivit les nouvelles destinées de sa vie dans les conditions de l'occupation ottomane dit sa parole contre l'arbitraire et la violence brutale de son appareil bureaucratique, contre les poursuites acharnées qu'il organisait pour défendre son existence propre devant les formes abjectes de l'oppression et du pressurage national. Le chansonnier historique fit un écho aux gestes héroïques de masses populaires, à cette force invincible de classe qui n'avait jamais été mise à genoux. Ce chansonnier fit preuve d'être une création aux grandes qualités de résistance. Toutes les fois que les occupants voulurent imposer leurs lois totalitaires d'un caractère économique, fiscal, militaire, etc., le peuple albanais s'opposa audacieusement. Les efforts à instaurer les lois centralisatrices du Tanzimat suscitèrent en Albanie des insurrections sanglantes qui ébranlèrent les fondations de l'Empire ottoman, des insurrections qui ouvrirent une nouvelle époque dans l'histoire du mouvement de libération nationale. Le chansonnier populaire, en tant qu'expression des aspirations de libération, a fait un écho à ces exploits héroïques, a mis en vue l'opposition, la grande résistance des masses populaires albanaïses. Le chansonnier historique prend le levain d'une telle mission à ses fondations, à son essence même, en tant qu'extériorisation de son monde spirituel populaire. Il s'affronte avec la lourde situation engendrée par les envahisseurs ottomans, se met contre elle, dit sa parole audacieusement, en devenant par là une force idéologique constructive, pour défendre les hauts principes de la liberté et du progrès, de la vertu et des valeurs humaines. L'essence de son inspiration

ce sont les idéaux de libération, la vie honnête et digne, sur les quelles il agence des images tout à fait claires. Il est conduit par les sentiments et les intérêts des masses travailleuses. Tirant son argument de la situation socio-politique du temps, il la transforme en un fait littéraire contre les forces obscures qui voulaient pressurer et opprimer les possibilités de la nation, ce qu'il a réalisé avec passion et à un niveau artistique élevé, en donnant ainsi des créations qui ont mis en vue les possibilités irrésistibles de développement. Toujours en action, avec une orientation claire et perspective, en concordance parfaite avec la situation réelle de la société contemporaine, il affirme hautement qu'il est possible de franchir, dans les véritables limites de la réalité, cet état de choses où l'avait cloué la domination étrangère. Ainsi, le chansonnier historique analyse, justifie, lève haut, rend claires les opinions, les aspirations de la nation. Il ne s'accorde pas avec l'indolence, la torpeur, mais il cherche la vie guerrière, la vie qui ne s'accorde pas avec une tranquillité fallacieuse. Il cherche à marcher audacieusement à travers un chemin d'efforts, de sacrifices et de sang vers des lendemains qui assurent le cours des idéaux populaires, leur réalisation tangible. Sa force est la vérité, est la volonté des hommes qui se consacrent aux actions guerrières, révolutionnaires. Ce chansonnier dit ouvertement ces vérités, pas hors du contexte socio-historique, mais dans sa fonction même. Il ne se soumet pas aux dictats de la force et de la violence, de l'arbitraire. Toujours en lutte contre le pouvoir bureaucratique, oppresseur et exploiteur, de la domination, il a représenté en tout temps la voix populaire libre. Le chansonnier historique a dit ouvertement sa parole optimiste et mobilisatrice dans les siècles estompés des grandes pertes nationales; dans les efforts de résurrection des principautés indépendantes de Shkodër et de Janinë; dans la vague des insurrections sanglantes contre le Tanzimat; dans les impulsions patriotiques nationales et les réalisations de la brillante époque de la Renaissance; dans l'obtention, enfin, de l'Indépendance nationale en 1912, qui couronnait les efforts du peuple albanais.

L'apparition de ce types de chansons sous l'impression immédiate des événements a introduit à leur intérieur des impressions, des jugements, de la matière de fait et des éléments socio-culturels effectifs. C'est la raison pourquoi on trouve dans ces chansonniers une information assez significative socio-historique, économique, psychologique, ethnographique, etc. Ce chansonnier cherche des moyens plus opérationnels et plus idoines pour donner le contenu fondamental aux faits, si on le compare aux moyens habituels de la tradition de l'épopée légendaire. Plus perspicaces et plus exacts surtout, ils déterminent aussi sa poétique et sa stylistique. C'est par ces particularités que le chansonnier populaire albanais a reflété les événements les plus importants de l'histoire nationale, en venant à la rencontre avec un esprit réaliste et profond aux grandes émotions de la vie populaire.

7. Le chansonnier ne reproduit pas la réalité par la langue du document historique. Ses rapports avec les faits sont d'une nature particulière. Il a comme trait spécifique propre le reflet artistique de la vie. Tout de même, en raison des principes de sa création que nous venons d'exposer ici, le chansonnier historique brosse un grand nombre de données sur le caractère et le déroulement des conflits, sur la psychologie et

le monde spirituel des personnages, sur les rapports sociaux, le système économique et fiscal, le système militaire de son temps, etc., ce qui le rend un témoignage intéressant à l'appui de l'histoire.

Le chansonnier populaire historique, dans sa structure que nous lui connaissons maintenant, structure déjà connue dans les XV^e et XVI^e siècles, parvient à nous donner les premiers témoignages de son existence au XVIII^e siècle, surtout au temps des deux grandes principautés albanaises de la seconde moitié de ce siècle, les Bushatas au Nord et Ali pacha de Tepelene au Sud. Le XIX^e siècle signe l'affirmation ultérieure et la consolidation de cette tradition, sa manifestation par une animation particulière, qui continuera sans désespérer, avec ses chutes et ses élévations, d'après la dynamique des événements pertinents, durant l'entière période des luttes de libération contre la domination ottomane jusqu'à la proclamation de l'Indépendance nationale en 1912. Ce chansonnier conservera sa vie aussi après l'Indépendance, en passant à une nouvelle étape qualitative par les créations de la Lutte antifasciste de Libération nationale et l'édification socialiste.

On distingue, dans l'ensemble de la richesse du chansonnier historique albanais des étapes données, qui concordent, dans leurs lignes générales, avec les frontières des périodes historiques ou bien avec la chronologie des événements qu'ils représentent. Considéré en ce sens, le chansonnier historique albanais de ces trois derniers siècles peut être groupé dans les cycles suivants: a) époque des principautés autonomes de Bushatas et d'Ali pacha de Tepelene, qui se clôt par leur liquidation (1830); b) cycle de la Renaissance nationale avec ses deux phases de 1831-1847 et des événements de la Ligue albanaise de Prizren qui rejoint la proclamation de l'Indépendance (1912); c) la période 1912-1939; d) la période de la Lutte antifasciste de Libération nationale et d'édification socialiste.

La principale base idéologique du chansonnier albanais jusqu'en 1912 reste toujours la contradiction nationale contre la domination ottomane et contre les autres ennemis du peuple albanais, la lutte contre les diverses formes de leur oppression et de leur exploitation.

a. Les cycles représentatifs de la première étape portent l'écho des événements qui se déroulent sur le chemin des deux principautés albanaises que nous venons de mentionner (Les Bushats dans le Nord et d'Ali pacha de Tepelene dans le Sud). Ces cycles, qui se déroulent sur les motifs qui ont leur point de départ dans les siècles précédents, fournissent une riche documentation du mode typique de concentration du pouvoir féodal. Les sous-cycles du chansonnier, qui parlent des batailles soutenues à anéantir un nombre de féodaux influents ou sur la résistance de régions particulières qui ne voulaient pas perdre leurs privilèges. Les sujets les plus puissants de cette étape sont formés par les chansons sur les batailles héroïques déroulées sous Karamahmud Bushati en 1785 contre les envahisseurs ottomans à Shkodër, où jaillit avec une force particulière la conscience nationale:

Le lion monte les créneaux du rempart
A voir les gens de Qafe;
L'ennemi se met en fuite comme un chien,
Les Ottomans tombent captifs.

Ces sujets sont donnés aussi pour la vaillance que mettent les forces armées albanaises dans la résistance de l'Etat d'Ali pacha de Tepelene en 1821-1822. Ce dernier cycle marque un des sujets importants des créations folkloriques albanaises, non seulement comme contenu, comme un instant qui unit dans les mêmes remparts des forces de religion différente de l'Albanie toute entière, mais aussi sous l'aspect purement artistique, sous l'aspect de la résistance nationale dans son entier, qui laissa une trace historique ineffaçable dans les créations populaires proprement dites. Si les autres événements sont chantés surtout à l'intérieur du territoire où ils ont eu lieu, la résistance d'Ali pacha, quoique au point de vue géographique dans les régions les plus méridionales, fut chantée dans le pays tout entier, aussi dans les zones plus montagneuses du Nord, à Dibra, Mirdite, Shkodër, Kosove, et avec une force telle qui a porté le chansonnier d'une génération à l'autre par la voie orale jusqu'à nos jours.

b. Les créations de la seconde étape sont des expressions artistiques des insurrections qui ont lieu dans différents pays de l'Albanie en 1831, 1833-1834, 1835, 1837, 1844, 1845 et qui atteignent leur faite dans l'insurrection de l'an 1847, qui fit lever les boucliers à tout le Sud de l'Albanie. Il s'agit d'autant d'expressions de la vitalité et de l'entrain guerrier des masses populaires albanaises engagées contre la domination turque dans des guerres frontales, qui ont assumé une nouvelle dimension, maintenant que la situation est devenue plus lourde par les lois centralisatrices du Tanzimat ottoman. Les chansons tirent au clair les situations guerrières qui bouillonnent dans le pays tout entier:

Hafouz Pacha, grand bêta,
L'on ne peut prendre Shkodra
Avec trois bouches à feu!...
Hafouz Pacha a son but,
Il voudrait percer tribut!
Mais Shkodra lui a dit non
Sans couler le sang à flots.

Qu'encore, dans le Sud du pays:

Kuç, Kallarat et Bolene,
Ont fait le serment solennel,
Nos gars ne feront pas les conscrits.

Des éléments des chansonniers de ces deux décennies montrent que le peuple albanais avait commencé à prendre conscience de sa force et de ses possibilités pour se mettre sur le chemin d'une entreprise qui allait se montrer décisive pour le futur de sa libération nationale. C'est cette situation qui évolue au sein des masses populaires, dont en parle éloquemment le chansonnier populaire. Pas d'importance en cela du lieu ou des lieux où prit le point de départ le mouvement politique et culturel de notre Renaissance nationale.

En rapports avec cette étape ce sont aussi les chansons de conscrits, au profil historique. Celles-ci, quoique faisant preuve d'un caractère profondément élégiaque, résonnent comme une explosion de révolte contre la destinée tragique de la jeunesse à perdre sa vie loin de la

famille, loin du pays de ancêtres. Aux luttes de cette étape et aux oppositions des lois du Tanzimat se rattache, au même titre, l'intensification du mouvement des haydouks, l'extension de ce mouvement par des combattants qui ne livrent pas leurs armes, après le déclin et la chute des insurrections, ou bien par des particuliers qui s'opposaient aux lois militaires et financières de l'envahisseur. Les cycles des chansonniers sur ces combattants: sur les Bilbilenj, Shemo le Haydouk, Andruc Murgaçi, le Capitaine Leonidha, Arif Poda, Nexhip Gostivishti, Shahin Matraku, Bec Patani, Marka Kuli, Shaqir Grizha, et autres, témoignent suffisamment de la puissance artistique de ce sujet qui comprend, dans cette période, le pays tout entier.

La deuxième phase de la Renaissance, est représentée par le grand cycle sur la Ligue albanaise de Prizren, sur les insurrections anti-ottomanes, qui continuent durant tout le dernier quart du siècle passé et du commencement du nôtre. Dans cette phase, un motif fondamental devient la lutte pour la sauvegarde de l'intégrité territoriale du pays, pour la sauvegarde des régions albanaises accordées arbitrairement aux pays voisins par le Congrès de Berlin.

Les chansons suivent le déroulement du mouvement de Libération nationale, en reflétant l'élévation de plus en plus forte des sentiments patriotiques. A côté des grandes insurrections populaires, un objet d'inspiration deviennent aussi les exploits militaires des formations organisées par les comités de libération nationale au commencement de notre siècle. C'est à travers les cycles des chansonniers de ces luttes (1884, 1896, 1903-4, 1905, 1908-1910, 1911, 1912) que s'assemblent des parties particulières de l'histoire du mouvement local dans la totalité de la vie historique nationale.

Les différents cycles du chansonnier historique nous brossent un témoignage des phénomènes qui eurent lieu sur le chemin de la maturité de la conscience nationale, du développement socio-culturel, de la conscience de classe et des notions esthétiques des masses populaires. A côté du composant fondamental des contradictions et des conflits contre la domination étrangère, un composant important de ce chansonnier, devient aussi la lutte pour l'affranchissement socio-économique, qui trouve son expression dans les révoltes contre l'arbitraire des classes au pouvoir — contre les contributions féodales et les autres formes d'exploitation — dans les revendications actives de la paysannerie pour la terre, etc. A mesure du développement des rapports capitalistes, comme continuation de cette tradition, voient le jour, au commencement de notre siècle, aussi des chansons au contenu socio-politique, telles:

Pas de travail pour trois grosses (par jour)...

Les garçons des cordonniers ont abandonné le travail...

dans la ville de Shkodër. Il s'agit déjà de formes initiales de grèves de la classe ouvrière (1905).

Un cycle de chansons épiques historiques est consacré aussi aux exploits des Albanais qui se sont fait remarquer dans les guerres de libération des autres peuples des Balkans. On a ainsi les chansons d'Ali Farmaqi, qui collabore avec Kolokotronès en 1808 pour la libération de la Grèce; de Thanas Pipi du Vuno, qui tombe héroïquement en se

battant dans les rangs des insurgés roumains contre les Ottomans dans la bataille de Zagorçan (1821), de Marko Boçari et ses compagnons qui deviennent des combattants actifs dans la révolution grecque en 1821, et d'autres. Sur cette base on a chanté, parfois, avec amour et affection, aussi des efforts des autres peuples pour leur libération nationale, comme le témoignent les chansons de libération des peuples balkaniques, de la guerre contre les Boërs du Transvaal contre les colonialistes britanniques (1899), etc.

c. Durant la période 1912-1939, le grand sujet traditionnel de la résistance contre la domination turque, est remplacé par d'autres sujets concernant les conditions de la vie étatique nationale, les agressions des puissances impérialistes, etc. Une richesse du trésor artistique de cette période ce sont les chansons de la lutte qui eut lieu à Vlora en 1920 contre l'impérialisme italien. Ces chansons, qui virent le jour à chaud pendant le feu des batailles contre un ennemi inégal, pour défendre l'indépendance politique de l'Etat albanais et son intégrité territoriale, montrèrent par leur ampleur et leur force artistique, que le chansonnier historique vivait toujours, chez les Albanais, d'une vie non tarie. Dans les créations postérieures commence à paraître comme tendance le traitement des motifs socio-politiques, jusqu'en 1924, et l'effort pour avoir un pouvoir démocratique. Plus tard, ce sont les sentiments de protestation contre le régime antipopulaire de Zog, contre l'exploitation des ouvriers albanais par les sociétés concessionnaires italiennes, ainsi que des éléments démocratiques révolutionnaires qui commencent à se faire jour dans la conscience des masses populaires.

d. La Lutte antifasciste de Libération nationale soumit à une nouvelle épreuve le génie créateur du peuple. Ce fut sous l'inspiration des héroïsmes de cette lutte sans précédent que soutenait le peuple albanais sous la conduite du Parti communiste albanais contre les occupants fascistes, que furent composées des chansons d'une pathétique révolutionnaire sur les événements politiques et militaires du temps, sur les formations partisanses, sur leurs engagements, sur les tombés innombrables, etc. L'ampleur et la force artistique de ces créations est un autre témoignage de la vitalité du chansonnier populaire historique. Il fait écho à l'envergure de la lutte:

Des sommets de l'Albanie
On entend le cri de guerre,
On déroule les bannières
Rougies par du sang tout frais.

Le contenu patriotique des motifs traditionnels, leurs éléments de classe, qui se rattachaient à la situation et aux conditions historiques du passé, connaissent maintenant un nouveau développement. Grâce à l'éducation idéologique des masses populaires, elles deviennent désormais des aspirations conscientes et générales. Les nouvelles créations font état de l'idéologie du Parti, de ses mots d'ordre militants:

Camarades, c'est pour l'Albanie,
Bannissons l'esclavage,
Obtenons la liberté,
Pour les paysans et les ouvriers.

Ces perspectives de lutte, qui commencent par des rhapsodes partisans, deviennent rapidement de masse. Les mères commencent à pleurer la perte de leurs fils et de leurs filles, qui tombaient sur les champs de guerre, animées d'une nouvelle conception:

Les fils de mères, à leur fleur...

Les mères vous avaient forgés

Pour un monde meilleur!

Cette base idéologique, ce caractère conscient du sentiment de classe, qui s'exprime dans les idées de la libération du pays des occupants nazis et fascistes, et dans l'affranchissement des masses populaires de toute exploitation économique, politique et sociale, forme un des principaux indices sur les transformations radicales intervenues entre le chansonnier épique de la Lutte de Libération nationale et celui traditionnel.

Le chant historique, après la libération, en consolidant de plus en plus son essieu idéologique, son esprit de parti prolétarien, apporte l'écho des efforts et des victoires que réalise le peuple albanais sous la conduite du Parti pour l'édification du socialisme dans tous les fronts de la vie: industrialisation, collectivisation, et autres, dans un effort constant à former le nouvel homme, l'homme des nouvelles normes morales, du patriotisme socialiste, de l'unité autour du Parti, de l'appui dans ses propres forces, etc.; dans la lutte sans précédent contre l'idéologie bourgeoise, cléricale, capitaliste, révisionniste, pour porter à leur aboutissement les victoires de la révolution. C'est dans ces conditions que se forme ce nouveau fonds du chansonnier historique qui représente le cadre thématique des décennies de socialisme: les cycles sur le rôle dirigeant du Parti et du camarade Enver Hoxha, sur la grandeur de notre Patrie socialiste, sur les réalisations à tout égard de la nouvelle vie albanaise. Le chansonnier de cette époque ainsi que la nouvelle tradition folklorique en général n'est point un produit parallèle, comme dans la société de classe, où existaient et agissaient les «deux cultures» dans la culture nationale. Les nouvelles conditions socio-historiques permettent de trouver le chemin du développement intérieur de ces créations — l'enrichissement continu du contenu idéal et de sa forme artistique — l'enrichissement par de nouvelles notions idéologiques, par de nouveaux éléments de sa construction artistique, par des moyens expressifs, de langage poétique, etc. C'est par ces particularités que notre genre épique historique de l'étape du socialisme représente un fonds de grandes valeurs, développé en harmonie avec la nouvelle structure sociale, un trésor précieux qui reflète l'opinion esthétique populaire de l'époque de l'édification de la société socialiste albanaise.

8. Le genre épique historique forme un des domaines les plus chers et les plus originaux de la création poétique populaire en Albanie. Le rapport de ces créations avec des événements purement historiques, de caractère national ou de mesures d'un caractère plus limité, les rend une expression authentique du chemin d'évolution de la conscience

sociale et nationale, le fruit de leur génie créateur et de leur talent artistique.

Les chansons de chacune de ces étapes offrent une unité thématique intérieure et une continuation qui s'exprime en rapports artistiques déterminés dans la formation des cycles. Le cycle représente un ensemble organique où se réunissent des chansons d'un sujet donné. Ce serait lacuneux et erroné de croire que le cycle exprime une suite de chansons sur des événements qui se suivent successivement, tout simplement. Le cycle concentre le concept populaire du mouvement de l'histoire, il reflète les représentations sur le caractère des changements qui interviennent dans la vie, sur le caractère des conflits, sur la solution des anciens conflits et l'engendrement de nouveaux. Les tournants de l'histoire, des luttes politiques, engendrent aussi les tournants qui se reflètent au même titre dans le développement des cycles. C'est souvent ce qui attire l'attention dans le traitement (d'après les questions que soulève de déroulement des événements) de sous-cycles ou de thèmes particuliers. Ainsi, p. ex., dans la vague des insurrections contre les réformes centralisatrices du Tanzimat, s'inspirèrent tour à tour les cycles des chansonniers de la Dibra (1844), de la Malessie de Gjakove (1845), de l'insurrection générale de l'Albanie du Sud (1847), etc. Dans la vague des événements de cette dernière insurrection (1847), outre les sous-cycles sur les batailles régionales de la Labërie, Gjirokastër, Delvine et Berat, ou bien des condottières populaires, Gjoleka, Tafil Buzi, Rrapo Hekali, Hodo Nivica, et autres, fut formé le cycle du chansonnier contre l'exploitation et le pressurage de la classe féodale par les chansons sur l'exécution des feudataires Vrioni, et autres. A côté des chansons sur les batailles contre les envahisseurs ottomans, se firent jour, du sein des événements de la Ligue albanaise de Prizren, les sous-cycles sur les événements politiques et culturels, sur la *Ligue du Peuple* à Shkodër, sur le droit à l'instruction publique, à la presse en albanais, etc.

L'expression originale de la conception populaire de l'unité et la régularité du mouvement de l'histoire se trouve dans l'unité artistique du cycle. La découverte des cycles et leur étude ont une importance primordiale pour comprendre le genre du chant historique. Partant, c'est de là que découle aussi la nécessité d'étudier les chansons, là où il est possible, non point en tant que pièces indépendantes les unes des autres, mais en tant que parties constituantes d'un tout.

9. Une portée particulière assume, dans l'étude du chansonnier historique, l'ensemble des problèmes qui ont affaire au contenu idéal des chansons, avec leur fond socio-culturel, leur structure morphologique et leur plan artistique. On doit tenir présent, en cela, ce que nous venons de dire plus haut que chaque chanson historique est, avant tout, une création artistique, non pas un document qui a pris la forme du chant. A la base de chaque chanson réside la conscience de la réalité. La chanson historique ne reproduit pas d'une façon empirique les événements de l'histoire, ne les copie pas, mais les reflète de façon artistique. Les catégories du concret et de l'exact se trouvent dans l'esthétique du chant, mais elles doivent être comprises dans une large signification. La création populaire trouve dans les sujets des chants un moyen puis-

sant à découvrir les conflits fondamentaux de l'histoire, les contradictions politiques aiguës, les protestations et les oppositions.

Ce qu'on peut dire sur le sujet, vaut aussi pour les héros des chants historiques. Il ne s'agit point de personnalités de la réalité historique, mais de figures vivantes, transformées en figures artistiques. Le peuple sait discerner, d'une façon géniale, dans les scènes de la vie, de l'action, des guerres, des figures typiques qui incarnent les vertus et les idéaux populaires, avec la même aptitude qui fait leur connexion avec les prototypes historiques. C'est sur cette base que sont perpétuées, dans les vers de nos chansonniers historiques, les figures des condottieri des insurrections et de l'expression de la révolte populaire, Zylyftar Poda, Dasho Shkreli, Rrapo Hekali, Mic Sokoli, Sef Kosharja, les Bilbilenj, Shemo Gjirokastriti, Bec Patani, Marka Kuli, Idriz Seferi, Bajram Curri, Selam Musaj, et autres.

L'étude du chansonnier historique soulève de problèmes nombreux et compliqués. Les forces de notre pays, engagées dans ces questions, doivent les aborder par une estimation critique, basée sur la conception matérialiste, pour aboutir à des conclusions aussi justes et complètes qu'il soit possible, afin de rendre dans tout son aloi la totalité et le bien-fondé de ce fonds précieux de notre patrimoine folklorique, qui constitue, dans le même temps, une des expressions importantes de la culture populaire nationale.

1. Dans quelque région du Nord (Malëssie de Gjakove p. ex.) sont employées aussi les dénominations *kangë të forta*, *të rrehta* (chants forts, durs), par distinction avec les chants lyriques appelés *kangë të buta* (chants doux), et aussi *kangë baruti*, *gishti*, *pushke* (chants à poudre, à dé clic, à fusil), le tout fait dans un esprit allégorique, qui s'inspire à leur contenu guerrier.

2. G.K. Spiridakès, *Elenikà dimotikà tragudia*, vol. I, Athènes 1962, pp. 8-19.

3. Alois Schmaus, *Relike der Skanderbeg-Epik in der Volksdichtung des Italo-albanischen. Märchen, Mythos, Dichtung*, München 1963, pp. 231-242,.

4. Al. I. Amzulescu, *Baladă populară romînești*, I, București, 1964.

5. Marin Barleti, *Historia e Skënderbeut* (Histoire de Skanderbeg), Tiranë 1964, p. 378.

6. Le volume intitulé *Tregime dhe këngë popullore për Skënderbeun* (Contes et chants populaires sur Skanderbeg) édité en 1967 par l'Institut du Folklore, a réuni environ 1300 légendes et aspects de la vie politique, militaire, sociale et organisationnelle des temps de Skanderbeg.

7. Alois Schmaus, *op. cit.*,

Jorgo PANAJOTI

LES ADAGES POPULAIRES ET L'ACTUALITE SOCIALISTE ALBANAISE

Notre folklore, étant un organisme vivant, dont le pouls bat sur le même rythme que celui de la vie des masses travailleuses, a toujours suivi de près et reflété cette réalité sous tous les aspects.

Il va de soi que le niveau de son ampleur et de sa force a été conditionné par l'importance des problèmes que soulevait telle ou telle époque historique, ainsi que par l'envergure des transformations. Sous cet aspect, aucune période historique précédente de l'histoire du peuple albanais ne peut être comparée à celle de la Lutte antifasciste de Libération nationale et de la révolution populaire socialiste.

Au même titre, le niveau, les formes et les moyens d'expression ne peuvent être identiques pour les divers genres folkloriques, ce qui est en rapports avec les particularités de la fonction sociale et artistique, les possibilités et les moyens cognitifs et expressifs de chaque genre. Si un genre, par exemple, n'arrive pas à s'adapter au nouveau climat historique et social et interrompt sa vie artistique, un autre, au contraire, pousse et s'épanouit précisément dans ce climat, en un troisième trouve des voies et des possibilités pour s'adapter énergiquement et sûrement. Les adages et dictons sont là pour le confirmer.

Il est vrai qu'ils sont parvenus jusqu'à la période de la Lutte de Libération nationale comme un genre bien défini qui a passé par bien des épreuves et a gagné une aptitude d'analyse et de synthèse précises. Sa sagesse et sa maturité ont été cristallisées dans la très longue et extrêmement difficile lutte à la recherche de la vérité et du bon, dans tout un arsenal de moyens susceptibles à réaliser les rapports avec la réalité, dans le désir et la conviction d'exister aussi longtemps que possible, de servir à plusieurs générations, tout en mettant à profit l'aptitude d'atteindre d'amples synthèses. Mais, les temps nouveaux soulevèrent de nouveaux problèmes et aspects et des situations d'une importance cardinale, inconnues précédemment, ce qui provoqua, comme dans tout le folklore du reste, un vif réagissement pour les adages et dictons. Ce genre, avec sa caractéristique et sa sensibilité propres, ressentit que, pour mieux accomplir sa mission et sauvegarder le renom, il devait faire de nouveaux efforts pour amplifier l'espace du reflet, connaître de nouveaux aspects et d'autres phénomènes. Bref, il devait voir dans les phénomènes les plus communs quelque chose de nouveau (non plus sous l'aspect de la connaissance, mais plutôt sous celui des problèmes des idées). Il fallait mener plus loin le réalisme et perfectionner l'exactitude de l'énonciation, rendre encore plus profond le réalisme, raffermir

l'esprit d'analyse sociale avec ses manifestations et ses contradictions. Les nouvelles conditions devinrent ainsi pour les adages et les dictons, comme pour tout le folklore du reste, une puissante impulsion pour réagissement si vif, une revision aussi foncière de ce qu'il avait de positif, une rénovation qui est le propre au processus de développement de ce genre durant les quatre dernières décennies. Et on doit en convenir que tout ce processus, conditionné par les nouvelles circonstances, fut réalisé bien vite dans les adages, avec une élasticité et sans rupture bouleversante de la tradition. De la sorte, les proverbes montrèrent qu'ils sont capables non seulement pour refléter des valeurs anciennes mais aussi pour créer des valeurs nouvelles et s'assimiler artistiquement le nouveau matériel vital.

Le processus de l'adaptation des proverbes dans les nouvelles conditions, celui de leur rénovation pour se tenir à la hauteur voulue, même dans ces nouvelles conditions, se manifeste dans des directions telles que: la sélection, le traitement, le complément du répertoire avec des créations entièrement nouvelles.

La sélection est un aspect caractéristique et continu dans le processus créateur du folklore. Mais, il devient particulièrement intensif et à des rythmes très accélérés dans les périodes des grands tournants révolutionnaires. Ainsi, dès le début de la Lutte antifasciste de Libération nationale, comme pour tout le patrimoine folklorique, pour les adages également, il fut impétueux, varié, selon les exigences de la nouvelle conscience idéale et politique des masses travailleuses. Durant ce processus qui s'est poursuivi dans les années et qui se poursuit même de nos jours, bien des adages agencés dans les conditions du passé, à cause de la non-conciliation avec les besoins et les goûts idéels et esthétiques du temps, sont soumis à un nouvel examen et à une nouvelle estimation, voire parfois ils tombent en désuétude. C'est ce qu'il arriva avec plusieurs adages qui au double point de vue génétique et idéologique, étaient des produits des classes dominantes du passé, des milieux confessionnels et de leur esprit pseudo-humanitaire et hypocrite, ou bien se rattachaient à des institutions, fêtes, pratiques et conditions caractéristiques à des temps déjà révolus. D'autres reflétaient toute une série de limitations d'idées et de conceptions, issues des conditions historiques des masses travailleuses avant la Libération.

Aujourd'hui, par exemple, sans les modifier ou sans donner les explications nécessaires, on ne peut se servir de mainte pratique comme celles que nous allons mentionner ci-dessous, pratiques qui dans le temps avaient l'autorité de la norme éthique de l'époque (du moins pour des classes et des couches sociales bien précises): *Si on te frappe sur une joue, tends-lui l'autre; Le bey, même s'il devient un âne, on ne doit pas le monter; On ne peut rien contre le destin; L'argent fait couper la hart au cou*, etc. etc. Une bonne partie de ces adages est non seulement méconnu par la génération montante, mais est aussi oublié par les plus âgés. Ce sont d'autres proverbes que l'on cite aujourd'hui, voire qui ont un emploi fréquent dans des cas précis; parfois on ne sert de ces

adages pour s'opposer, pour caractériser des personnages, des phénomènes du passé ou pour faire des parallélismes avec le présent; d'autres fois, ils assument le même rôle qu'ont les archaïsmes dans la langue, et, entre autres, s'en sert pour de raisons stylistiques. Dans tous ces cas, avant de citer l'adage, ou même parfois après, on se sert de telles expressions comme: *il n'en arrive plus que...*; *ce n'est plus le temps de...*; *ça ne se passe plus*; *c'était naguère où l'on disait que...* Dans le langage courant on entendra par exemple: *il est révolu le temps où l'on disait: On ne fait plus la tonte du bélier avec les agneaux; ça n'existe plus* «*Tout c'est à moi plus de Dieu aidé*»^{*}; comme nous allons essayer de l'expliquer plus loin, souvent ces expressions (appelons-les explicatives) sont devenues partie intégrante des adages en lui donnant une acception nouvelle.

Le processus de sélection des adages traditionnels se présente sous un autre aspect également: dans le choix de la variante la plus claire, plus adéquate du point de vue linguistique, la moins chargée d'éléments et de détails concernant le passé. P. ex., des trois variantes de l'adage suivant qui donne l'idée de l'attention et de la vigilance et qui raille la confiance naïve, on se sert le plus souvent de la troisième variante; car dans ce dernier cas on n'a pas les barbarismes de la première variante, ni l'élément religieux de la seconde (bien que la première variante soit employée assez fréquemment à cause de sa force d'expression): *Si tu me dupes une fois, malheur à toi; si tu me dupes la seconde fois, je te dis bravo! Si tu m'as eu la première fois, que Dieu te punisse; si tu m'as eu une seconde fois, que je sois puni à mon tour! Si tu m'a eu une première fois, c'est la faute à toi, si c'est pour la seconde fois, c'est la faute à moi!* En ce sens, dans bien d'autres cas analogues, il est typique le cas suivant: Dans le recueil folklorique d'avant la libération on trouve, dans la même mesure presque, aussi la variante: *Quand j'aurai un grand sac je te donnerai un petit sachet* ou bien *Quand Dieu me donnera un grand sac, je te donnerai un petit sachet* (de l'Albanie centrale) tandis qu'après la Libération on remarque seulement la première variante (il en est de même de nos jours).

Comme corollaire de cette sélection idéologique et artistique du fonds traditionnel des adages, dans leur répertoire actif actuel ne sont restés que les dictons qui ne sont pas contraires à la nouvelle conscience idéelle et artistique et peuvent servir très bien comme autant d'expressions de cette conscience, de nos efforts et des besoins de notre époque. On doit noter que le nombre de ces adages n'est pas petit, ce qui est dû au fait qu'ils sont le produit de la sagesse, du jugement, de l'opinion progressiste des masses travailleuses, ainsi que de la nature synthétisante et polysémique de ces adages. Le fait que bien des adages se présentent sous forme de pensée ou de jugement général positif, par exemple, non pas attachés indissolublement à une période historique

^{*}) Les adages dont nous avons donnés des exemples dans cet article, surtout ceux qui sont modifiés et mis dans des contextes précis, sont extraits de la documentation des Archives de l'Institut de la Culture Populaire. Mais pour des raisons de comparaison on s'est servi aussi d'autres publications faites jusqu'à présent. On ne donne pas référence, car les listes seraient trop longues.

précise, permet de les voir persister jusqu'à nos jours (citons à titre d'exemple les adages: *Le travail fait de l'homme un homme; Avec des mensonges on ne peut pas aller loin*, etc.). De même la polysémie de bien d'adages donne la possibilité de s'en servir dans plusieurs acceptions, qui sont toujours valables encore de nos jours*.

Il faut dire que le processus de sélection ne peut être considéré comme définitif même de nos jours. Car, bien que rarement, dans des contextes donnés par des singuliers et dans des moments particuliers, on peut entendre des adages porteurs de l'opinion et d'une attitude étrangère pour nous autres. Mais, les cas de cette nature ne doivent pas être confondus avec ceux où le proverbe ne charrie que des éléments fossilisés du passé (des mots, des dénominations d'institutions, de personnes ou de phénomènes), et qui maintient un contenu positif. Car dans ces cas, les éléments cités ont seulement une valeur nominale, ou au plus témoignent de l'ancienneté de l'adage. Explicitons par quelque exemple: on se sert même aujourd'hui de l'adage: *Aga, tu parles par la raison du fusil que tu tiens dans tes mains*, pour critiquer l'orgueil ou bien une action prématurée, ainsi que le proverbe: *Qui fait carême, attend Pâques*, dans le sens qui sait bien agir et bien travailler sera récompensé. Comme nous pouvons le constater, ici on n'y conserve que l'idée de l'adage, cependant que les autres termes *aga*, *carême*, *pâques*, etc. ont perdu leur rapport avec une situation sociale précise ou une convention religieuse.

Un autre phénomène qui va parallèlement au processus de sélection et qui peut être considéré comme un aspect de ce processus, est le différent niveau de la reprise de cycles donnés d'adages traditionnels, voire d'adages particuliers aux différents jalons de notre révolution populaire et socialiste. Cela est en rapports avec des questions et des objectifs les plus importants de chacun de ces jalons. Quand on posait à l'ordre du jour la lutte armée pour la Libération nationale et l'affranchissement social, p. ex., on fit recours à des adages en rapports avec la Patrie, la liberté et la bravoure (*Aime ta Patrie comme l'aigle son nid; Mieux vaut garder le serpent que l'ennemi dans la maison; La liberté vient si l'on ne craint pas la mort*); dans les premières années qui suivirent la libération, connurent un grand essor des cycles d'adages sur la vigilance et le travail (*On ne met pas les crus avec des prières, mais avec pioches et pelles; Si l'on ne grade pas le champ, il va en pâture aux sangliers*); quand le Parti lança l'appel de l'approfondissement de la lutte pour l'émancipation totale de la femme, on vit s'accroître le nombre des adages qui mettent en évidence le grand rôle de celle-ci en famille et dans la société (*Mari et femme — toujours ensemble; Une femme, une nouvelle famille ouverte; La moitié du monde ce sont les femmes*); dans les conditions de l'encerclement et du blocus capitaliste et impérialisto-révisionniste on peut entendre entre autres des adages qui parlent des économies, ou de compter sur ses propres forces (*on ne peut tenir la famille avec du gruau d'autrui; Le don d'autrui c'est le mal de demain; Il faut tendre les pieds à longueur de couverture*).

*) Concernant ce problème, qui se rattache à un autre processus, nous reviendrons plus loin dans notre article.

*
* * *

Le traitement ou la modification à des fins d'adaptation aux nouvelles conditions historiques et sociales est un phénomène traditionnel de notre folklore, en général, et des adages en particulier. Mais à l'époque dont il est question dans la présente étude, ce phénomène assume pour les proverbes de nouvelles propriétés. Il n'y est pas seulement question de l'accélération des rythmes d'intensité de ce phénomène, mais aussi de la grande diversité des formes de sa réalisation affective. Cela nous permet de dire que nous avons affaire à une des voies préférées du lien des adages à la vie et des nouveaux problèmes, à l'une des formes les plus expressives de leur attitude active face à la vie, à une des manières les plus fructueuses durant les efforts continus et obstinés pour être non seulement un reflet, mais aussi un organisateur original de cette vie.

L'un des traitements habituels des adages serait ce que nous voulons appeler une *modification physique*. Celle-ci peut se réaliser soit par une prolongation, soit par une abréviation de leur étendue; en d'autres termes pas des adjonctions ou pas des suppressions.

La forme la plus complète de la prolongation est celle de l'adjonction d'un ou de plusieurs membres au dicton. Si l'on emprunte un langage poétique, on pourrait dire qu'on a affaire ici à un redoublement ou à une multiplication du groupe de mots formant l'adage. De la sorte, un adage agencé par un seul vers, peut être transformé en distique, tiercet et ainsi de suite*. De la sorte, les adages *Vouloir c'est pouvoir; Pas de noces sans chair; A bon travailleur, salut! On ne perd rien à demander*, sont devenus, en s'élargissant: *Vouloir c'est pouvoir, bravoure à part; Pas de noces sans chair, pas de guerre sans sang; A bon travailleur, salut; content lui, content tout le monde; On ne perd rien à demander, on arrive loin**.*

A part les prolongations organisées sous une forme poétique, il y a dans les adages des extensions prosaïques (sur le plan quantitatif ils doivent être plus nombreux que les premiers). Cela dépend de la manière d'organisation linguistique de l'adage initial. Dans ce cas, en règle générale, les prolongations sont plus brèves que le proverbe, voire, dans plusieurs cas, elles sont composées d'un seul mot: *Même l'oiseau n'oublie pas son nid, penser après l'homme sa maison; On apprend à nager en mer et non pas sur terre; Aller et venir en flottant sa serviette ce n'est pas du travail; Même la tortue a besoin de son fourré; Le feu, l'eau et la mauvaise femme, trois grands malheurs.*

Comme on peut le constater par ces exemples, les adjonctions et les suppléments se font pour des raisons diverses: élucider, préciser mieux

*) En effet, le sentiment accentué de la mesure fait que le proverbe s'organise très rarement comme tiercet et ce n'est que très sporadiquement qu'il dépasse cette limite.

**) Nous avons traduit plus ou moins littéralement ces adages parce qu'autrement perdraient leur sens les adjonctions. Nous procéderons de la sorte aussi pour les suivants.

une idée, souligner et mettre en lumière l'idée de l'adage ou d'y ajouter quelque chose, afin de la rendre plus accessible, s'opposer ou reproduire avec plus de force la justesse d'un jugement. Elles sont considérées par le peuple comme particulièrement indispensables dans ces cas: quand l'adage traditionnel est porteur d'une conception non adéquate pour l'époque, c'est à dire une conception qu'il faut amender ou réfuter; si elle est formulée à la forme négative c'est-à-dire quand on nie quelque chose, laissant sous-entendre ce qu'on veut affirmer par cette négation et ne précise pas jusqu'à la fin l'idée; quand il donne lieu à des interprétations subjectives. Ainsi le vieux proverbe «Le feu, l'eau et la femme, trois grands malheurs», de par son attitude tellement dénigrante pour la femme en général, ne pouvait être accepté pour l'idéologie nouvelle des masses. Il fallait ou le laisser hors du répertoire, ou l'amender. Et le peuple réussit à donner à ce proverbe une idée admissible: au nom *femme* on ajoute l'épithète *mauvaise*. De la sorte le parallélisme de la femme avec la mer et le feu n'est pas le même pour toutes les femmes, mais pour une mauvaise femme, et le proverbe, sous cette nouvelle forme, conseille de faire attention. Dans le proverbe *Providence, providence, mais il faut toujours mes mains*, l'élargissement du fonds traditionnel *Dieu a tout, Dieu voit et juge tout* (qui de fait est un agencement clérical) se fait pour blâmer l'oisiveté et l'inactivité, l'idée offensante du défaut de confiance dans les forces de l'homme. L'autre adage, *Ce n'est pas l'eau bénite qui fait croître le blé*, fut doublé par: *le laboureur doit travailler*, pour rendre plus saisissable l'idée laissée sous-entendre (comme il est l'habitude dans bien d'autres adages qui laissent transpercer l'idée sous-entendue). Citons enfin un autre exemple: *Qui se précipite, trouve maille à partir*, dont on se sert d'habitude pour conseiller la prudence. Mais, cette énonciation est incomplète, donnant lieu à l'opposée, à l'idée de traîner les choses, ce qui est inacceptable dans notre réalité socialiste. Ainsi fut-il complété: *Celui qui se précipite trouve vraiment maille à partir, celui qui va lentement l'aura lui-même la maille à partir*. L'adage, par cet amendement, s'affranchit de l'idée négative, même si intuitive, et donne l'idée de la prudence plus explicitement.

Comme on peut remarquer dans cette dernière (aussi dans l'autre énoncée plus haut), les adjonctions donnent souvent au proverbe une nuance d'ironie. C'est précisément cette adjonction qui fait accroître la valeur affective de l'adage, assumant en même temps une fonction d'éclaircissement, d'amendement ou d'opposition. Outre le cas que nous venons de citer, ce même rôle joue la seconde partie, par exemple, dans l'élargissement du proverbe suivant: *Heureux le patient, s'il ne peut rien faire*.

Cependant, si on analyse les adjonctions en question du point de vue de leur fonction logique et des idées, nous aurions pu constater qu'elles entrent en rapports différents avec les autres parties de l'adage initial. Ces rapports peuvent être des déterminants: copulatif disjonctif, opposé et récapitulatif, explicatif ou subordonné (de lieu, temps, cause, but, etc.).

Mais, les causes qui dictent la prolongation des adages traditionnels ne sont pas seulement logiques. Elles peuvent être affectionnelles et artistiques. Il va de soi que même ces dernières ont pour base les points

de vue idéologiques de l'époque, qui agencent en effet tout le processus en question. On comprend aussi que les raisons que nous venons de citer, agissent d'accord, jamais séparément l'une de l'autre. Mais, dans des cas bien précis, le motif artistique ou psychologique de l'extension de l'adage se fait distinguer et joue en quelque sorte un rôle plus au moins apparent dans la réalisation de l'idée de cette extension.

Il y a des cas, par exemple, quand le narrateur ou le locuteur est tellement convaincu de la véracité de l'adage et tellement enthousiasmé, qu'il éprouve le besoin d'ajouter quelque chose pour élucider son attitude: *Travailler, c'est jouir et hériter; L'esseulé, le souffrant, l'oublié*. Dans d'autres cas, la prolongation est dictée par le besoin spirituel pour définir encore mieux l'attitude face à une manifestation négative, pour exprimer plus violemment la haine ou le mépris: *Le loup reste toujours un loup; il faut le tuer et non pas le cajoler*. Dans d'autres cas, il reflète l'esprit révolutionnaire de l'homme nouveau, son caractère actif et créateur. Doté d'un tel esprit, il ne se suffit pas avec une affirmation *Le droit est un droit* aussi ajoute-t-il: *mais il n'avance pas si on ne le cherche pas*.

Chaque fois que le peuple ajoute quelque chose à l'adage traditionnel, il attache non seulement de l'importance à la logique, l'équilibre et au charme artistique de ce dicton, mais aussi de les porter à un niveau supérieur, de les perfectionner, voire se créer de nouvelles images qui serviraient à une intégration et à une meilleure attirance de l'attention, le rendre plus vif et plein de coloris. On tire profit ainsi de parallélismes pittoresques, qui aident à l'accentuation et à la mise en évidence de l'idée, des comparaisons réussies, des échelons très expressifs, de puissantes antithèses, des dialogues courants*. On ne peut ne pas remarquer ici, entre autres, aussi un besoin intérieur de l'homme nouveau de chez nous (nouveau socialement et artistiquement) afin de réaliser son potentiel et son expérience artistique, pour donner des preuves de ces capacités créatrices poétiques: *Si tu vas au moulin, tu seras taché de farine; si tu vas à la rivière, tu seras mouillé; Trop de nuages provoquent la pluie, l'union fait la force; Pour un clou se sont faits perdre le fer à cheval, le cheval et le cavalier; L'union fait la force, la solitude, le mauvais coup; Mon dieu aide-nous; la justice a la main leste*.

A part les résultats que nous avons cités, les adjonctions des adages obtiennent d'autres résultats très significatifs et d'un grand intérêt.

Citons ici par exemple, le changement radical de quelques adages traditionnels, leur détachement d'un plan au profit d'un autre, conformément aux besoins et aux exigences de l'époque. Est connu le proverbe du passé *L'hérisson cherche son fourré* avec son vouloir dire ataviste; mais depuis pas mal de temps on entend ce proverbe sous la forme

*) Généralement, les adjonctions, quand elles sont authentiquement populaires, non seulement ne nuisent pas à la valeur artistique de l'adage, ou à sa synthèse, mais, au contraire, viennent contribuer à cette valeur. Cependant, il y a des cas d'adjonctions non réussies, non adéquates et fictives. Il s'agit d'individus qui manquent de talent et qui ne connaissent pas les lois de la création littéraire du folklore.

même *L'hérisson cherche son propre fourré* dans le sens: chaque personne aime la liberté, l'indépendance de son pays, sa patrie.

Un autre phénomène intéressant qui se rattache au problème dont il est question ici, est le produit des dictons à partir des expressions proverbiales, voir même de celles linguistiques et figuratives. La question représente de l'intérêt non seulement comme un autre témoignage du travail créateur des masses travailleuses dans le domaine des adages, mais aussi une forme de l'expression des efforts fructueux de ce genre pour conserver et consolider l'homogénéité et l'unité dans les conditions de la réalité socialiste. D'autre part, il faut dire que la transformation des expressions proverbiales en adages proprement dits, à l'aide d'adjonctions et d'autres extensions, a été rendue plus aisée par les approches réels qui existent entre eux. Cela n'a pas rendu nécessaire la modification profonde et multiforme de ces expressions. Malgré tout, les formes des adjonctions, des extensions, même dans ce cas, sont des plus différentes. Sur cette voie, des expressions très connues comme: *Il te donne le doigt pour te prendre le bras; Il parle à tort et à travers; Il cherche la petite bête; Il entre à l'eau et n'est point mouillé*, sont transformées en des adages proprement dits qui enrichissent le répertoire actuel actif de ce genre: **L'Amérique** te donne un doigt pour te prendre le bras; **Ne parle pas à tort et à travers; Ne fais pas chercher la petite bête; L'apte** entre à l'eau et n'est point mouillé.

Citons enfin un autre aspect des adjonctions et des extensions des adages, comme c'est l'adoucissement de l'absolu. Prenant la forme des conclusions dont on conçoit un long travail préparatif d'analyse et de synthèse de la vue des vérités dictées par la vie et prouvées par elle-même, les adages ont tendance de présenter leurs idées comme quelque chose d'absolu et de général, comme une loi ou une nécessité. Mais, les temps nouveaux ne peuvent accepter de telles idées, soit à cause des changements des conditions, soit à cause des éléments subjectifs, dont ils sont parfois porteurs. C'est pour cette raison qu'aux adages bien précis traditionnels, on ajoute des expressions et des mots* qui adoucissent la force de synthèse et d'affirmation, qui donnent l'idée d'une pensée exprimée et relative, valable pour des cas bien précis. P. ex.: **Parfois**, ce que fait la mouche n'est pas en mesure de le faire le boeuf; **Parfois**, il faut mieux l'intelligence que la bravoure (ou: **Dans la guerre** il faut deux fois de l'intelligence et une fois de bravoure); **Si c'est questions d'argent**, il faut se méfier même de la chemise de son corps; **Il faut parfois** se servir de la force de Pyrrhus.

Concernant les adjonctions des adages, il nous paraît intéressant de noter également que, dans la majorité écrasante des cas, ces adjonctions sont des éléments agencés récemment; parfois ils sont pris du fonds traditionnel. Dans le dernier cas, ce sont des adages complets ou des membres de proverbes traditionnels qui se rattachent aux autres adages pour donner plus de poids à l'idée extériorisée par le parallélisme, l'échelonnement ou la répétition, pour des effets précis. Ainsi les adages: *La pluie en avril, c'est très bien; la pluie en mai, c'est très mauvais*, dans

*) Bien que les adages n'acceptent pas bien ces mots et expressions.

la tradition ils ont été séparé l'un de l'autre. De cette nature sont également les adages *Peu c'est comme sang, trop c'est come fleuve; ce qu'on sème on récolte.*

Comme il a été dit plus haut, la modification physique des mots et des proverbes traditionnels dans bien des cas va en sens inverse à celle des adjonctions et des extensions, sur la voie du retrécissement de l'adage. Les causes de cette modification sont celles que nous avons rappelées pour les adjonctions et les extensions, mais la fréquence de son apparition, comparée à cette dernière, est très limitée, les possibilités de cette voie étant circonscrites de par elles-mêmes. Cependant, dans ces cas on élague au proverbe traditionnel un mot, un groupe de mots ou une proposition (donc, l'opération peut s'étendre même sur un membre entier), s'agissant de vecteurs de conceptions, de phénomènes ou de figures ou d'institutions, qui appartiennent au passé. De la sorte, le contenu du proverbe est épuré, filtré. Et ainsi, afranchi des éléments archaïques, il peut servir à notre époque. Ainsi l'adage: *La dispute veut du temps, le procès de l'argent*, qui consellait la pondération, dans les conditions du passé, reflète, dans sa seconde partie, la crainte des masses populaires des tribunaux ruineux du passé; aussi fut-il débarrassé de sa seconde partie (il en est resté: *La dispute veut du temps*) exprimant ainsi l'idée de la pondération sous une forme acceptable pour les nouvelles conditions de chez nous. L'adage *Une fois le garçon né, prépare le tombeau, une fois le veau mis bas, prépare l'attelage*, qui dans sa première partie reflète d'une façon émouvante et touchante l'extrême débîne des masses laborieuses dans le passé et leur incertitude pour la vie, fut réduit seulement dans sa seconde partie (*Une fois le veau mis bas, prépare l'attelage*), comme un conseil pour prendre les devants.

Enfin, comme troisième voie de la modification physique des proverbes traditionnels, nous citons le remplacement des expressions et des mots des adages donnés. Il faut le dire d'abord que le peuple se sert avec une grande aisance de cette voie. Le premier cas (et peut-être le plus typique) de la pratique de cette voie est le remplacement des expressions et des mots qui se reportent à des attitudes négatives et des limitations d'idées du passé ou d'une psychologie, façon de juger ou de concevoir, infecté de la morale de l'idéologie des classes dominantes à l'époque. Ainsi dans l'adage: *La femme de lignée ou bien elle accouchera d'un enfant ou bien elle donnera la parole, l'épithète de lignée* (c'est à dire d'une grande famille) fut remplacé par *la bonne*, tandis que l'adage *Quand le tzigane est devenu pacha ce fut son père qu'il tua pour incommodité*, qui reflète une attitude discriminante, fut modifié: *Quand le méchant devint notable, il tua même son père*. Dans d'autres cas, les remplacements se font pour donner à l'adage une consonance plus effective d'actualité, pour la rendre capable de servir encore mieux à l'époque. Cela est très évident dans les trois formes (la première étant la plus vieille) de l'adage ci-dessous: *Mieux un serpent à la poitrine qu'un ennemi chez soi; Mieux un serpent à la poitrine que fascisme chez soi; Mieux un serpent à la poitrine que l'ennemi en Albanie*. Le remplacement peut se faire également, pour épurer l'adage des mots archaïques, des mots qui ne font pas partie de vocabulaire actif de notre époque. Mais, ici le peuple fait attention à ne pas nuire au style du proverbe.

Comme une forme non dépourvue d'intérêt de la voie que nous traitons, c'est-à-dire de la modification des adages, nous citons même les cas quand il ne s'agit pas d'un remplacement complet des mots mais d'un remplacement ou d'un changement des formes. Dans ces cas, dont on se sert essentiellement pour caractériser des manifestations et des phénomènes du passé, on modifie d'habitude la forme du verbe (en fait le temps du verbe). Cela se fait pour mettre l'action au temps voulu et pour éviter tout malentendu possible, comme par exemple: **Il y avait deux saisons d'été pour les beys; Les pincettes frappaient chez Ali Pacha.**

Les adages traditionnels, outre la modification physique, dont nous avons parlé ici, sont soumis aussi à la *modification sémantique*. Il va de soi que la distinction de nos deux sortes de modifications et leur dénomination est simplement un problème d'ordre méthodologique pour l'étude plus aisée, une question de formes qui n'a rien à faire avec l'essence du traitement des adages. Car, en dernière instance, quelle que soit la forme de la modification, leur but est que l'adage devienne mieux d'actualité, qu'il s'adapte aux conditions nouvelles par son contenu, sa sémantique et son idée.

La modification sémantique, qui est une autre forme de réagissement des adages face à notre nouvelle réalité, se distingue de la modification physique, car elle ne touche pas du tout physiquement l'adage. Celui-ci se présente sous sa forme traditionnelle, mais ayant un autre sens. Et cette modification peut être partielle, pas très importante (par exemple du domaine de la sphère des nuances sémantiques) mais radicale également. Quoi qu'il en soit, dans ce cas, le travail créateur des masses n'est apparent, n'étant pas fixé matériellement, physiquement dans l'adage, mais il est présent, se fait ressentir et sous-entendre parfaitement. Donc, nous avons affaire à un processus assez complexe qui ne peut être suivi sans difficultés. On pourrait le suivre si l'on aurait un recueil d'adages avec les explications respectives ou bien dans leur contexte durant leur emploi; mais, par malchance, les recueils actuels de cette nature sont très peu nombreux. Pourtant, soit par des données directes, soit par d'autres moyens indirects, nous avons la possibilité de suivre jusqu'à un certain point aussi bien le mécanisme que les résultats de ce processus intéressant.

Il faut dire d'abord que toute sorte de modification, même si insignifiante dans la conception de l'adage, ne peut être réussie sans la participation d'un grand nombre de personnes. Car, tant pour l'entrée en circulation folklorique d'un adage sous tel ou tel sens, que pour la continuation de sa vie sous une conception modifiée, il est indispensable «l'accord», le soutien et l'assentiment collectif. Voire, dans le second cas, le niveau de cette nécessité monte encore, s'agissant du travail pour la modification de quelque chose qui se présente sous une forme agencée depuis des siècles. Il va sans dire, que même pour la modification physique de l'adage il est nécessaire un consensus collectif plus ou moins large, mais dans ce cas, pour des raisons que la modification est évidente, le processus se poursuit à des rythmes plus rapides. Mais les rythmes extrêmement rapides de notre vie, ainsi que les possibilités connues pour une communication plus rapide et générale artistique entre les gens d'aujourd'hui, ont accéléré les rythmes de la manifestation de la modification du sens des proverbes.

Au même titre que la modification physique, aussi la modification sémantique des adages traditionnels se présente sous une grande diversité de formes. C'est là un témoignage du dynamisme et de l'ampleur de ce phénomène, de son rôle non sans importance dans le processus de l'actualisation des proverbes.

Une des formes les plus communes de la manifestation de la modification sémantique des adages est la permutation de leur symbolique. Parfois cela se réalise en modifiant le symbole de l'adage en général. L'adage *Pas de chiffon propre*, par exemple, signifiait, dans le temps passé, l'homme malhonnête, mais aujourd'hui s'utilise pour souligner la nature de l'impérialisme. De même le proverbe *La poire tombe sous le poirier* qui avait une signification atavique (*il ne peut naître de bons enfants de mauvais parents*) aujourd'hui s'utilise pour argumenter la continuité des meilleures traditions du caractère des masses, et notamment de leur bravoure. Des résultats de cette nature s'obtiennent, dans d'autres cas, par les modification du sens figuré du mot (ou des mots) qui joue le rôle du symbole de l'adage, ou de la préférence de 'une des significations secondaires. Il en fut ainsi par exemple avec l'adage: *Même l'oiseau n'oublie pas son nid*, où la signification *maison* (le foyer de la famille) de dernier mot fut remplacé par le sens *patrie*; ou l'adage: *Le sanglier mérite une balle* où le premier mot qui symbolisait le méchant en général, l'ennemi personnel ou celui de la famille, devint la symbole de l'ennemi de la patrie, l'ennemi de classe. Dans d'autres cas, le changement de l'allégorie de l'adage est réalisé par la modification sémantique de quelques mots' ou d'un groupes de mots, qui sont porteurs de la plus grande partie du sens, ou bien ne sont pas employés dans leur premier sens. Il en fut ainsi avec les mots soulignés dans ces proverbes: **Mon champ, mon tombeau; Femme du pays et fromage de Kelmend; La porte d'autrui n'est pas un abri; L'étranger ne devient jamais ton compatriote.** Aujourd'hui le mot *mon champ* a le sens *ma patrie*; le mot *pays* du second adage, qui dans le temps voulait dire *mon village* au *ma région* signifie aujourd'hui tout le pays, toute la patrie; *La porte d'autrui*, n'est plus la porte du voisin, mais une porte hors des frontières de l'Albanie; *l'étranger* n'est pas celui qui n'appartient pas au lignage, mais l'étranger tout simplement.

La modification de la signification de l'adage est obtenue, souvent, par la permutation de l'intonation, laquelle constitue, dans bien de cas, la clé de l'analyse de son idée. Une part importante a, dans ces cas, notamment l'alternance de l'intonation affirmative, narrative avec l'intonation ironique, d'étonnement, d'indéfinition ou d'interrogation, avec ses nuances. Ainsi, si la prononciation de l'adage *Lui à coups de pierre, toi à coups de boules de pain*, avec son intonation traditionnelle d'une narration calme et horizontale, approuve l'idée chrétienne de la non contestation du mal par la violence*, l'intonation de nos jours qui rejoint

*) Ici la mélodie de la voix est calme et posée, sans des montées et descentes accentuées et se termine par des notes decrescendo; la césure après le mot *pierre*, n'est pas longue; le rythme de la seconde partie est plus long (comme s'il voulait confirmer la pensée); les accents sur les mots *pierre* et *pain* n'ont pas une force particulière.

l'étonnement s'oppose ferme à cette idée*. L'autre adage: *Chacun se plaint du sien, le meunier du moulin*, qui a une nuance ironique, prend actuellement un telle intonation qu'il sert à critiquer l'individualisme et l'égoïsme.

Il arrive aussi que la modification de sens des adages traditionnels se réalise en mettant à profit la polysémie de l'adage lui-même ou de quelques-uns de ses mots. On sait qu'une bonne partie de ces adages, ont eu un emploi multiple de sens, pour des raisons de tout ordre, et notamment à cause de la façon figurée d'extériorisation de l'idée poétique. Ces sens sont proches, d'habitude, mais aussi, plus rarement, tout à fait opposés.

Tout de même, une ou plusieurs de ces significations, étant contraires à la conscience nouvelle des masses, sont tombées en désuétude. De la sorte, les adages qui restent après la première filtration, dont nous venons parler, sont parvenues jusqu'à nos jours avec des significations qui, d'habitude, ont des valeurs éducative, cognitive et artistique même pour notre époque. Pour l'adage: *Il ne faut pas sarcler le champ d'autrui*, ils existent au moins quatre significations traditionnelles: ne pas toucher à la propriété d'autrui; ne pas s'ingérer dans les affaires des autres; ne pas parler de quelque chose qu'on ne connaît pas bien et ne pas entreprendre quelque chose qui est hors de tes compétences et de tes capacités. A l'heure que nous sommes, cet adage s'est maintenues la troisième et quatrième significations (plus fréquemment cette dernière) cependant que les deux premières significations, considérées comme injustes désormais, ont été laissées à part, et oubliées même. Cette sorte d'atrophisation et dernièrement aussi l'oubli, est plus manifeste et très caractéristique pour les adages utilisés et interprétés traditionnellement à deux significations contraires (une positive, l'autre négative). En conséquence, les adages de cette nature ont aujourd'hui seulement leur signification positive. L'adage *D'abord il faut regarder près de l'âtre, ensuite dans la cour*, par exemple, s'utilise actuellement dans le sens: avant de critiquer l'autre, examine toi-même d'abord (comment tu travailles, etc.). L'autre signification, celle qu'on a dans la tradition qui se rattache au sentiment d'égoïsme et de l'individualisme: regarde d'abord ton intérêt, puis celui des autres, est pour ainsi dire déjà oubliée. La même chose vaut pour d'autres adages que: *A mileu doné, discours circonstancié*, qui recommande maturité, aptitude et adaptation positive et non plus un opportunisme et compromis sans issue.

Quelques adages mettent à profit avec finesse, afin de servir de par leur signification aux nouvelles conditions, aussi la polysémie de certains mots, en leur donnant la signification la plus convenable et attribuant ainsi à leur contenu le sens désiré.

*) Dans ces cas, la mélodie de la voix accuse de forts mouvements (elle s'élève sur la syllabe accentuée du mot *Pierre* pour atteindre le comble dans la syllabe accentuée du mot *pain*); il n'y a pas de cadence finale, mais «ouverte»; la pause après le mot *Pierre* est très longue; les accents que nous venons de citer, surtout pour le mot *pain* , sont plus dynamiques; le rythme de la seconde partie (presque comme celui de la première) est lent, comme syncopé, comme s'il cachait une certaine indignation.

Comme nous pouvons le constater des exemples précités, durant le processus de modification sémantique de l'adage, dans la plupart des cas, il y a une extension de la signification sociale de l'adage, un passage de la signification restreinte, intime et familiale, à une plus vaste, sociale et de classe. Mais, il arrive qu'avec la climatisation de l'adage dans les nouvelles conditions, de procéder en sens inverse. Citons pour ce cas, à titre d'exemple, aussi le proverbe: *Le fil détors est vite coupé*, qui avait la signification que le pauvre, le faible est toujours incertain, exposé aux dangers et aux malheurs, cependant qu'aujourd'hui cela signifie mettre en évidence l'idée de la force et de l'union.

La voie la plus claire et la plus directe des rapports des adages avec la réalité de notre révolution populaire et socialiste est celle de créer des valeurs nouvelles, inspirées de cette réalité. C'est en même temps la forme la plus expressive de leur réagissement face à cette réalité ainsi qu'un des témoignages les plus convaincants pour leur vie active et pleine de perspectives.

Les nouveaux adages, naturellement, ne peuvent être comparés, du point de vue de la quantité, à ceux agencés avant la période dont il est question. D'abord, parce que, comme temps, quatre décennies sont très peu, comparées aux siècles du passé, secundo, dans les proverbes, comme dans les autres genres également (par exemple les chants érotiques et nuptiaux), on trouve, à cause de leur nature synthétisante, des valeurs qui peuvent s'adapter aux conditions nouvelles (ne serait-ce, comme il a été dit, en les modifiant) et on ne sent pas beaucoup le besoin du remplacement total du répertoire traditionnel; enfin aussi parce que les adages ont besoin d'un temps un peu plus long pour consolider leur position dans le répertoire, que les autres formes folkloriques (par exemple la chanson) et cela en raison de leur nature propre ou bien parce que les nouveaux moyens de communication sont relativement limités pour eux.

Pourtant, il y a beaucoup de nouveaux adages, voire beaucoup plus que pouvait-on le croire sans un examen des faits réels. Indépendamment des circonstances mentionnées qui ne réclament pas, nécessairement, une création obligatoire de nouveaux adages, ce genre très sensible et vigilant ne pouvait pas rester indifférent face aux phénomènes tellement importants comme ceux de notre révolution populaire socialiste. Mais le poids et l'importance de cet aspect du processus créateur parémiologique ne réside pas dans la quantité des valeurs données, mais dans son rôle gestionnaire et directeur, à cause d'une nouvelle optique et des nouveaux principes idéels et esthétiques durant la connaissance artistique.

Les sources des nouveaux adages sont différentes. Quelques-uns (très peu d'entre eux) sont une proverbialisation, qui a probablement commencé très tôt, qui n'est pas documentée, de dictons, de sentences ou de proverbes des artisans de la Renaissance albanaise, du genre: *La valeur qu'une nation se donne, lui sera donnée aussi par d'autres; La foi de l'Albanie c'est la cause albanaise; L'affection et l'union des*

compatriotes entraîne l'affections du terroir. Il semble que ces dictons ont attiré l'attention pour être assimilés et prendre la valeur de vrais proverbes, pour leur patriotisme, leur caractère progressiste et leur beauté d'énonciation. C'est ce qui est arrivé aussi avec d'autres sentences de nos dirigeants et de nos chercheurs de l'art amateur et cultivé, ainsi qu'avec d'autres slogans ou principes de l'époque: *Mieux tôt que tard; Les racines de la liberté résident dans le sang; Le sol peut brûler, mais l'herbe y poussera derechef; Un pour tous et tous pour un.* Mais, la majorité des adages est le fruit de l'initiative créatrice des masses travailleuses elles-mêmes.

Les nouveaux proverbes traitent de problèmes et de phénomènes caractéristiques de l'époque, partant de la lutte contre les occupants nazi-fascistes et leurs laquais jusqu'à la lutte pour la révolutionnarisation ultérieure de toute la vie du pays. Il est clair que le peuple, de même, que pour tout le trésor des anciens et des nouveaux adages, pose et résoud des problèmes de la vie, avec une tendance de classe plus accentuée. Dans bien des cas il essaye d'aller en profondeur de l'analyse des sujets et des motifs traditionnels, mettant à jour d'autres aspects et des nuances originales que soulève le temps. Il élargit ainsi les cycles existants par des adages concernant ces thèmes et sujets (il se passe ainsi par exemple avec les sujets et les motifs tels que l'amour pour la patrie, la lutte pour la liberté, le travail, la justice, etc.). Dans d'autres cas les adages traitent des nouveaux aspects: l'amour pour le Parti, la collectivité socialiste, la lutte pour l'émancipation totale de la femme, la lutte contre le bureaucratisme, etc. On remarque, également, comme dans la tradition, que plus un problème est important pour le peuple, plus typique et généralisant est un phénomène, d'autant plus large est le cycle parémiologique à ce propos. La plupart des nouveaux adages, p. ex., se rattachent à des problèmes tels que: la liberté et l'indépendance, l'amour et la défense de la patrie, l'amour pour le Parti, la vigilance révolutionnaire, le travail d'édification socialiste, la bravoure, etc.*

Tous ces faits témoignent sans nul doute, des rapports étroits des nouveaux adages avec la vie, pour le développement ultérieur du contenu de ce genre dans les nouvelles conditions. Mais le plus important est, comme on peut le constater même dans le petit nombre d'exemples que nous venons de citer, qu'il existe à présent un nouveau comportement, plus clair et plus progressiste dans l'analyse des thèmes, dans la façon de poser et de résoudre les questions. L'essence du problème est que les nouveaux adages non seulement furent affranchis des éléments négatifs et équivoques, dont nous venons de parler, mais ils sont désormais charpentés d'idées solides, progressistes et démocratiques, ce qui les fait avancer, se transformer en une opinion essentiellement de classe et révolutionnaire. Typique pour une telle transformation est par exemple la

*) Citons à titre d'exemple: *La liberté n'est pas un cadeau qu'on donne, on l'arrache; L'Albanie est une grande tombe pour traîtres et félons; Qui construit par sa sueur, défend pas le sang; Le Parti est le soleil de notre vie; Quand on tient l'oïel à tout, on prend vite tout diversant et espion; Il faut travailler aussi de tête pour avoir de bons produits du sol; Toujours le général sur le personnel; La bravoure fait prendre le château, la vigilance le tient.*

construction de nouveaux adages comme des antithèses de ceux traditionnels (rappelons le proverbe déjà cité *Mieux tôt que tard* ou d'autres proverbes comme: *La masse n'est pas un troupeau de bétail, pour que le berger fasse ce qu'il en veut; Mieux avoir une poule demain qu'un oeuf aujourd'hui; qui s'opposent respectivement à Mieux tard que jamais; La masse est comme le troupeau, elle va là où on lui dit; Mieux un oeuf aujourd'hui qu'une poule demain*). Le problème est que dans les adages, de même que dans toute la création folklorique de chez nous, avec le commencement de la Lutte antifasciste de Libération nationale, commença à pénétrer la lumière des idées nouvelles de notre Parti, et le principe du Parti prolétarien devint leur trait essentiel. Cela se voit non seulement dans le traitement des thèmes et des problèmes nouveaux, mais aussi de ceux traditionnels. Le patriotisme, caractéristique aussi pour les adages traditionnels, par exemple, n'est plus maintenant un amour pour la patrie, mais un amour pour la patrie socialiste. C'est un sentiment élevé, où se fondent l'amour pour le Parti et le camarade Enver Hoxha. A ce trait essentiel se rattachent les autres traits caractéristiques des adages nouveaux que seraient: la cohérence idéologique, le caractère très marqué politique et de classe, le profond optimisme, l'esprit révolutionnaire, le caractère combattif et de mobilisation, l'absence des couleurs ternes et sombres, des notes douloureuses et plaintives, qu'on trouve dans les adages du passé. (Rappelons: *Le peuple et le Parti sont un corps indivisible; «Attends âne que l'herbe croisse!» L'herbe poussa et sécha, Balli kombëtar* on ne sait pas où il s'en alla. Les cabanes peuvent brûler mais pas les idéaux; Le droit sans la force ne vaut rien; C'est le peuple qui fait la guerre; Le roi mort, finie l'émigration*)

L'évolution des adages, de même que l'évolution de la pensée populaire dans les nouvelles conditions, se voit aussi dans la croissance de leur réalisme. Les rapports avec la vie matérielle et spirituelle de l'époque, la manière réaliste de la présentation de cette vie, est une caractéristique même pour les adages populaires traditionnels. Il n'y a pas ici non plus des problèmes fictifs ou des fantaisies non équilibrées. Mais dans les nouveaux adages le réalisme est plus profond et multiple. On n'y trouve plus des figures dressées sur la base des conceptions animistes, mythologiques et théistes, on ne constate plus ces illusions sur «l'aide» des puissants de l'époque ou sur «l'humanisme pur», cette confiance naïve dans le destin et dans le «bon dieu», qu'on constate parfois dans les adages traditionnels. La croissance du poids de réalisation dans les nouveaux adages se voit aussi dans le fait qu'ils reflètent des phénomènes ou des mouvements en perspective (par exemple la collectivisation socialiste, le travail planifié, le développement de l'enseignement et de la culture).

Des modifications importantes sont toujours en cours d'introduction dans les nouveaux adages même sur le plan de la structure, du système des images artistiques, du langage poétique et de la façon d'organisation linguistique, etc. Il va de soi que ces adages, même dans les directions citées, ont avancé en se basant fortement sur la tradition, mettant à profit tout ce qui est positif de cette tradition (par exemple la construc-

*) Une organisation de la félonie.

tion d'habitude en deux parties, le sens accentué de la mesure, la langue imagée et pittoresque, la raillerie satyriques). Mais le nouveau contenu ne pouvait ne pas contenir des formes nouvelles, et de nouveaux moyens d'expression. Citons à titre d'exemple la tendance des nouveaux adages pour se présenter sous la structure du distique, qui rime habituellement (*Les pieds au village, la tête à Berat; Mieux en flamme et en sang, que l'ennemi au seuil de la porte.*); la tendance vers une rythmique précise, accentuée, dynamique et gaie comme toute notre vie (*Les parents élèvent les enfants, l'école les instruit; Le garçon la renommée, la fille le travail; Au travail un maître, non pas un ami au travail; Sans défense, pas l'existence*); l'enrichissement du système figuratif et du langage poétique avec des éléments nouveaux (par exemple avec des mots tels que *République, socialisme, vigilance*); une tendance convergente entre l'élément général national et régional, le rapprochement ultérieur du langage poétique du proverbe avec la langue littéraire, etc.

* * *

Ce seraient-là quelques-unes de voies et des formes principales des liens des adages avec les nouvelles conditions de notre révolution populaire socialiste, du réagissement de ce nouveau genre face à la réalité historique et sociale. Il nous reste peut-être des choses à dire encore dans cet exposé, mais nous estimons avoir mis en évidence la faculté des adages de notre peuple pour s'acclimater à la nouvelle vie, pour se rénover sans cesse. C'est là un autre témoignage sur les facultés de création, de souplesse d'esprit et de sagesse, de vif tempérament de volonté et faculté de jugement et de rejugement de notre peuple, son désir et sa tendance à s'exprimer artistiquement. C'est aussi un témoignage d'une tradition ancienne et riche de culture et d'art national, avec une diversité et une expression des idées et des sentiments les plus divers, les plus grands jusqu'aux plus nobles.

Δημόσια Κινητή Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Pr. Alfred UÇI

TRANSFORMATIONS ESTHÉTIQUES DE LA MATIÈRE MYTHOLOGIQUE DU FOLKLORE

La mythologie populaire du peuple albanais, qui représente une des parties les plus anciennes et les plus originales du patrimoine culturel, réclame à maints égards, l'attention de plusieurs sciences: histoire, ethnologie, esthétique, linguistique et culturologie. Il est vrai que des circonstances historiques bien connues ont rendu impossible sa fixation dans des documents écrits depuis l'antiquité, c'est-à-dire à une époque où la mythologie faisait une vie active et circulait sous une forme emphatique. Tout de même, il existe plusieurs sources directes ou indirectes qui confirment la longue vie d'une mythologie antique des tribus illyriennes. L'époque médiévale se fait ainsi la charnière d'une sorte de symbiose mythologique, formée par les influences mutuelles de la mythologie primitive antique et de la mythologie chrétienne et islamique. Cette symbiose mythologique et ses survivances ont continué à persister jusque tard, dans les nouveaux temps, naturellement dans la sphère des croyances populaires.

Notre folklore possède une riche information sur la mythologie populaire. On a parlé, dans nos études, de la présence d'éléments mythologiques dans le folklore albanais, mais sans en faire un objet d'études circonstanciées. On n'a pas donné même, dans quelque cas, une juste appréciation de leur nature, en les confondant à la mythologie religieuse, en général, en omettant et ne tenant pas compte des valeurs et de leurs fonctions spécifiques à l'intérieur du folklore.

Nous avons l'intention de nous arrêter, dans notre exposé, à une analyse de la matière mythologique qui a survécu dans la sphère du folklore, non pas des croyances populaires, en d'autres termes on tient compte que les éléments hérités de l'ancienne mythologie dans le folklore et les croyances religieuses, indépendamment des influences mutuelles, ont divergé sur le plan diachronique et se sont développées en deux contextes différents: dans celui de la religion et dans celui du folklore, c'est-à-dire dans la création artistique. Partant, leur signification et leurs fonctions ne sont pas les mêmes, ne peuvent pas être mises en un.

La matière mythologique introduite dans le folklore est soumise à un traitement multiple en permutant sa nature et ses fonctions. On y a affaire, en tout premier lieu, à une véritable transformation esthétique de la matière mythologique. L'élément esthétique, dans les mythes, n'a pas eu une indépendance propre, s'agissant d'un seul élément qui appartienne à son essence spécifique syncrétique; mais l'élément esthétique devient son essence prédominante qui fait scinder et éloigner le

folklore de la mythologie. Cet élément esthétique a donné au folklore sa propre physionomie spécifique, qui le distingue qualitativement de la mythologie.

La transformation de la mythologie en matière artistique du folklore se voit en plusieurs directions, mais, avant tout, dans la modification de la signification des valeurs du folklore. Si la mythologie était pour l'homme primitif une *réalité*, les créations folkloriques, les contes et l'épopée représenteraient des narrations artistiques, qui reflètent *au point de vue esthétique* des événements et des gestes imaginés réels ou quasi réels. Les contes remplacent la croyance dans la réalité des figures et des sujets mythologiques avec la croyance dans «la non-véridicité», ou mieux dans la véridicité artistique, dans l'acceptation de la signification conventionnelle des figures artistiques. La pensée mythologique admet la possibilité de l'existence réelle de coursiers d'or, de la biche d'or, de lamies, d'êtres mi-homme et mi-animal, et autres, cependant que dans le folklore, le conte populaire, tous ces êtres ne représentent que des figures artistiques, qui reflètent et expriment quelque chose sur la vie, sur son déroulement.

Une attestation directe démontrant que celui qui a imaginé le conte, qui fait la narration ou le spectateur qui l'écoute, ont une suffisante conscience artistique, qui ne leur permette pas de considérer ce conte une réalité, mais tout simplement le produit de l'imagination artistique, ce sont les formules de prologue, de l'entrée en la matière et de l'épilogue. Nos contes populaires commencent habituellement, par les formules stéréotypées: *Na ishte, mos na ishte* «C'était, ce n'était pas», *Ishte dhe nuk ishte* «C'était, oui et non», et l'épilogue se termine par les formules: *As përrallë s'ju rrëfeva, por desha e ju gënjeva* «Ce n'était ni conte, ni fable, mais un faux à bon escient»; *Atje jeshë e gjë s'gjeçë* «J'y étais sans rien trouver»; *Asnjë e rreme, asnjë e vërtetë* «Rien de fiction, rien de vérité»; *As përrallë të rrëfeva, sa munda të gënjeva* «Ce n'était point un conte, mais des blagues à l'envi»; *Atje qesh e këtu arçë, gjë të vërtetë s'e thashë* «Je m'y trouvais et me voilà revenu, pas une vérité n'a été prononcée». Ces formules ne représentent pas un élément fortuit, mais elles ont une fonction essentielle; il s'agit de «clés» à déchiffrer leur information spécifique. Elles donnent à l'auditoire un aperçu contraire qui lui permette de considérer le conte un agencement artistique, qu'il puisse dans le même temps saisir la signification artistique de son contenu. Des formules de ce genre manquent dans les contes proprement mythologiques; en fait, elle représenteraient un véritable absurdité pour la pensée mythologique, un simple non-lieu.

Les contes et les fables didactique, qui se terminent par une moralisation, mettent en vue, encore plus à l'évidence, cette distinction entre la pensée esthétique folklorique et la pensée mythologique. On rencontre, comme épilogue de ce type de créations folkloriques, des formules de ce genre: «L'homme qui sait s'avantager de la sagesse, a toujours le dessus et devient heureux»; «Cela revient à dire que l'homme, malgré tout son effort à tenir une chose cachée, tôt ou tard elle viendra au jour»; «Qui fait du bien, aura du bien», et autres. Les contes et les fables qui font preuve de cette «morale», représentent autant de témoignages de cette conscience esthétique qui attribue une *signification artistique sous-entendue* aux contes, dont on extrait toujours un enseignement ou une maxime

sur la vie et l'expérience humaine. Tous les éléments hérités de la mythologie se soumettent, dans d'autres genres du folklore également, à cette logique de la pensée esthétique.

Un autre témoignage aussi direct d'extériorisation de cette conscience esthétique, qui diffère de la pensée mythologique, est la distinction qui on dénote entre la «réalité» du conte et la réalité pertinente de son conteur et des spectateurs. Non seulement les formules d'épilogue des contes, mais, aussi la structure d'ensemble de la narration font état de deux mondes: «celui» du conte, qui est inventé, et «celui» du conteur. Lorsqu'on dit: «Je m'y trouvais et me voilà arrivé», ou encore «Je ne m'y trouvais pas là-bas, et je n'ai rien dit de vrai», on a la confirmation que la «réalité» du conte est pour le narrateur une invention artistique, qui ne peut nullement s'identifier à la réalité objective où sont inclus conteur et spectateur.

La croissance du contenu esthétique de la matière mythologique dans le folklore est comme une condition *sine qua non* à éliminer le caractère sacré de la mythologie, en général, et de celle religieuse, en particulier. Le «verbe» des textes mythologiques religieux était considéré comme sacré et immuable: toute profanation ou modification était taxée de véritable hérésie. La respiration du «verbe» du texte mythologique a été étroite, mais elle s'élargit sensiblement lorsque la matière mythologique s'introduit dans le folklore et lorsqu'elle perd son caractère sacré. Les possibilités et les formes d'assimilation esthétique de la réalité s'élargissent par la profanation du «verbe» dans le folklore; on se fraye des sentiers par une évolution plus rapide du folklore et pour son enrichissement par des innovations artistiques.

La désacralisation et la profanation de la matière d'origine mythologique est un des traits les plus importants qui caractérisent l'évolution historique du folklore. Si l'on s'adresse aux genres les plus anciens du folklore albanais, on est vraiment surpris par le fait que, quoique ayant vécu durant une époque où mythologie rituelle religieuse et confessions organisées connaissaient une forte extension dans les milieux sociaux porteurs de folklore, elles se font noter pour une transformation radicale de la matière mythologique et de son caractère. On peut comparer, à cette intention, les rites et les ainsi-nommées «dances rituelles». L'esprit magico-religieux qui prédominait dans le cadre des rites anciens, empêchait, de par son caractère irrationnel, le déploiement de la plastique chorégraphique artistique. Ce n'est que par le retrécissement de ce contenu, c'est-à-dire par la désacralisation et la transformation des éléments mythologiques, que pouvait se développer l'élément esthétique aussi de ce type de mouvements qui sont le propre aux rites (lesquels ne pouvaient être considérés des danses proprement dites même alors qu'ils avaient maint élément plastique), et réaliser un bond qualitatif, cristalliser un autre type de mouvements, former la plastique chorégraphique des «dances rituelles». Ces types de danses n'ont conservé qu'indirectement quelque lien avec les rites (p. ex. pour autant qu'elles continuaient à être exécutées pendant des festivités populaires, c'est-à-dire durant les jours où naguère étaient organisées les cérémonies rituelles), et cela malgré le fait qu'elles ont rompu les liens aussi avec ces dates et ont circulé avec cette indépendance du domaine rituel, ce dont fait état le folklore tout entier. La «danse rituelle» est désormais une danse, non pas un rite, soit de par sa

forme, que de par son contenu. On ne la distingue des autres danses profanes qu'au point de vue de ses rapports génétiques avec les rituels païens.

Nous voudrions mentionner, à titre d'illustration, la «Danse de la violette» exécutée par la troupe de Kolonje dans le Festival folklorique national de Gjirokastër en 1978. Cette danse a eu, à ses origines, des rapports avec les danses rituelles de la renaissance de la nature. Tout de même, elle monta sur le scènes du festival affranchie de toute chose rituelle, enrichie d'une plastique chorégraphique développée, fusionnée dans le lit commun de la chorégraphie populaire et avec un texte propre à la lyrique populaire, typique à ce genre:

Le coucou vient de chanter,
 Pour toi, la mouchetée,
 O la violette dérobée,
 Ecoute ce qu'il va chanter,
 Pour toi, la mouchetée.
 Mains-mes-mains sont tout farcies
 En fleu-fleurs de basilic,
 Humectées par la rosée
 Et glanées par trois étés,
 Trois à trois les cadeaux faits.
 O Tsatsé, donne violettes.
 Par mon père tu n'auras rien.
 Mains-ses-mains toutes farcies,
 En fleu-fleurs de basilic,
 Humectées par la rosée
 Et glanées par trois étés,
 Trois à trois les cadeaux faits.

Les chansons rituelles du calendrier sont restées plus longuement rattachées aux rites et aux festivités religieuses. Néanmoins, leur texte a subi des modifications profondes. Si l'on considère le temps de leur glane, leurs textes n'ont conservé que, infiniment peu des éléments de la mythologie primitive. On est frappé par une suite d'interjections et d'exclamations, qui concernent une ancienne stratification d'origine mythologique et apportent l'écho des anciennes pratiques rituelles et magiques. Nous pouvons rappeler, à titre d'exemple, de telles formulette stéréotypes de quelques-unes des exordes de ces chants, que nous reproduisons en alphabet français pour connaître, transcrites, la valeur de leurs onomatopées: «Oy, lia, oy / Vay, lia vay / Vay, duduk, vay / ; / Lili, lili, dôni / Kròna, kròna, djadukhana, / tsitsirika perumega / ; Tro, tro iritcho / ; Ôzi et lòzi / Tsiriviriviou / ; / Choy, choy, dodôle / ; / Tsiri, tsiri, tsermelli /, et ainsi suite. Il va sans dire que toutes ces formulettes, qui ont perdu leurs significations mythologiques premières, représentent des résidus rudimentaires des agissements et des invocations irrationnelles des anciennes pratiques rituelles et magiques. Désormais, elles ne font que surtout la fonction d'un ornement rythmique.

Si l'on laisse de côté cette ancienne couche mythologique, les textes des chansons du calendrier se développent en deux directions essentielle-

ment contraires. D'abord, les anciens éléments mythologiques entrelacés par un canevas religieux, qui tire sa provenance de la mythologie des religions monothéistes. Cette symbiose mytho-religieuse a été conservée comme une partie indivisible des pratiques rituelles qui ont agi jusque tard encore dans les temps modernes. Ensuite, on constate aussi la tendance de désacralisation des textes de chansons du calendrier, soumises à leur tour aux régularités de la création artistique populaire. Les textes d'un grand nombre de chansons du calendrier ont perdu, durant leur circulation folklorique, non seulement les éléments de l'antique mythologie païenne, mais elles se sont séparées aussi des influences directes de la mythologie des religions monothéistes et se sont développées sur la voie de l'enrichissement du canevas poético-esthétique, ce qui est le propre à quelques genres profanes du folklore. Sont créés, à partir des chansons du calendrier, de textes de poésies lyriques qui traduisent expressivement l'attitude affective envers les phénomènes esthétiques de la nature. Le suivant est un exemple d'illustration:

Vous les montagnes, comment vous portez-vous,
Avec toute cette neige qui gravit vos pentes?
Vous, les montagnes, comment allez-vous,
Avec toute cette neige qui charge vos sentes?
Vous, les montagnes, que faites-vous
De cette neige qui fige bois et taillis?
Quelle est la première fleur qui perce ce tapis?
La première fleur c'est l'eglantier,
La deuxième c'est la voilette,
La troisième c'est la primevère.

Si l'on se tient au texte, sans considérer ses origines et les changements subis en cours de route durant son évolution historique, on remarque parfaitement qu'il est dépouillé de tout élément mythologique. Ce n'est qu'indirectement qu'on peut saisir qu'à l'origine de ce texte on a les chansons rituelles concernant la renaissance de la nature.

Une partie des chansons de calendrier s'est développée dans la voie de l'érotisme populaire:

Les belles arrivent et font les rondes,
Là-haut, sur les gazons,
Parées de fleurs et de girandoles
Autour du cou et sur les seins.
Une colombe, un oeil de daine
Vient aussi toute languissante.
«Mes compagnes sur la berge,
Acceptez-moi parmi vous,
Dans le bocage, sur votre alpage.
Si je ne sais pas tresser des guirlandes,
Abandonnez-moi dans le bocage.
Si mère s'informe de sa fille,
Aux cheveux longs et fournis,
Dites-lui que dans un torrent
L'a enlacée le serpent.»

D'autres fois, des objets de culte de la mythologie magique rituelle: lune, soleil, montagne, fleurs, pluie, nuages, etc., se sont transformés en figure métaphoriques de la poésie lyrique:

Ma lune, ma lune irisée,
Viens ici-bas à sommeiller.
Je m'assoupis sur le faite,
Le dard court sur ma tête.

Ou encore:

La lune paraît sur les pentes.
Ah! la belle lune nouvelle!
Comme une étoile filante.
Lève-toi, le pâtre, prends tes moutons,
Gravis les pieds du mont,
Qu'ils broutent la fleur du gazon,
Qu'ils s'abreuvent aux auges des burons.

D'autres chansons de calendrier se sont développées sur des textes profanes pour se transformer en chansons d'amusement pour les petits ou bien en motifs humoristiques.

De l'intérêt offre aussi la transformation de la matière d'origine mythologique dans les contes à sujet fantastique.

Plusieurs critiques de l'école mythologique en esthétique et en folkloristique, considèrent la présence de personnages et de motifs mythologiques dans le folklore un fait suffisant pour l'identifier à la mythologie. La tendance à considérer plusieurs contes fantastiques et plusieurs chansons épiques légendaires comme de simples créations mythologiques n'est autre qu'une pure influence de ce concept théorique. Les contes fantastiques et l'épopée légendaire ne représentent que des genres de folklore, où l'on ressent puissamment l'influence du matériel d'une origine mythologique, employé en fonction de l'assimilation esthétique de la réalité, mais subissant toujours une profonde transformation dans quelques traitements:

Primo. Les personnages et les motifs mythologiques perdent leur indépendance qu'ils ont eu à l'intérieur de la mythologie, de par le fait même de s'intégrer dans le folklore. Ils ne servent désormais que comme matière première avec laquelle on construit quelques éléments des structures folkloriques spécifiques du conte fantastique et de l'épopée légendaire héroïque.

Secundo. Les personnages et les motifs proprement mythologiques sont employés à identifier les événements qui ont lieu dans la partie adverse, hostile, où s'introduit le protagoniste homme pour se battre contre les forces hostiles et atteindre ainsi ses buts propres.

Tertio. Les personnages et les motifs mythologiques, par le fait même de s'intégrer dans les structures folkloriques, sont dépouillés de l'esprit mystique et religieux, de leurs influences, tout en faisant augmenter notablement leur contenu esthétique.

Aussi riche que soit le matériel mythologique dans les contes fantastiques et dans l'épopée légendaire héroïque, il s'agit en tout cas de deux

genres spécifiques du folklore, dont la structure est déterminée, à notre avis, d'abord par *le type du protagoniste*, et, ensuite, par *leur sujet pris dans sa totalité*, où s'imbriquent les exploits du protagoniste avec ceux des autres personnages, fussent-ils positifs ou simplement négatifs.

Si l'on examine le conte et l'épopée légendaire héroïque sous l'optique de ces critères, on dénote que ce ne sont pas les personnages et les motifs mythologiques qui définissent les structures propres à ces genres du folklore. Le conte fantastique est une narration artistique, tout comme le conte dans son ensemble. Son motif central est axé par les exploits du protagoniste, qui est toujours un homme. Les véritables héros, qui sont propres et typiques du conte, ne sont point les êtres mythologiques imaginaires, mais les hommes socialisés. Des héros typiques du conte ce sont le puîné des trois frères, ou encore la puînée des trois soeurs, le fils ou la fille unique du vieux ou de la veille. Il s'agit nommément de personnages aux attributions sociales: pêcheur, berger, chasseur, laboureur, indigent, orphelin, orpheline, et autres du genre.

On souligne en toute clarté, dans plusieurs des contes albanais, et cela est fait d'une façon des plus diverses, le contraste entre l'homme et les êtres mythologiques surhumains, ce qui dénote que la conscience esthétique du conte, à la différence de la pensée mythologique, distingue l'homme des autres êtres naturels ou mythologiques imaginaires. Le conflit surgit, dans la majorité des contes, alors que les héros ou les héroïnes franchissent les bornes de leur monde humain et entrent dans un monde étranger où résident les créatures mythologiques surhumaines. C'est cette signification qu'a la convention artistique, d'après laquelle, les créatures mythologiques, une fois eu odeur humaine, cherchent à l'avalier, par leur hostilité qu'ils ont contre lui. Le héros-homme se fait distinguer, dans plusieurs contes, des hommes sauvages et de leur monde. La conscience folklorique esthétique appelle, dans ces cas, un homme véritable, l'homme socialisé qui fait de porteur des nobles buts du héros du conte.

Le protagoniste n'est pas le seul personnage du conte. Il se fait entourer, de règle, de deux autres personnages qui sont: 1. *d'autres personnages humains*, et, 2. *des personnages mythologiques fantastiques*.

D'autres personnages humains ce sont: parents pauvres, soeurs et frères, beaux-frères et belles-soeurs, veufs, princes, rois et autres. Tous ceux-ci appartiennent au monde humain du protagoniste, et, en tels, ils sont en rapports sociaux avec lui. Ils agissent, comme règle, ou bien dans le rôle d'assistants du protagoniste, ou bien dans le rôle de ses adversaires. Le protagoniste est aidé, dans quelques contes, par les frères et les parents; dans d'autres cas, il est obligé de se battre aussi contre l'égoïsme, la trahison, contre l'envie des frères, de la marâtre, des belles-soeurs, et autres. Les rapports du protagoniste avec les autres personnages humains, positifs ou négatifs soient-ils, indépendamment de la charge mythologique possible du conte, reflètent un système de rapports sociaux de l'époque du déclin de la communauté primitive et de la société de classes.

Dans l'épopée légendaire aussi, malgré les distinctions qui courent comme genre par rapport au conte, les protagonistes sont toujours des héros aux traits humains, tels Muji, Halil, Omer, Gjergj Elez Ali, Ali Bajraktari, Aga Ymeri, et autres. Ils sont associés par d'autres personnages humains, tels Tanushe, la mère de Muji, la soeur de Gjergj Elez Ali,

les 30 agas ou bacheliers, etc. Les protagonistes aux traits humains sont ceux qui définissent, en général, aussi la physionomie des sujets des chansons de l'épopée légendaire.

Il a fallu laisser courir une longue période afin qu'au centre de cette création folklorique soit inséré le protagoniste-homme. C'est dans ce cadre qu'a eu lieu la transformation radicale de la matière, passée en apanage de la mythologie pour s'assimiler le nouveau matériel humain qui n'avait point affaire à la mythologie.

Outre le protagoniste et les personnages humains de deuxième catégorie, se trouvent présents, dans la structure du conte fantastique et de l'épopée légendaire, aussi d'autres personnages d'un caractère proprement mythologique, avec les motifs qui s'y rapportent.

Tous ces personnages et ces motifs proprement mythologiques, qu'on rencontre dans le conte fantastique et dans l'épopée légendaire héroïque, peuvent être classés d'une façon exhaustive, croyons-nous, en cinq groupes principaux:

Un groupe est formé par des figures de monstres (en rapports avec leurs motifs respectifs) qui présentent des traits laids, que sont les figures de la lamie, de l'ogresse, du griffon, de l'hydre, de l'harpie cinocéphale, du bailli, du catalan, du démon, des djinns, etc. Quelques-unes de ces figures comme celles de la lamie, de l'ogresse, de l'harpie cinocéphale, du *katallan* etc. sont des plus anciennes, introduites dans le folklore de la mythologie primitive, cependant que les autres figures, démons, djinns, etc. doivent être introduites plus tard de la démonologie des religions monothéistes, en remplacement de figures plus anciennes des mythologies primitives.

Quoique les figures des monstres du folklore ne soient pas destinées par des traits effectifs, n'en restent pas moins énigmatiques, leur fonction esthétique jaillit nettement. Elles figurent, sur le plan conceptuel, les forces hostiles qui s'opposent à l'homme, cependant que sur le plan purement artistique, ils sont mis dans le rôle d'un antagoniste. On est frappé par le fait que les figures des monstres n'ont pas, dans le folklore, l'indépendance qu'elles ont dans la mythologie. En général, aucun motif sur les monstres ne forme pas la trame exclusive d'une création folklorique. Ces motifs ne sont compris que comme un élément partiel dans la trame du conte, prédominée par le protagoniste. Le conflit entre le protagoniste-homme et l'antagoniste-monstre forme le canevas du conflit exclusif du sujet du plus grand nombre des contes fantastiques.

La présence de personnages-monstres est justifiée au point de vue artistique par la fonction d'une convention artistique qui rend possible la preuve fondamentale de l'activation du héros. Si, dans le conte fantastique, manquait la figure du monstre, il serait tout simplement impossible de mettre en vue les qualités qui définissent le protagoniste en tant que héros. Les monstres sont figurés par la conscience esthétique folklorique comme une incarnation du laid et du mal sans bornes, c'est pourquoi ce n'est que dans la lutte contre ces maux que jaillissent les hautes qualités et les hautes vertus humaines du protagoniste, ce qui signifie que, indépendamment des rapports génétiques qu'ils ont avec les figures de l'antique mythologie, les figures des monstres, du fait même de leur démythologisation, acquièrent dans le contexte du folklore une autre

signification. On le voit aussi dans le fait que le folklore n'a pas conservé toutes les figures des monstres de la mythologie antique, mais surtout celles élaborées, évoluées et enrichies sur le chemin des exigences esthétiques des créations folkloriques.

Le deuxième groupe des figures d'origine mythologiques, qui complètent une fonction particulière à l'intérieur des créations folkloriques, est formé par des *personnages hybrides*, aux traits mélangés: *traits humains anthropomorphes, traits zoomorphes, phytomorphes*, ou encore aux traits d'autres objets de la nature. Y rentrent de telles figures comme: Le Fils ou la Fille du Soleil ou de la Lune, l'Enfant à l'astre sur le front et la Fille à la lune sur la poitrine, la Sirène (*Fločka*), la Chimère (*Fenička*), le Satyre, le moitié-homme moitié-serpent (sur le type de l'Echidna de l'antiquité), le moitié-homme moitié-fer, et ainsi de suite. Ces personnages sont entendus, habituellement, comme le fruit de mariages miraculeux des hommes avec des êtres mythologiques, des corps cosmiques, des phénomènes atmosphériques de la nature, avec des animaux, des végétaux, etc.

Ce groupe de figures est des plus intéressants tant pour leur antiquité que pour leur originalité, au même titre que pour les fonctions particulières qu'elles accomplissent dans les créations folkloriques. Ces personnages se rangent dans les figures les plus archaïques d'origine mythologique, compte tenu qu'elles charrient directement l'écho des représentations du *totémisme mythologique*, de la pensée mythologique qui ne séparait pas l'homme de l'animal et des autres objets de la nature qui mettaient l'origine de l'homme et de bien d'autres phénomènes de la nature en rapports avec les créateurs originaires totems. Le soleil, la lune, les étoiles, la tortue, le poulain, etc., ce sont des figures profanées qui ont eu, naguère, dans l'antique mythologie, les attributions de divinités, de démiurges et d'êtres totems. A cette nature (d'une origine des figurations totémiques) appartiennent aussi les motifs qui concernent la source de la force miraculeuse d'un être qui reste camouflé parmi et à l'intérieur d'autres êtres. La source de la force miraculeuse de la *Zane* (sorte de Fée) dans les ballades de notre épopée est chez les chèvres aux cornes d'or; la force de Muji dans le lait tété du sein de la *Zane*; du Moitié-fer Moitié-homme chez les bisons camouflés chez le lapin, etc. Ces motifs apportent, dans le même temps, aussi les représentations sur les rapports avec les êtres totems, avec les créateurs originaires.

Les personnages de ce type résultent, dans tout un cycle de contes fantastiques, avec les fonctions des plus diverses. Elles expriment plusieurs niveaux de démythologisation, du processus de leur anthropisation. Maints personnages, d'une origine de narration sur les figures mythologiques totémiques, résultent, dans ce cycle de contes dans le rôle de *héros, de protagonistes*, aussi bien comme fonctions que comme attributions, et ils se présentent identiques aux protagonistes hommes. Ce n'est qu leur origine qui apporte l'écho des représentations totémiques. Ainsi, ils marquent, sous cette optique, un niveau relativement haut de la démythologisation de la matière narrative sur les êtres totémiques.

Pour un autre groupe de contes, les personnages d'une origine totémique ne sont pas identifiés au protagoniste des événements mais ils ont la fonction de *personnages subsidiaires*, en d'autres termes, de per-

sonnages de deuxième plan. De règle, ceux-ci se ressentent à leur aise dans le monde étranger, entourés qu'ils sont d'êtres totémiques et de monstres. Ce n'est que leurs liens tribaux avec l'homme qui les poussent à venir en aide au protagoniste-homme pour réaliser leur objectif.

Le conte intitulé: «Trois frères et trois sœurs» concerne le mariage miraculeux des trois sœurs: l'une avec le Soleil, la deuxième avec la Lune, la dernière avec l'Autan. Cet acte marque leur éloignement du monde humain et leur insertion dans un monde étranger. Or bien, les sœurs n'ont pas le rôle d'héroïnes dans le sujet du conte, mais uniquement de subsidiaires, qui conservent toujours le sens des rapports de sang. Elles aident à leur frère (le véritable héros du sujet) à libérer la fille du roi, la fille qu'avaient ravi des êtres fantastiques moitié-homme moitié-fer. Dans ce cas-ci, les motifs qui découlent de narrations mythologiques totémiques ont perdu leur indépendance et se sont activés uniquement dans des fonctions épisodiques dans la structure d'ensemble du conte.

Les contes mythologiques sur les êtres totémiques donnent lieu à tout un cycle de contes fantastiques, qui concernent de mariages de jeunes des deux sexes avec des *êtres zoomorphes*: animaux de toute sorte, serpents, grenouilles, tortues, et autres. Un groupe de ces figures et de ces motifs qui les concernent, charrient directement l'écho des représentations totémiques, du fait qu'elles offrent une nature suspecte: de jour, celles-ci se présentent sous des formes zoomorphes: serpent, tortue, poisson, etc.; de nuit, elles abandonnent leur mue d'animaux pour prendre des formes humaines, comme de beaux gars et de belles filles. On comprend qu'une telle existence d'être d'une double nature, sous-entend des mariages miraculeux d'hommes avec des animaux d'après la tradition des contes mythologiques totémiques. La Sirène (*Floçka*) est représentée à tête et torse de femme et queue de poisson; la Belle au Bois s'habille tantôt d'un carapace de tortue, tantôt d'une peau de grenouille, etc. L'argence-ment de ces figures hybrides tire son origine de la pensée mythologique, pour laquelle il n'y avait pas une frontière précise entre le naturel et l'humain, entre le naturel et le culturel, entre le divin et le terrestre.

Les motifs sur ces êtres d'une double nature ont perdu, dans ces contes, l'indépendance qu'ils ont eu à l'intérieur des anciens contes mythologiques. Leur véritable signification n'est pas l'explication du lien qu'ils ont avec les êtres totémiques: ils se sont métamorphosés, à l'intérieur du conte, en *intentions* du protagoniste-homme, dont l'objectif est celui de contracter des mariages durables et heureux avec ces êtres aux traits zoomorphes. Tout de même, en soumettant la matière des narrations totémiques aux exigences de la démythologisation, la conscience narrative fabuleuse les engage par une suite de péripéties (semblables à celles qu'a à passer le protagoniste des contes fantastiques), qui mettent en vue leurs vertus et leurs hautes qualités, identiques aux attributions humaines du protagoniste. Elles l'approchent à celui-ci, le préparent à avoir droit au mariage, le métamorphosent en un personnage tout à fait humain. Les personnages de ce type doivent traverser, habituellement, de lourdes épreuves quand elles rejettent leurs carapaces ou leur mues animales pour rester sous une forme humaine. On a, en tout cela, une importante convention artistique, qui tire profit de la représentation my-

thologique de la métamorphose et de la métempsychose, qu'on met au service des exigences de la conscience esthétique fabuleuse pour démythologiser le personnage aux traits mixtes, en le rapprochant aux traits du protagoniste, en le transformant en personnage purement humain.

Les contes fantastiques font état aussi d'un autre groupe de personnages animaux, qui n'ont pas une nature double, croisée. Ainsi, p. ex., nos contes emploient aussi des *personnages de deuxième plan*: cerf, chèvre, aigle, cheval, loup, corneille, biche, pie, boa gardien, coucou etc. On insère dans cette catégorie, aussi des figures aux traits phytomorphes ou végétaux: cognassier, pommier, cyprès, rosier et plusieurs autres végétaux. Il ne s'agit pas de figures artistiques simplement poétisées d'oiseaux, d'animaux et autres végétaux, mais elles ont effectivement, tantôt directement, tantôt indirectement, un contenu mythologique. Une bonne partie de ces figures sont entrées dans le folklore de l'antique mythologie, à l'intérieur de laquelle elles ont représenté des divinités de la nature ou bien des êtres totémiques. En témoignent plusieurs contes où les hommes sont métamorphosés en animaux: cerfs, coucous, ou en arbres: cyprès, etc. La majorité de ces personnages se présentent, au même titre, comme des êtres à la puissance miraculeuse, comme les chèvres aux cornes d'or, le daim doré, la jument avec son lait salubre, la pie avec son sang vivifiant, l'aigle qui se met avec une rapidité extrême sur les espaces infinis du cosmos, les semis avec leurs propriétés sanitaires, les animaux qui pondent de l'or, etc. Or bien, aussi ces figures qui les concernent dans le folklore, ont perdu l'indépendance qu'elles avaient naguère dans la mythologie, elles se sont dépouillées de leur charge mystico-religieuse et sacrée, se sont transformées en simples conventions artistiques, à travers lesquelles elles sont insérées dans le contexte général du conte fantastique ou de l'épopée légendaire héroïque. Elles font ainsi la fonction auxiliaire ou *subsidaire* du protagoniste, quand celui-ci s'introduit dans le monde étranger où il y a besoin d'exploits miraculeux.

La tendance générale du folklore d'anthropomorphiser les figures mythologiques apparaît encore dans un *autre groupe de personnages*, qui sont présents dans plusieurs contes fantastiques, que sont *les figures des vieilles et des sorcières*. Celles-ci se prennent tantôt des traits anthropomorphisés, tantôt des traits de monstres, raison pourquoi, aussi leurs fonctions ne sont pas identiques. Lorsqu'on attribue, habituellement, aux figures des vieilles, des traits humains, elles sont toujours dans la fonction *auxiliaire* ou *subsidaire* du protagoniste. Tout de même dans ce cas aussi, elles n'ont pas une charge mythologique, agissant toujours ou bien dans le cerquemanage du commencement de l'autre monde ou bien à l'intérieur de celui-ci; douées souvent d'une force miraculeuse qui les fait des auxiliaires ou des subsidiaires du protagoniste, raison pourquoi ce type de figures d'une telle charge mythologique se font distinguer de ces vieux et de ces vieilles qui se présentent comme les parents du protagoniste. Elles sont brossées par des traits complètement humains et des caractéristiques sociales (des gens indigents) parfaitement délimitées, dont les activités annoncent, dans la majorité des cas, le début du sujet fabuleux.

Les personnages des vieilles ont, dans plusieurs contes fantastiques, les traits de monstres: elles se présentent comme la personnification de

l'enlaidissement et de la méchanceté, qui jouissent d'une puissance miraculeuse à faire du mal, qui se tiennent en rapport étroit avec les monstres et leur donnent leur concours, se battent contre le protagoniste. Il s'agit, en un mot, de *personnages négatifs*, qui appartiennent au monde étranger de l'antagoniste, toujours hostile et foncièrement anti-humain.

Les fonctions contraires de ce groupe de figures au contenu mythologique témoignent du caractère contradictoire du processus de démythologisation de la matière mythologique à l'intérieur du folklore. Cette tendance est remarquée aussi dans l'épopée légendaire héroïque, où non seulement le protagoniste, mais l'antagoniste également, ont des traits humains, se faisant toujours des porteurs de rapports et de qualités sociales foncièrement humaines. Notre épopée légendaire héroïque se soumet à cette tendance, c'est pourquoi aussi des figures d'origine mythologique, comme celles des *Zane* et des *Ore*, qui jouent dans les narrations mythologiques le rôle des divinités, se sont soumises à un profond processus d'anthropomorphisation. Elles ne sont pas faites pour jouer le rôle de divinités, mais de personnages artistiques imaginaires, qui ont habituellement la part d'auxiliaires ou d'obstacles, par rapport au protagoniste, c'est-à-dire qu'elles ont plus ou moins des fonctions qu'on constate aussi dans la catégorie des vieilles (sorcières) dans les contes fantastiques.

De toute façon, est-ce que la transformation de la matière mythologique montre que dans le folklore on ne rencontre aucun élément à canevas mythologico-religieux, qu'il n'y a aucune manifestation de mythologisme?

Pour donner une réponse précise à cette question, il est nécessaire de faire distinguer, préliminairement, la *signification objective* du folklore, en tant que formation artistique particulière de la vie spirituelle, qui charrie de la matière d'origine mythologique désacralisée, profanée, par les fluctuations partielles qui, d'une façon directe ou indirecte, apportent des influences de la pensée mythologique ou des conceptions religieuses. En outre, il est également nécessaire de distinguer la conscience collective incarnée dans les créations mêmes du folklore, dans ses genres les plus divers, de la conscience d'un simple narrateur et d'un spectateur. Un conte fantastique a été créé dans l'antiquité, mais il a circulé oralement pendant les âges et, ainsi, il a été inséré dans divers contextes sociaux, a été narré par une infinité d'hommes et a été entendu et perpétué par des spectateurs. Le maître narrateur qui saisit, au moyen de son intuition, la véritable signification objective du conte, du folklore, le raconte en s'écartant de la conception religieuse, en se tenant à la logique objective de la pensée esthétique, qui est en opposition avec la mythologie religieuse, considérant que celle-ci et les confessions religieuses aliènent en fait l'essence esthétique du folklore, et l'empêchant de se consolider de façon indépendante d'après les lois de l'assimilation esthétique de la réalité.

Ce n'est point de hasard que les plus belles créations folkloriques sont celles qui se sont soustraites à l'influence du mysticisme, de la mythologie religieuse.

S'agissant d'un système qualitativement différent de la religion, le folklore s'impose au narrateur et au spectateur par son essence esthétique. Même si le spectateur ou le narrateur sont influencés par les tendances religieuses, lorsque ceux-ci rentrent dans la sphère du folklore

(c'est-à-dire lorsqu'on exécute ou l'on écoute une création folklorique), en partant de l'aspect de sa conscience esthétique, qui diffère de la conception religieuse.

Le conte et quelques autres créations folkloriques s'opposent, de par leur nature esthétique même, à la conception des mythologies religieuses, mais compte tenu qu'elles ont circulé chez des hommes qui ont fait état, qui plus qui moins, aussi de superstitions et de préjugés religieux, ils ont laissé des traces dans des variantes données. Pour aussi indépendantes qu'aient été, par rapport les unes aux autres, la sphère du folklore artistique et la sphère des croyances ont exercé des influences mutuelles. Des motifs de croyances religieuses ont pénétré dans la sphère du folklore ou bien des motifs de folklore et sont rendus sacrals en s'insérant dans la sphère des croyances. Ainsi, p. ex., dans quelque variante de contes fantastiques est présente l'influence de la conception fataliste. Les trois fées prédestinent, comme par une force divine, le sort des personnages. De cette nature sont aussi les figures de saint Georges, saint Nicolas, dieu, derviche tourneur, hodja, démon, qu'on rencontre dans quelques variantes, et qui représentent des substrats tardifs tirant leur origine de la mythologie des religions monothéistes. Le contenu des idées religieuses est plus fort dans les *voceri*, ce qui s'explique par leur rapport avec les rites et les services religieux. Tout de même, on doit remarquer que de tels éléments d'origine mythologisante, confessionnelle, connaissent une extension relativement étroite dans les créations du folklore albanais, par rapport à leur extension dans la sphère des croyances religieuses. C'est ce qui indique que ces éléments ont pénétré de la sphère des croyances religieuses et ne sont pas organiques pour la structure du folklore, d'autant plus que leur esprit général est optimiste, contraire à la fatalité. Les héros des contes et de l'épopée légendaire albanaise, se font remarquer pour leur esprit héroïque, pour l'audace qui les fait agir aussi contre les figures mythologiques qui personnifient les forces surnaturelles.

Une remarquable supériorité du folklore, par rapport à la mythologie, forme le fait que le folklore, en transformant la matière mythologique qui rentre dans ses structures, subit un accroissement *de son propre contenu social*, ce qui se manifeste en plusieurs directions: dans le déplacement de l'attention des autres problèmes aux problèmes sociaux, dans le reflet de ces aspects sociaux sur le plan foncièrement esthétique, dans le traitement différent du héros (du protagoniste), dans la solution des conflits.

Le contenu social s'enrichit dans les fables, les contes réalistes, dans les anecdotes humoristiques, et se dépouille de plus en plus des substrats mythologiques. Il s'enrichit et s'approfondit au point d'arriver à exprimer la révolte irrépressible du peuple contre les injustices et l'inégalité sociale.

Dans l'épopée légendaire également, qui conserve habituellement plusieurs motifs et figures mythologiques, sont exprimées de nouveaux phénomènes sociaux. Le contenu social de l'épopée légendaire reflète les rapports de l'organisation politique initiale, des premières formations d'Etat qui ont existé historiquement. En rapports avec l'épopée héroïque du classicisme grec, au temps de la formation, de l'existence et de la destruction des premières formations politiques et étatiques des tribus illyriennes et des principautés albanaises au haut moyen âge, doivent

avoir eu aussi une épopée héroïque exprimant la vie de ces formations politiques et étatiques. L'écho de cette épopée est ressenti dans notre genre épique postérieur, y compris aussi le cycle des preux. Ce genre épique apporte, d'ailleurs, à travers sa matière mythologique, des éléments de caractère ethnique de la communauté nationale albanaise. Ces éléments sont rendus dans l'épopée historique, qui cristallisent la conscience nationale. Les variantes les plus anciennes et les plus originales des épopées héroïques charrient un esprit héroïque de batailles soutenues contre les étrangers, un profond esprit essentiellement ethnique albanais.

Notre épopée historique fait un pas important de l'avant non seulement en s'affranchissant en général de toute influence de la mythologie religieuse, mais et surtout, en exprimant une conscience proprement nationale et historique, en reflétant les événements politiques et sociaux à partir d'un haut niveau de véridicité artistique. Le problème et les conflits socio-politiques s'y déroulent avec priorité et l'on fait ressortir de plus en plus les intérêts nationaux et la lutte pour la libération nationale et pour l'affranchissement social. Le couronnement de cette tendance est l'épopée historique de la Lutte de Libération nationale et de l'édification socialiste, qui cristallise désormais la conscience révolutionnaire socialiste des masses affranchies et émancipées des influences des anciennes idéologies mystificatrices.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Fazii SYLA

(Prishtine)

LE MOUVEMENT DES KATCHAKS DANS LA LITTÉRATURE POPULAIRE ALBANAISE

On connaît suffisamment l'ancienneté du chansonnier épique peut-être aussi vétuste que la société humaine. Ses pièces sont en rapports avec des personnalités, des événements et des mouvements de toute nature, elles sont l'expression d'un temps et d'un niveau donné de la société humaine. Les chants populaires, comme tous les phénomènes sociétaires, ont changé en se perfectionnant et ont assumé, avec le temps, leur forme définitive et la signification donnée. Surtout le chansonnier épique, et dans ce cadre, aussi les chants des *katchaks*, créés durant les insurrections, les bouleversements et les guerres, portent le sceau du temps et de relations données. En parle de toute évidence le sujet de plusieurs chants des *katchaks*, qui représentent un genre particulier de la création populaire épique et qui font partie du chansonnier historique albanais.

La poésie créée à l'époque est empreinte de caractéristiques et visées socio-historiques, humaines et de libération, dont aussi leur forte portée sociale et leur important composant culturel et artistique. En chantant sur les *katchaks* ou les *haidouks*, sur ces gens mis hors-la-loi, sur ces maquisards qui se battaient pour harceler l'occupation, et lui rendre le terrain brûlant sous ses pieds, il chante sur des sujets de la vie d'un temps, sur les conditions économiques et politiques de l'ordre féodal dans les régions habitées par des Albanais, ainsi que sur l'asservissement sous la lourde domination de l'Empire ottoman; et ces conditions étaient similaires dans presque tous les territoires de la Péninsule balkanique. Partant, le phénomène des *katchaks*, des maquisards ou autrement appelé des *haïdouks*, est connu sur un ample territoire de l'Empire et, en tel, il a connu un essor formidable dans ces régions des Balkans qui étaient habitées par des populations non turques.

Le chansonnier des *katchaks* esquisse toute la continuité de la résistance du peuple albanais dans toutes les périodes de la domination, en brossant un miroir des conditions socio-économiques et politiques à des temps où il y avait une recrudescence des efforts organisés pour l'identité et l'intégrité individuelle et nationale.

Le chansonnier des *katchaks* esquisse, quoique de façon indirecte, la totalité des événements, victoires, défaites et efforts populaires perma-

* Extrait du «Séminaire international sur la langue, les lettres et la culture albanaïses» V, édition de la Faculté philosophique de l'Université de Prishtine, Prishtinë 1979.

nents, pour la liberté, en s'arrêtant sur plusieurs personnalités éminentes, ainsi que sur leur activité.

Le mot *katchak* est d'origine turque (*kaçak*) et désigne un maquisard qui ne se soumet pas aux ordres de l'Etat, un hors-la-loi, comme on disait autrefois. Les *katchaks* prenaient le maquis dans des territoires hors du contrôle de la domination ottomane, surtout dans les régions de montagne. La cause principale de cette fuite résidait dans les difficiles conditions économiques d'alors, à un temps que la vie de l'homme était rendue plus difficile par les contributions fiscales de toute sorte, surtout par les impôts, que le pouvoir féodal prélevait sous le double aspect féodal et fiscal des masses populaires, lesquelles, aussi sans ces contributions étaient réduites au niveau d'une misère indicible.

L'extension territoriale du chansonnier populaire des *katchaks* comprend tous les territoires habités par les Albanais, sans avoir pourtant partout la même intensité de diffusion, concentré plutôt qu'il est dans les régions de montagne. En tant que forme de la résistance, le fait de prendre le maquis a sa continuité dans le temps et le territoire, c'est pourquoi il peut être traité comme un mouvement important qui a une place distincte dans l'histoire nationale du peuple albanais.

Le mouvement des *katchaks* est une des formes de la résistance permanente du peuple albanais pour s'assurer son existence dans toutes les tourmentes qu'ont eu à subir les Balkans en général et les régions habitées par les Albanais en particulier. Durant l'entière domination turque, le mouvement des *katchaks* a représenté une forme de la participation de masse, et souvent même sous des formes combinées d'activités, de ralliements et des contacts de la population albanaise dans le brouillard laissé à bon escient par l'oppression nationale avec tous les moyens et sous toutes les formes que pouvait mettre en branle la domination ottomane, qui s'était formée une expérience séculaire. Ce mouvement maquisard a représenté une excellente école pour la préparation et la trempe pour la résistance ultérieure et la permanence de la révolte, sensibiliser l'opinion publique d'une façon constante sur la détresse humaine et sur l'existence nationale. Ce mouvement, considéré tel, si on le soumet à l'optique de sa continuité, est le mouvement le plus vivace, qui se transmet d'une génération à l'autre, d'un âge à l'autre et d'une domination à l'autre, dans des conditions et circonstances de toute sorte, et il continue jusque dans la Deuxième Guerre mondiale.

Le mouvement des *katchaks*, malgré les nombreuses faiblesses qui l'ont suivi, a représenté un phénomène important qui a enrichi l'histoire nationale albanaise et notre chansonnier épique d'une thématique historique, qui a une conception, une suite et une finale.

Déjà au lendemain de la chute des différentes régions des Balkans sous la domination turque, un grand nombre de guerriers qui s'opposèrent à cette avance ne voulurent pas se soumettre à l'Empire turc et continuèrent leur bataille dans la montagne. Il en fut ainsi aussi d'un grand nombre d'Albanais au XV^e siècle, lesquels, après la mort de Georges Kastriote-Skanderbeg, et surtout après la défaite de Shkodër et la prise de la ville en 1485, prirent le maquis. Tout de même, le phénomène *katchak* connaît de l'envergure au XVII^e siècle, durant tout le XVIII^e et le XIX^e s. jusqu'en 1912, jour de la proclamation de l'indépendance albanaise. Le phénomène des *katchaks* albanais continue à persister dans le territoire du

Royaume de l'ancienne Yougoslavie aussi entre les deux guerres mondiales, en raison de la discrimination connue pratiquée sur la population albanaise et l'exploitation de la part de la domination bourgeoise.

Les motifs de la prise du maquis sont des plus divers. On doit voir en eux un processus compliqué culturel-historique et politico-idéologique, un processus de résistance contre l'oppression sociale et individuelle. On y a affaire aussi avec le sort de plusieurs hommes qui subissaient l'injustice, le pressurage, l'exploitation et d'autres tragédies personnelles, auxquels ne restait pas d'autre issue que celle de rejoindre le maquis pour ne pas échouer entre les mains de l'ennemi. On en a un exemple dans la pièce suivante:

«Seigneur, où séjourne-t-il Sul Aga?»

Là-haut, dans la montagne,

Sur les nuages blancs, dans la neige»

Sur l'alpe, dans les moraines. Il dit:

«Je ne tombe pas dans les mains de cette peste.»¹

avec le seul espoir et la seule perspective de se sauvegarder ses droits humains: la liberté individuelle, et tâcher de chercher en quelque sorte et dans une mesure minimale la justice. Les principales causes de la prise du maquis étaient celles des difficiles conditions socio-économiques de la vie des peuples asservis dans le cadre de l'Empire, pour ses aggravations fiscales, telles que la quatrième partie des produits du sol, la tierce, la dîme, le brebiage, le péage, et toute sorte d'autres exactions et concussions. Cette condition rendait encore plus difficile la situation effective hors contrôle, des organismes autorisés, à cause d'un système compliqué de spahis et de leurs censiers, lesquels, dans la majorité des cas, dépassaient les limites mises par le fisc, et, en indiquant un grand nombre de bétail et de produits du sol, pillaient le peuple albanais à leur avantage, souvent en faisant aussi des pressions pour satisfaire leur avidité à travers des concussions et des exactions. C'est la raison pourquoi la résistance de particuliers et de groupes, même de la population islamisée ou non, contre les aggravations fiscales, ont trouvé la sympathie et l'approbation générales et ont fait surgir un nombre considérable de chansons sur des *haïdouks*, *katchaks* ou capitaines d'aventure, qui ont une place importante dans le chansonnier épique populaire albanais. Il s'ensuit, que le mouvement des *katchaks* est un type particulier de la résistance, un mouvement qui lève la voix contre l'oppression socio-économique, contre le cercle clos de la vie, sans la moindre perspective et sans une étincelle d'espoir pour l'avenir, ce qui fait que ce mouvement ne soit pas organisé au niveau général national et soit sans une plate-forme politique².

Les causes de la rébellion et de la fuite au maquis sont, si l'on se tient à la teneur des chants, des plus diverses: de celles personnelles à celles d'un caractère social général. Font partie, des premières, les chansons qui concernent l'honneur de la famille, des susceptibilités d'amour-propre, le viol, les querelles de tout ordre, etc.; des deuxièmes sont des chansons qui ont un caractère plus organisé: défense des intérêts du village, refus des taxes et impôts, défense surtout des intérêts de la libre communauté rurale. Cette dernière donne au mouvement des maquisards un caractère bien net de classe.

Un nombre de ces chansons parlent de dols et de la saisie par la force des propriétés de la part des feudataires, de la saisie de forêts de propriété commune, de vaines-pâtures, de canaux d'irrigation, contre les impôts de toute sorte, surtout contre le brebiage:

«Je suis Marc, je vous l'ai dit,
Je ne donne pas mes brebis rouges,
Sans arroser la marcairie de mon sang»³.

Dans des circonstances similaires de la vie économique et sociale, était devenue chose ordinaire l'existence de *katchaks*, notamment dans les régions de montagne, qui se prêtaient mieux à une telle existence, ce qui a concouru sensiblement à réveiller la conscience nationale du peuple et a servi d'incitation aux efforts organisés pour se libérer du joug étranger. Les *katchaks* représentaient un appui de la paysannerie et de l'indigence dans toute région, c'est pourquoi on ne pouvait pas même concevoir la vie sans eux;

Van Bardhòku a dit tout haut,
Que la Thkelle et la Mirdite
Ne peuvent rester sans *komites*⁴.

Et *komite* c'est un autre appellatif pour les *katchaks*, que nous n'avons pas voulu transformer en raison de la rime. L'aède populaire a gravé les *katchaks* des traits les plus hauts: ils se font remarquer toujours pour leur bravoure, leur générosité, leur fermeté et leur humanisme. Même le chansonnier des *katchaks* ne peut pas être séparé du chansonnier des braves, car les deux s'imbriquent et se complètent. Tels sont les chants qu'on a pour les *katchaks* connus: Andruc Murgaçi, Qirjako Kapasi, Shemo Gjirokastriti, les Bilbilenj, Xhafer Kampula, Mahmut Daci, Shaqir Grisha, Bec Patani, Cen Maxhuni, Islam Lika, et d'autres. Etant tout le temps poursuivis, les maquisards ne sont jamais pris au dépourvu par l'accrochage, la trahison, l'irruption soudaine, la perte de la vie. Le principal pour eux c'est d'avoir une fin aussi fière que possible, aussi impassible et imperturbable à ne rien laisser transparaître à l'ennemi, et surtout à se faire payer le plus cher que possible, en lui infligeant les plus grosses pertes. Quant les *zaptiyés* ou gendarmes turcs cernent Shaqir Grisha dans sa maison, il ne fait que:

Prendre la blague, rouler deux cigarettes,
Mettre au feu la cafetière
Et se préparer deux cafés⁵.

La bravoure et la fierté de l'un des treize Bilbilenj portés au poteau, se voit clairement quand on lui enjoint:

«Lève-toi, le Bilbili, la hart au col!»

et il répond tout tranquillement:

«Attends, bey, que je fume une cigarette,
Car je ne suis point une écuelle de babeurre,
Mais je suis le Bilbil à la cognée»⁶.

On a encore un autre exemple chez Shemo Brahimi, quand il est pris :

«Point de remords pour être tombé au piège,
Parce que j'ai fait ce que j'ai voulu»⁷

Tels les avait faits la vie et la réalité: se battre et mourir.

Les *katchaks* proviennent surtout des rangs de la paysannerie, des couches les plus pauvres, à l'exception de la phase postérieure, quand ils se battaient pour la liberté personnelle ou pour les intérêts de la classe à laquelle ils appartenaient. Plusieurs passages de ces pièces en parlent, surtout de cette destination à laquelle sont vouées les générations montantes: les grands avec les armes dans la main, les petits laissés à leur sort, sans pouvoir jouir de la sollicitude et des caresses de leurs parents, donc une destinée qui s'annonce déjà, à leur jeune âge, semblable à celle des parents. On le voit de la réponse que donne Shemo Gjirokastriti à ses bourreaux:

«Shemo, comment grandiront-ils tes enfants?»

«De la même façon que moi-même,
De simples raves et d'oseilles»⁸

La réponse, dans le dialogue de cette chanson, reflète la réalité de son temps, la vie de la jeunesse, qui grandissait et était éduquée par le chansonnier et les légendes populaires sur les gestes des ancêtres, des parents, quand les générations gardaient toujours le souvenir des hauts faits au service du droit et de la liberté, où même les mères contribuaient que ces souvenirs soient bien ancrés dans la conscience des générations montantes, les fils des maquisards. La femme de Shemo dit:

«Je n'en veux pas d'autre homme.
Je passerai de source à source,
Et j'entendrai les refrains sur toi!»⁹

Les maquisards attaquaient, parfois, les entrepôts ou même les caravanes des riches, ou encore de l'Etat, pour distribuer tout le butin ainsi obtenu aux indigents. Témoin, les vers suivants:

«O Bilbilenj, qu'en fis-tu,
Tu distribuas à poignées l'or
Arraché à la caravane d'Etat!»¹⁰

Ils prennent soin des questions de la société, ils prennent soin au trousseau des pauvres filles. Ainsi, bien qu'au maquis, ils représentent la puissance et l'appui du peuple albanais dans les conditions de la peur, d'instabilité et d'anarchie permanente. Les accrochages organisés par les maquisards représentaient une sorte de pression contre le pouvoir et ses suppôts, une des principales ressources pour eux-mêmes et pour les indigents. Ces accrochages étaient considérés moraux, du fait qu'ils représentaient une des mesures politiques et économiques contre la domination étrangère qui tenait le pays sous son emprise.

Ce chansonnier parle aussi de la peur qu'ont les riches, qui se sentent impuissants et misérables devant les masses. Le chansonnier parle de l'action de Pilo Leka, un maquisard de Nivice, qui ravit aux riches leurs enfants, en les tenant en gage et réclamant de l'argent pour les restituer, comme mesure de pression, et le bénéfice il le distribue aux pauvres:

Qu'est-ce qu'il dit le journal?

Les Nikëlekaj en deux,

Depuis Istanbul la cité,

Arrachaient les enfants aux richards¹¹.

Toute cette rébellion, ces pressions et autres mesures de représailles que prennent les maquisards, expriment la voix de la protestation par une note poussée de caractère de classe des couches qui opposent les unes aux autres: les unes en cherchant à sauvegarder leurs propres intérêts, la condition privilégiée, acquise au détriment de l'autre couche, et l'autre pour l'existence, la liberté personnelle et d'opposition directe à la domination étrangère qui tenait sur pied artificiellement un système féodal d'une rapacité inouïe.

A mesure du développement du sentiment national du peuple albanais, on voit aussi dans les rangs des *katchaks* des innovations de caractère de classe de ce mouvement. Dans l'époque tardive de la domination ottomane, surtout durant la Renaissance nationale, ainsi qu'entre les deux guerres mondiales, les maquisards ne sont plus uniquement originaires des basses couches de la paysannerie, mais ils proviennent aussi de ces milieux qui jouissaient d'une plus forte influence parmi les masses et qui s'adjugeaient un certain rôle de guide. En tels, ils étaient poursuivis par le pouvoir et ses organes.

Il y a eu, du nombre des maquisards, aussi de ceux qui ont fourvoyé, et que la population connaît sous le nom de *cub*. Ceux-ci se font aussi les ravisseurs, des voleurs de grand chemin, qui ne savent pas respecter les normes générales des rapports entre les hommes. Quoique ces cas soient assez rares, le chansonnier populaire n'envisage pas d'une façon unilatérale ce phénomène national et historique. Les *cub* rentrent dans une catégorie spéciale des maquisards, et, en tels, n'ont rien à faire avec le mouvement des *katchaks*. Les *katchaks* sont intransigeants dans la lutte, ne font point de concessions, ne se livrent pas vivants, sachant très bien ce qui les attend. Quand on les enjoint à se livrer, les réponses sont fermes, concises. Il y est exprimée la réalité, la haine, il y est fait valoir le jugement et la recommandation sociale qu'ils se sont prises avec.

Entre les *katchaks* et le peuple qui leur donnait abri, courait une atmosphère de solidarité admirable, ce qui était encore plus évident, si l'on se tient à la définition du Coutumier des Montagnes, où la «trahison» était considérée comme la plus grande honte. En effet, il y était dit: «Celui qui fait trahir son hôte, personne ne le reçoit chez lui pour le gîte et le couvert, personne ne va quérir sa fille», ou encore: «le traître met en deuil toute la région, personne ne se rend chez lui à manger son pain, personne ne quiert sa fille en épouse».

Malgré ces mesures bien définies, le gouvernement turc parvenait

des fois à s'emparer des maquisards par ces accrochages, ces guets-apens, ces trahisons combinées. On en a un exemple dans les vers :

«Ou vas-tu, Shaban Aga?»
 «Jusqu'à Shkup, chez Hamz pacha!»
 J'y entre et le salue,
 «Ne bouge pas, tu est bien pris!»
 «Ah, Hamza, le pacha turc,
 Prends-moi dehors, pas ci-céans,
 Là où l'on se bat par la cognée et l'épée!»¹²

Les braves donnent dans le piège, confiants qu'ils sont des normes du milieu albanais, et il semble qu'ils ne s'attendent pas à ce que peut leur combiner l'étranger. L'aède populaire juge avec une forte indignation de tels agissements honteux et les motifs. Les organes du pouvoir prenaient des mesures de prévention pour connaître les abris des *katchaks*, en mettant à la torture des hommes de tous les âges, notamment de ceux dont on croyait pouvoir extorquer quelque chose. Un tel exemple on l'a dans le chant populaire suivant :

A la veille du premier mars,
 De Janine la cité,
 Des soudards sont arrivés
 Sur les flancs de Mashkullore.
 Ils encerclent le village,
 Ils enchaînent les notables:
 «Où sont-ils les maquisards?»¹³

Encore plus cruelles étaient les mesures prises contre les maquisards qui étaient tombés dans le piège combiné par les autorités :

O Gjirokastër la louée,
 De Shemo le haïduk qu'en as-tu fait?
 Il est tombé dans le piège à Grébéné
 Bras et genoux rompus,
 Et on l'a transporté
 A Janine la cité.¹⁴

On condamne, dans toute la littérature populaire albanaise, l'attitude des féodaux albanais mis au service de l'envahisseur.

L'arme accompagne le maquisard de toute sa vie. Elle est partie constituante qui le préserve de tout danger. Les efforts des représentants du gouvernement pour désarmer la population se heurtent à une résistance farouche, et le chansonnier dit à ce propos :

On ne livre pas le fusil
 Sans faire verser le sang,
 Sans se battre quelques deux heures,
 Quelques deux heures ou toute une journée,
 Nicolas Gjini avec ses maquisards¹⁵.

Lorsque le maquisard Halit apprend d'être encerclé, il s'adresse avec tendresse à son arme:

Toi le fusil, que tu sois béni,
Tu est mon compagnon inséparable,
Cette fois nous résisterons!¹⁶

Certains maquisards prirent le chemin difficile et hérissé de difficultés de la lutte et de la résistance armée, en s'unissant aux efforts de libération que faisait le peuple. Plusieurs de ceux-ci, qui se trouvaient dans la montagne, deviennent plus tard, aux temps de la lutte organisée pour la libération du pays, des guides de marque et des combattants inflexibles dans cette grande lutte pour l'indépendance. A la tête de ces insurrections se mettent des combattants distincts, tels Dede Gjo Luli dans le Nord, et Gjoleka dans le Sud, qui était un simple maquisard au début pour devenir, plus tard, le guide des mouvements des paysans du Sud de l'Albanie, qui s'opposaient aux réformes turques du Tanzimat. D'autres exemples parlent de mouvements plus limités contre le pouvoir local turc, comme par exemple la grande marche protestataire de la population de Kosove en 1822, où trois mille Albanais protestent à Istanbul, près du sultan, contre les malversations et les concussions du gouverneur Maliq pacha.

Il serait difficile de faire quelque distinction entre les *katchaks* et les autres insurgés qui prenaient le maquis, soit en groupes, soit individuellement. Des uns croient que les *katchaks* ne sont que ceux qui prenaient le maquis et circulaient clandestinement, hors du contrôle du pouvoir, en d'autres termes des hors-la-loi. Au contraire, d'autres croient qu'on ne peut pas considérer *katchaks* ceux dont on connaissait la présence et les randonnées, mais dont le pouvoir évitait les conflits directs, mais il organisait de temps en temps des expéditions de châtiement. Tant les uns que les autres sont des hors-la-loi connus parmi le peuple, sous le nom de *katchaks*. En tels ils figurent aussi sur des documents de l'administration turque du temps, ainsi dans l'ancienne Yougoslavie, notamment entre les années 1920 et 1921, quand on a la prise du maquis en masse de la population albanaise, en signe de protestation contre les mesures prises par le gouvernement turc et, plus tard, par la bourgeoisie grand'serbe. C'est pourquoi, on rencontre des personnalités éminentes tantôt comme *katchaks*, tantôt comme dirigeants de batailles sanglantes, de mouvements et de lutte pour la liberté et l'indépendance.

Durant l'époque de la Renaissance nationale et de la Ligue de Prizren (1878), lorsqu'en Albanie commença à s'élargir le mouvement pour l'autonomie dans le cadre de l'Empire ottoman jusqu'à la formation de l'Etat albanais en 1912, le mouvement *katchak* eut une part importante, et, en tel, il fut représenté assez bien aussi dans la poésie populaire.

Après 1821, lorsque le sultan Mahmud II dispersa les rangs des janissaires et établit le service militaire régulier, la *nizamiye*, la résistance devint plus forte contre le service militaire qui se prolongeait indéfiniment, au même titre que contre les réformes du Tanzimat, en général. Le recrutement dans les troupes et la vie militaire elle-même

sont brossés, dans les chants populaires, assez rudement, s'agissant qu'ils sont toujours accompagnés par des mesures de violence et de terreur :

Il nous emporta, mes compagnons,
Il nous emporta ce Dabohor,
Il nous emporta comme du bétail,
Il nous choisit un à un en captifs¹⁷.

La vie sous les armes, qui durait plus de huit ans, dans les conditions difficiles et extrêmement pénibles, apparaît aussi dans l'aspect physique des anciens conscrits :

Huit années sous les drapeaux,
Et quand on rentre chez soi,
On n'a que la moitié du poids¹⁸.

Souvent les jeunes, pour se soustraire à un tel sort, prenaient le maquis, en faisant augmenter les rangs des *katchaks* :

Bedri pacha porte le mandement :
«Préparez les jeunes de vingt ans,
Les conscrits de la Malessie,
Je veux les envoyer au Yémen!»
«Les jeunes de vingt ans
Prirent le maquis de la Malessie,
Qui avec le hachereau, qui avec la serpe.»¹⁹

Un des motifs les plus déterminants à prendre le maquis, est celui de l'humiliation morale. Le culte des ancêtres et de la famille a été toujours très ancré parmi les Albanais. Il s'agit, en fait, de catégories intangibles, sur lesquelles on peut faire le sacrifice de la vie en tout instant en ne reconnaissant la supériorité à quiconque que ce soit. Lorsque le représentant du pouvoir impérial, un Bosnien au service de la Porte-Sublime, fait la perception de l'impôt dans un village très pauvre, et le peuple lui répond :

Nous ne sommes qu'un pauvre hameau,
Nous n'avons que peu de pain sec,
Pas de maisons, de simples chaumières²⁰

la réponse du Bosnien est humiliante à l'extrême :

Si vous avez le pain sec,
Si vous avez les chaumières,
L'ordre du pacha est précis :
Amenez vos femmes²¹.

Et ainsi la *katchak*, Murad Xhakja, rallie les paysans, qui attaquent les soldats envoyés par le pacha, en font carnage, et, enfin, il est obligé de reprendre le maquis.

Le mouvement *katchak* prend, déjà très tôt, un caractère plus vaste, en assumant ainsi, outre son caractère social marqué, aussi un caractère de libération nationale. Les maquisards ont non seulement participé aux insurrections contre les féodaux qui gouvernaient dans des régions habitées par les Albanais, mais, notamment dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ils rallient aussi les différentes insurrections pour la libération nationale et l'affranchissement social. Y ont toute leur influence aussi les mouvements de libération qui connaissaient de l'essor chez les autres peuples des Balkans, et l'époque de la Renaissance nationale elle-même, qui est en rapports avec le grand Mouvement de la Ligue de Prizren (1878) jusqu'au recouvrement de l'indépendance albanaise en 1912.

Plusieurs des *katchaks* qui devinrent notoires durant la domination turque, continuèrent leur lutte en opposant une résistance constante aussi aux temps de la Première Guerre balkanique, au temps de l'occupation de la part des Bulgares, des Autrichiens, et, notamment, après la formation de la Yougoslavie bourgeoise de Versailles, qui ne résolut en rien la question nationale, cependant qu'il ne pouvait même être question de nationalité dans ce pays.

Les Albanais, distingués dans la lutte contre la domination séculaire ottomane, maintenant sont désillusionnés, voyant que leur effort a pleinement échoué et qu'il n'en est point question de leurs idéaux nationaux. Le nouveau pouvoir de la bourgeoisie serbe, surchargé lui-même de retard, d'une faible organisation, faisant preuve d'une rapacité et chauvinisme sans bornes, se comporte très mal contre la nationalité albanaise. En fait, en 1918 est fondé le pouvoir militaire, ce qui provoque l'irréconciliabilité des Albanais avec un tel état de choses, et incite la résistance organisée, en élargissant les rangs du mouvement *katchak* pour réclamer la liberté personnelle et nationale, en refusant le service militaire, considérant le pays asservi et l'armée étrangère. On élevait ainsi la voix aussi contre le repartage des terres, sous le prétexte de la réforme agraire, contre le désarmement forcé, contre les emprisonnements, les condamnations sommaires, les déportations, les exécutions de la population en masse.

Il existe, pour tous ces faits, outre une abondante documentation, aussi un grand nombre de chansons populaires où les aèdes ont complété, ainsi qu'ils ont ressenti, cette situation vécue par eux-mêmes, la chronique des documents, donc du chansonnier historique des *katchaks* de cette époque. La poésie de cette époque, dans l'ancienne Yougoslavie, est empreinte par la lutte permanente pour sa propre existence de la population albanaise, et par les mesures draconiennes qu'on prend à suffoquer dans le sang toute résistance. Tout de même, la vague de la résistance ne faisait qu'augmenter à mesure de l'augmentation de la pression, de la terreur et des autres mesures de coercition, que le chant populaire enregistre d'une façon réelle, comme un séismographe très sensible et précis:

Voilà neuf ans que le *kral* est entré,
Il a incendié et détruit à l'envi,
Il a fusillé et assassiné à l'envi,
Mais nous ne capitulons pas,

Nous ne donnons pas des soldats,
 Nous ne payons pas des impôts,
 Nous nous battons contre le gouvernement,
 Et cette lutte dure chaque jour²².

La pièce donne les portraits des gendarmes, des tristement fameux *načalnik*, des capitaines, soldats, fusilliers, espions, et autres, qui tourmentaient et massacraient le peuple innocent. En tels, ils étaient toujours au point de mire des armes des *katchaks*.

Le capitaine fut foudroyé sur place.
 O capitaine, âme de satan,
 Tu ne t'es jamais avisé de ta fin,
 Quand tu battais les gens au fouet,
 Quand tu venais à nous asservir,
 A dévaster notre terroir²³.

Ou encore, lorsque la résistance devient plus dure lorsqu'on réclame des renforts militaires, des armements modernes, pour des expéditions exemplaires de châtement. En fait était la chanson:

«Envoyer un grand nombre de soldats,
 Des soldats et des soldats,
 Un officier sans pitié et sans ambages,
 Qui tue des enfants et des grands²⁴.

Le pouvoir organisait, par la violence, aussi la population albanaise dans la poursuite des *katchaks*. La dureté et l'âpreté atteignaient leur comble chez les proches et les familles des *katchaks*. Le dialogue d'une chanson (car elles sont dialoguées, une méthode propre au chansonnier populaire) en fait état:

«Maman, dis-moi, je t'en conjure,
 As-tu beaucoup souffert pour moi?»

La réponse est nette:

«Pourquoi, Lec, tu me conjures!
 Tu me contrains ainsi à te le dire.
 Chaque trois nuits les gendarmes
 Encerclaient la maison,
 Et on me rossait de coups
 A indiquer ton refuge»²⁵.

Le mouvement albanais des *katchaks* en la Yougoslavie bourgeoise a un caractère révolutionnaire national. Il porte sa pointe contre la politique chauvine grand-serbe et la «politique antipopulaire et anti-nationale»²⁶.

Ce mouvement est estimé, à l'heure que nous sommes, de façons diverses. Les organes gouvernementaux qualifient les *katchaks* par les

épithètes les plus négatifs: criminels, larrons de grand chemin, etc., pour justifier leur attitude et les mesures prises. Au contraire, les députés démocrates, qui se distinguaient pour leur attitude progressiste et leur ligne de principe, avaient d'autres estimations sur ce mouvement. Par exemple, Ilija Krasojević, dit: «Le mouvement *katchak* est le mouvement national révolutionnaire de la paysannerie albanaise en lutte contre la domination étrangère et celle de classe»²⁷. Kosta Novaković dit aussi: «La résistance nationale des Albanais est faite par deux voies: la voie légale — au moyen de l'organisation musulmane «Cemijet», et la voie révolutionnaire — en lutte par les armes, que faisaient les formations nationales albanaises appelées *katchak*»²⁸.

En Albanie aussi, après la Proclamation de l'Indépendance à la fin de l'année 1912, les rapports socio-économiques restèrent presque les mêmes. Connaissent ainsi une recrudescence les contradictions entre les féodaux, les ouvriers, les paysans et les autres éléments de la société capitaliste. En fait, il était difficile de sauvegarder l'indépendance, car les attaques continuèrent de tous les côtés. La raison de ce difficile état de choses, quand on a affaire à une lutte de classe et à la résistance de la paysannerie contre le pressurage féodal, ce sont les évasions et la rébellion du petit peuple.

Le mouvement *katchak* se présente, durant l'entière domination ottomane, comme une résistance des particuliers, des groupes, parfois aussi de formations plus grandes que sont les insurrections rurales. Au contraire, cette résistance est plus organisée entre les deux guerres mondiales, du fait que les formes d'oppression, non seulement économiques, mais aussi politiques et nationales, trouvent une telle recrudescence que, dans la plupart des cas, l'évasion en *katchak* représentait la seule issue. Cette lutte reste, comme mode d'organisation, toujours une lutte de guérilla, de francs-tireurs, car dans le cadre très élargi de la résistance, il était impossible d'arriver aux engagements frontaux.

La vie des *katchak* ou maquisards, quoique dure et pénible, hérissée de périls et d'une précarité à tout moment, renferme aussi des éléments de la lyrique érotique, en d'autres termes, ils se présentent d'une riche vie spirituelle. Le *katchak* est adoré par le peuple, est adoré aussi par les jeunes. Les sympathies envers lui sont exprimées par une figuration de milieu, d'après le cercle de ses mouvements. La réaction du monde des sentiments des *katchaks* se fait remarquer parfois par de la dureté et de l'âpreté et des tournants immédiats. L'amour souvent, surtout quand il est fait sans l'assentiment des parents ou bien quand il est empêché par la division de classe, devient la cause de la fuite des jeunes, quoique rarement. Telle est la chanson qui parle de l'évasion de la fille d'un certain Mehmet de Lesh, qui marie son domestique, pour laquelle cause elle sera justiciée par son père. On rencontre ce motif aussi dans la chanson de la Blanche Begzade, où, malgré l'esprit tragique, elle présente néanmoins une certaine protestation contre les normes au pouvoir.

Contre les *katchaks* sont engagés et se battent des formations militaires, de mercenaires et des groupes envoyés par les organes du pouvoir à les anéantir. Le poète populaire brosse dans ces vers leur déroute, comme s'il empruntait des exemples de la littérature antique.

Tombent les soldats, les *zaptiyés* ou gendarmes, et, habituellement, mais restent les *çauş* ou commandants, comme dans les chansons sur Sali Sylá, Bec Patani, Rashit Llapi, Shaqir Grisha, et autres, qui sont les témoins de la rare vaillance et des pertes de l'adversaire.

Il est caractéristique au genre épique historique, au même titre qu'au chansonnier des *katchaks*, qu'ils ne sont pas empreints du ton narratif, mais toujours par des éléments lyriques. L'aède populaire n'a pas pu faire la description des événements et des personnages à une certaine distance et en partant d'une attitude indifférente, car celles-ci présentent la réalité de la nation et de chaque particulier pris individuellement. En tels, ils les a vécu aussi comme réalité sociale, politique et nationale, en même temps que réalité sociale propre. Le chant populaire fait la présentation artistique de la figure du *katchak*, avec tous ses traits moraux. Le portrait est esquissé toujours en action, donc toujours en guerre. On fait, dans le même temps, l'esquisse de la mère du *katchak*, de sa soeur, de sa fille, etc.: la soeur comme compagnon d'armes, la mère comme une figure qui donne du courage et des conseils; la fille, aux traits de l'homme, mais que la force de la coutume ne lui permet pas de se venger, ce qu'attestent aussi les vers suivants:

Si Vanthi c'était un fils,
Je ne serai pas non vengée²⁹.

Le chansonnier des *katchaks*, dans la littérature populaire albanaise, a une allure surtout épico-lyrique, avec prédominance de l'élément épique et un lyrisme comme élément complémentaire. Malgré les éléments communs avec de tels chants des peuples voisins des Balkans, le chansonnier albanais se fait distinguer aussi par l'absence de l'influence mystique, religieuse. En aucun cas les personnages ne s'adressent point au divin pour obtenir l'aide, mais le salut est basé sur l'arme, laquelle est toujours un compagnon inséparable. La figuration est assez développée par les figures qui dominent dans la poésie épique: personnification, parallélisme, symbole, surtout figuration de la parole, transpositions, métonymies, ironie, synecdoque, et autres. L'ironie est particulièrement forte dans le dialogue avec l'adversaire, et comme exemple typique on peut évoquer le chant de Shaqir Grisha, quand il s'adresse à Osman Breca:

Le pacha demande: «Qu'en as-tu fait des gendarmes?»

«Ils sont à Llap à cueillir les impôts.

L'impôt était trop lourd,

Pour une grosse, ving-neuf

criblés par Shaqir sans retour».

Le pacha demande: «Où sont-ils tes pistolets?»

«Ils sont à Llap à garder les tombes!»³⁰

L'ironie ou mieux le persiflage empreint toute l'étendue de la chanson, et, d'une façon particulière dans les derniers vers, où le persiflage devient raillerie. C'est l'ironie-idée et l'ironie-intonation qui

s'unissent dans la prononciation particulière. On trouve encore d'autres formes de cette figure, comme par exemple le sarcasme:

«Osman Çauş le moustachu.
Viens cueillir ces cinq trépassés,
Envoie-les au pacha sur un tapis,
Envoie-les au pacha avec respect,
Qu'il les ait comme mets
De son eau-de-vie³¹».

Le vocabulaire poétique du chansonnier des *katchaks* se caractérise par des synonymes, des barbarismes et des provincialismes. Pour le mot *katchak*, on trouve comme synonymes, toutes les nuances: *firar*, *hajdut*, *komit*, etc. On doit souligner surtout la présence de dialectismes et de provincialismes, qui rendent le chant encore plus typique pour une région ou un pays donné.

Pour le chansonnier des *katchaks* est caractéristique aussi la syntaxe poétique, p. ex., l'inversion. Si l'on veut raffermir un trait du *katchak*, p. ex. la *besa* (la foi donnée) on emploie l'inversion. On rencontre aussi la gradation, comme p. ex. dans le chant de Shemo Kaso³², cependant qu'on emploie abondamment aussi l'ellipse, l'antithèse et le pléonasmе. L'information poétique est exprimée au moyen de questions rhétoriques dialoguées, comme par exemple dans le chant de Shaqir Grisha, où les questions se suivent et font gagner à l'effet poétique des vers:

«Vois-tu, mon mousqueton, qu'on t'a cerné?
Le vois-tu bien, mon mousqueton.
On veut te prendre et m'assommer!
On t'enverra dans le tas,
A ne plus t'avoir Shaqir dans ses mains³³».

L'anaphore pour obtenir un effet de renforcement ou de symétrie est employée fréquemment avec l'apostrophe aussi pour esquisser l'état d'esprit du *katchak*, quand il est encerclé, pour illustrer sa résistance et souligner d'une façon toute particulière son héroïsme.

Les vers sont, habituellement, de six, huit, dix ou douze pieds. Est caractéristique aussi la construction asyndétique, qui leur fait avantager en valeur artistique.

Malgré le contenu très engagé de ce chansonnier, il est caractérisé par une intensité de style, qui exprime abondamment dans ses lignes générales la thématique prédominante du temps, ce qui empreint celui-ci et aussi l'entière époque historique de la littérature populaire de l'Albanie.

1. V. *Këngë popullore historike (1878-1912)* (Chansonnier populaire historique — 1878-1912), édition de l'Institut du Folklore, Tirana 1962.

2. V. Qemal Haxhihasani, *Disa të dhëna rreth lëvizjes dhe këngëve popullore të kaçakëve në Shqipëri* (Données sur le mouvement et le chansonnier populaire des haydouks en Albanie) dans «Studime filologjike» n° 4, 1970, pp. 71-79.

3. V. *Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar III* (Anciens glaneurs du folklore albanais), vol. III, éd. de l'Institut du Folklore, Tirana 1962, p. 302.

4. V. Matériaux d'archives, Expédition de Kruje, 2a/37 dans l'Institut de Culture populaire à Tirana.

5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 33, v. *Këngë popullore historike* (Chansonnier historique) édition de l'Institut des Sciences, Tirana 1956, respct. les pp. 201, 180, 177, 178, 179, 174, 185, 177, 186, 167, 199, 199, 176, 202; 186, 176, 201.

13. V. Demush Shala, *Këngë popullore historike* (Chansonnier historique), Etablissement des manuels et moyens didactiques, Prishtine 1973, p. 216.

15. Matériaux d'archives, Volume XXIX, Expédition de Lesh, juin 1953, p. 201 à l'Institut de Culture populaire.

18. V. *Këngë popullore lirike* (Chansonnier lyrique), édition de l'Institut des Sciences, Tirana 1953, p. 281.

19. V. *Këngë popullore historike 1878-1912* (Chansonnier historique 1878-1912), édition de l'Institut du Folklore, Tirana 1962, p. 156.

22. *Këngë popullore* (Chansons populaires) en manuscrit aux Archives de l'Institut albanologique de Prishtine glanées par Rustem Berisha, Koshutan, 12 octobre 1975, chantées Bajram Muriqi.

23, 24, 25. v. Vojislav Dančetović, Anton Çetta, Kadri Halimi, *Këngë popullore shqiptare të Kosovës e Metohisë* (Chansonnier albanais de Kosove et de Metohi), vol. II, Prishtinë, respct. 173, 133, 158.

26. Limon Rushiti, *Lëvizja kaçake në Mitrovicë e rrethinë, 1918-1924* (en manuscrit) p. 15.

27. Cfr. Archives de l'Institut d'Histoire de Kosove, Comité local, Prizren, K = 29, nos 1-17, Istraga povodom I, Krasojević, le 7.IV.1920 et 12.X.1920.

28. Kosta Novaković, *Kolonizimi dhe serbizimi i Kosovës* (Colonisation et serbisation de la Kosove), paru dans le «Liria Kombëtare» (La liberté nationale albanaise), Genève, le 31 juillet et le 18 septembre 1931.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιας

Spiro SHITUNI

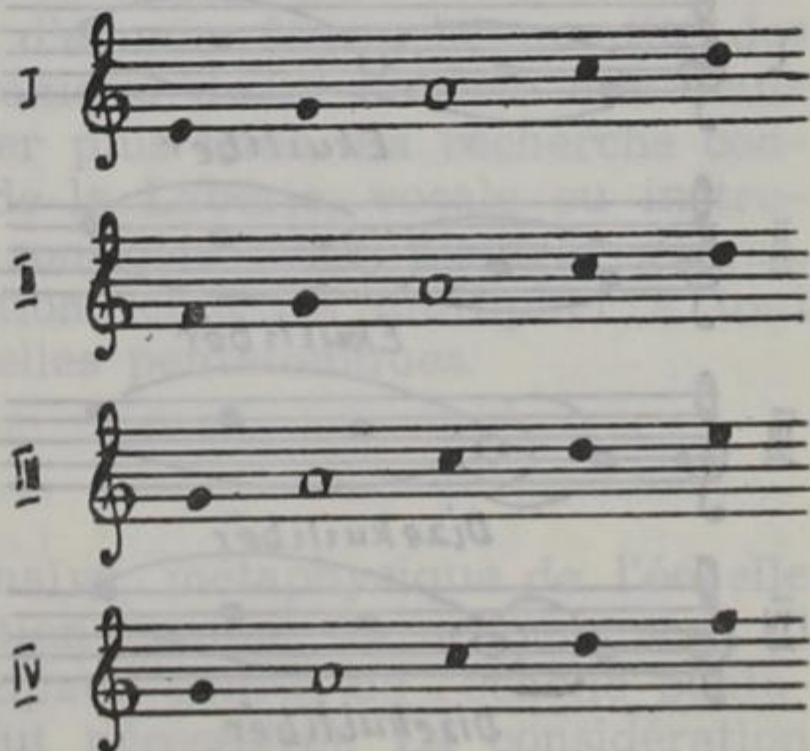
A PROPOS DE L'ECHELLE PENTATONIQUE DANS LA POLYPHONIE DE LA LABËRIE

Le concept «échelle pentatonique» suppose un *mode formé par cinq sons divers, disposés, de règle, en intervalles de grandes secondes et de petites tierces*. Un mode de cinq sons, dont un ou plus d'un sont répétitifs, ne peut pas former une échelle pentatonique. Au contraire, un mode de plus de cinq sons (six, sept, huit, etc.), dont un ou plus d'un sont répétitifs, peut former une échelle pentatonique. Bref, *l'échelle pentatonique suppose, en toute occasion, cinq sons divers*.

L'échelle pentatonique vit aussi dans la musique populaire de quelques autres peuples. L'objectif de cet article est celui de mettre au jour la particularité, l'originalité de l'échelle pentatonique dans la polyphonie de la Labërie que l'ethno-musicologie albanaise a eu l'occasion d'aborder¹.

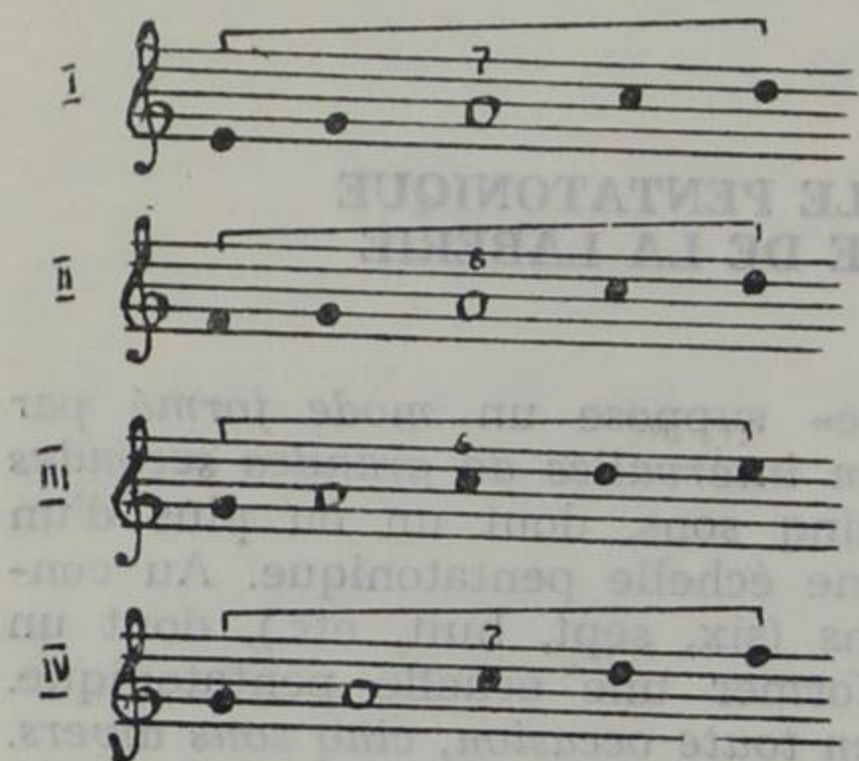
Nous chercherons les traits qui distinguent l'échelle pentatonique de la Labërie surtout dans le chant polyphonique de la Labërie, en le considérant toujours dans sa totalité, et cela en raison que la survie de ce chant n'est pas faite à part chacun, d'après, les voix singulières, mais dans le jeu commun des solistes et de l'ison.

L'examen d'un grand nombre d'exemples musicaux nous fait constater que *l'échelle pentatonique, dans le chant polyphonique de la Labërie, est habituellement rencontré en quatre types ou variantes principales*. Ce qui plus est, on le rencontre également dans le planctus monophonique de la Labërie. On doit convenir que dans ce genre de musique sont souvent formés, d'après les cas, aussi des intervalles réduits ou élargis, mais c'est le cas de mettre au clair que ces intervalles ne surgissent que dans les explosions émotionnelles tendues, d'un caractère récitatif poussé qui n'ont, à notre avis, qu'une valeur plutôt épisodique, fortuite. Par conséquent, on ne doit pas s'attendre de ceux-ci un changement quelconque dans les principaux genres de l'échelle pentatonique, ni l'apparition de quelque nouveau genre. Ainsi nous présentons ces genres ou variantes en vue de les étudier de plus près:



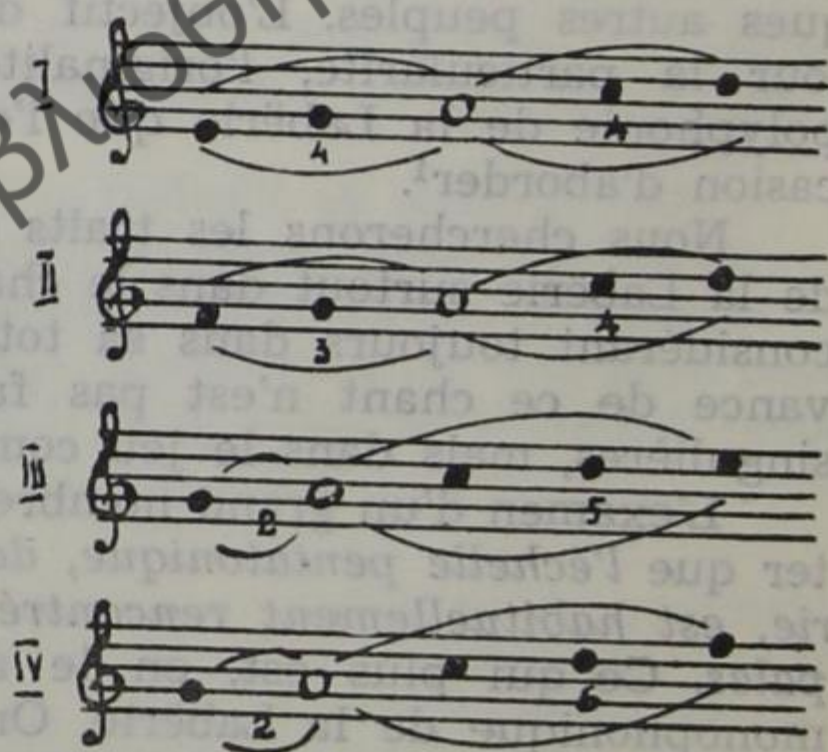
Qu'est-ce qui les distingue les uns des autres?

D'abord, l'intervalle entre les extrémités de l'échelle pentatonique: dans les genres I, II, cet intervalle est une petite septième; dans les genres III, IV, une grande sixte.

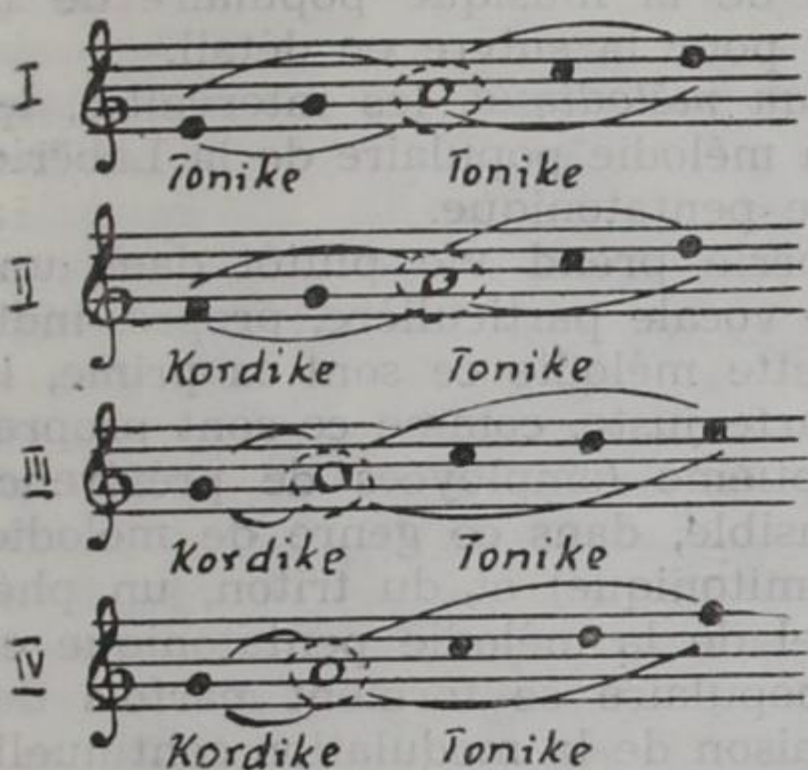


Secundo, l'intervalle entre chaque extrémité et la base principale de l'échelle pentatonique, c'est-à-dire la position des extrémités envers la base principale. Dans le genre I^{er}, cet intervalle est une quarte juste pour les deux extrémités; dans le second, une grande tierce pour l'extrémité inférieure et une quarte juste pour l'extrémité supérieure; dans le IV^e, une grande seconde pour l'extrémité inférieure et une grande sixte pour l'extrémité supérieure.

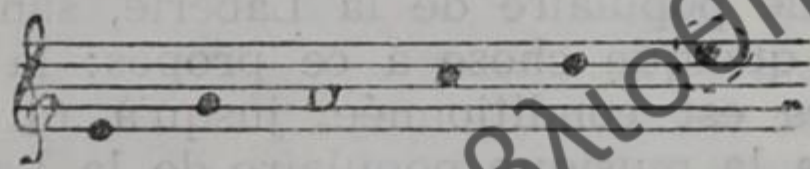
Tertio, l'équilibre ou le déséquilibre entre les parties inférieures et celles supérieures de la principale base de l'échelle pentatonique, c'est-à-dire la position de la base principale à l'égard des extrémités. La base principale, étant commune pour les deux parties, sert de note de conjonction dans les genres III, IV, déséquilibrés, avec la priorité de la partie supérieure à la principale base pentatonique.



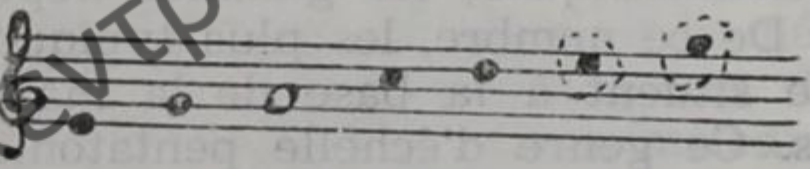
Quarto, Le caractère tonique ou bien de corde des parties inférieures et supérieures à la principale base de l'échelle pentatonique: dans le genre I^{er} les deux parties sont toniques; dans les genres II, III, IV, si les parties au-dessous de la principale base sont de corde, les parties au-dessus résultent toniques.



De nombre de genres ou de variants qu'on rencontre dans le chant polyphonique de la Labërie, le plus usité est le genre I^{er}. L'intervalle caractéristique de la petite septième entre ses extrémités, leur équidistance de la principale base de l'échelle pentatonique, l'équilibre entre les parties au-dessous et au-dessus de la base principale, le caractère tonique de ses parties et les groupes symétriques trisonores, où l'on entend tranquillement la petite tierce et la grande seconde, en font une échelle pentatonique symétrique, harmonieuse, stable et agréable. Le genre I^{er} est rencontré, en quelques cas, dans la répétition du degré subtonique «e» en octave.



En d'autres cas, il est rencontré aussi par la répétition du degré subtonique «g» en octave:



Il devient plus complet, dans de tels cas, sauf en perdant la symétrie de la première harmonie. L'élargissement de l'extension spatiale est, sans nul doute, une expression d'évolution dans la polyphonie de la Labërie. Après le genre I^{er}, trouve son usage le genre III, cependant que les genres II, IV sont encore moins usités.

Enfin, on ne peut pas circonscrire, d'aucune façon, la quantité des genres ou variantes de l'échelle pentatonique de la Labërie aux seuls spécimens que nous venons de présenter plus haut. La recherche continue sur l'entière musique populaire de la Labërie, vocale ou instrumentale, indistinctement apportera de son côté aussi d'autres genres. Il va sans dire qu'il n'est point question ici à les multiplier à tout prix, non plus à inventer d'autres échelles pentatoniques.

On doit considérer une acception naïve, métaphysique de l'échelle pentatonique de la Labërie sa conception comme un schème sec. (Il va sans dire que la définition des principaux genres de l'échelle pentatonique et leur caractérisation brève fut nécessaire). La considération dialectique sur elle fut nécessaire en mélodie, polyphonie, rythme et

sur la totalité des moyens expressifs de la musique populaire de la Labërie. Nous nous arrêterons un peu pour la suivre en détail.

Nous analyserons ainsi, sur le *plan mélodique*, les intervalles, les échelles, les phrasés, le caractère de la mélodie populaire de la Labërie, sur l'ensemble desquels survit l'échelle pentatonique.

L'échelle pentatonique de la Labërie prend vie plutôt dans une mélodie vocale, même sur une mélodie vocale particulière, propre, individuelle. Les intervalles typiques de cette mélodie ce sont la prime, la grande seconde, la petite tierce, la quarte juste, comme ce sont propres aussi les sauts en sixte et petite septième (employées de préférence dans le planctus et les *kaba*). Est sensible, dans ce genre de mélodie, surtout l'absence des demi-tons (anhémitonique) et du triton, un phénomène qui constitue un trait essentiel de la mélodie pentatonique en général. Toutefois, dans la mélodie populaire se forment parfois des intervalles réduits ou augmentés, en raison de la modulation continue que subit le chant polyphonique². Tout de même, ces intervalles ne peuvent d'aucune façon être considérés typiques; s'agissant d'intervalles transitoires, ils cèdent la place bien rapidement aux intervalles essentiels. Ce n'est pas le cas de parler ici plus longuement sur les intervalles de la mélodie populaire de la Labërie sans pourtant oublier de souligner encore quelque chose à ce propos: la prédominance des intervalles chantables est conditionnée, jusqu'à un certain point, de la nature vocale qu'a la musique populaire de la Labërie dans sa majorité. Du nombre des mouvements, la prédominance va au mouvement graduel, harmonieux, c'est-à-dire en prime et seconde.

L'échelle pentatonique de la Labërie est rencontrée sur des gammes bi-tri-tetra-penta et hexatoniques; les gammes heptatoniques sont généralement absentes. De ce nombre, les plus typiques sont les échelles pentatoniques, qui se situent à la base de la majorité écrasante des chants polyphoniques. Ce genre d'échelle pentatonique n'est pas rencontré sur l'échelle diatonique, et, d'autant plus, chromatique.

Si l'on compare, au point de vue de la longueur, les phrases mélodiques des principaux solistes du chant polyphonique de la Labërie, le teneur et le répétiteur, il résulte que celles-ci sont, en général, d'une durée identique. Il en arrive ainsi, parce que le contrepoint entre ces longueurs suit plutôt le principe du *jeu contemporain* des mélodies. Partant, à l'intérieur de l'échelle pentatonique de la Labërie se développe un contrepoint serré. Tout de même, la matière musicale du phrasé mélodique sera diverse: si le phrasé du teneur, étant généralement plus individualisé, contient l'essence intonative du chant polyphonique de la Labërie, le phrasé du répétiteur, étant habituellement moins individualisé, se fait le vecteur d'intonations qui font de contrepoint à celles du teneur.

La mélodie pentatonique de la Labërie se caractérise par des notes récitatives, ce qui suppose une proximité entre ses intonations sur fleurtis et le parler courant. Le côté intonatif, dans ce type mélodique, a la priorité sur celui logique. La récitation caractérise surtout la première phrase du chant polyphonique de la Labërie: un exposé de la pensée musicale par le teneur (Cette phrase est donnée le plus souvent par un rythme «poco rubato», en rapport avec la précision rythmique

qu'acquiert la chant polyphonique plus loin). A sa suite on aura une aérosité plus remarquable des phrases mélodiques. Lorsque la mélodie pentatonique de la Labërie se distingue pour son caractère récitatif, on doit dénoter dans le même temps que des mélodies diverses du chant polyphonique de la Labërie, qui forment l'échelle pentatonique, connaissent réellement une échelle différenciée de récital. On doit souligner, *tout d'abord*, le chant égal de l'ison, qui se roule en voix communes, sert de principale base de l'échelle pentatonique de la Labërie. Qu'est-ce que représente l'ison, en dernière instance, au point de vue de l'intonation? Une note unique de musique roulée longuement, habituellement du commencement jusqu'à la fin du phrasé mélodique. Même alors qu'on chantait par un «e» prolongé, ou même syllabé, il reste toujours un son musical unique, en reflétant ainsi des affinités sensibles avec le parler humain.

Secundo, un caractère récitatif poussé a aussi la dominante, c'est-à-dire la troisième voix soliste, qui sert de note caractéristique (médiane) de l'échelle pentatonique de la Labërie. C'est toujours le cas d'une note musicale unique, mais qui résonne désormais, d'habitude, d'une tierce mineure au-dessus de la base principale.

Tertio, moins récitative résonne la mélodie du répétiteur, voire de la deuxième voix soliste, dont le son initial sert de *base secondaire* de l'échelle pentatonique de la Labërie. Il ressort, cette fois, une mélodie individualisée à plusieurs reprises, qui se fait distinguer pour sa nature contrapuntique, polyphonisante. On comprend qu'une telle mélodie est apte à devenir plus expressive. Et voilà que la place des notes aussi récitatives de l'ison et de la dominante l'occupent des notes quelque peu arieuses.

Quarto, moins récitative encore apparaît la mélodie du teneur, de la première voix soliste, dont le son initial sert de *principale base* de l'échelle pentatonique de la Labërie. Cette mélodie est la plus développée, la plus arieuse entre les mélodies du chant polyphonique de la Labërie. S'il est vrai qu'aussi la mélodie de la dominante est développée jusqu'à certain point, on doit noter pourtant qu'à celle-ci manque la forte aspiration, le cantable, l'extension spatiale, l'ampleur des intervalles, la clarté et la beauté intonative qui caractérisent la première mélodie. Par conséquent, cette dominante a aussi une force expressive plus sensible. Conjointement à la «hiérarchie récitative» de diverses mélodies que forment l'échelle pentatonique de la Labërie, nous soulignons que le *caractère récitatif*, en tant qu'important trait original de cette échelle pentatonique, ne doit d'aucune façon être considéré absolu et mal interprété.

En somme, de tout ce qu'on vient de dire sur le plan mélodique de l'échelle pentatonique de la Labërie, nous sommes de l'opinion que *la manifestation la plus essentielle de son originalité doit être considérée, sous cet spect, la récitative.*

*

Sur le *plan polyphonique horizontal*, nous allons examiner le rôle des solistes particuliers sur la formation du chant pentatonique de la Labërie, ses registres, sa bimodalité, etc. Si l'on examine chacune à part

les mélodies des solistes du chant polyphonique de la Labërie, il résulte que leurs modes sont généralement prépentatoniques. Mais, considérées d'ensemble, ils forment et même, quelquefois, dépassent l'échelle pentatonique, ce qui est à signifier que l'échelle pentatonique de la Labërie se complète par suite du jeu contrapuntique des diverses mélodies. L'équilibre ou le déséquilibre entre ces mélodies est un facteur important dans la symétrie et l'harmonie du chant polyphonique, inévitablement aussi dans son expression musicale. *Le rôle le plus important dans la formation de l'échelle pentatonique de la Labërie le joue le teneur.*

L'échelle pentatonique de la Labërie peut être considérée divisée en deux registres principaux: le bas registre et le haut registre. Entre ceux-ci, la base principale du mode, comme il a été dit en quelque cas, sert de sorte de jonction. Si l'on observe le tas des chants polyphoniques, on peut juger exactement sur quel registre de l'échelle pentatonique roulent les mélodies des solistes, l'équilibre ou bien le déséquilibre entre ces mélodies, l'extention spatiale des registres, etc. Les principales conclusions que nous considérons en ce sens sont les suivantes:

— *Le teneur (marrës)* en tant que premier soliste du chant polyphonique de la Labërie, roule sa mélodie généralement sur le registre supérieur.

— *Le répétiteur (kthyes)*, ou bien le second soliste du chant polyphonique de la Labërie, roule sa mélodie généralement sur le registre inférieur. Tout de même, il a des cas où la mélodie du répétiteur rejoint la petite tierce sur la principale base de l'échelle pentatonique, c'est-à-dire sur la moitié du registre supérieur.

— *Les principales mélodies* du chant polyphonique de la Labërie sont parfois équilibrées, mais le plus souvent déséquilibrées entre elles, avec la priorité de la première mélodie.

— *L'extension spatiale* du registre supérieur est, généralement, plus forte que celle du registre inférieur. Il arrive qu'elle ouvre ici l'intervalle de la petite septième entre ses limites.

L'échelle pentatonique de la Labërie est bimodale. Elle est formée par différents modes, auxquels correspond, comme on le voit à l'évidence, aussi une base modale diverse. Prenons le chant «Deux jeunes filles, toutes deux de la Labërie», entonné en style de Himare, et l'on voit à l'évidence la présence de la bimodalité.

Andante $\text{♩} = 66$

Musical score for the first system of the piece, titled "Andante" with a tempo of $\text{♩} = 66$. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "P Dy vaj-za, te dy-ja la-be" followed by a long note with "Bu-". The second staff continues the vocal line with "e he e" followed by "Bu-u-u". The third and fourth staves are piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A *cresc.* marking is present under the vocal line.

Musical score for the second system of the piece, titled "Andante". It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "le e ---" followed by "le e e e e e e e e e e e e e e o o". The second staff continues the vocal line. The third and fourth staves are piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Andantino $\text{♩} = 72$

Musical score for the third system of the piece, titled "Andantino" with a tempo of $\text{♩} = 72$. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "f Per-se fo-ni". The second staff continues the vocal line with "mf e Per-se fo-ni i i i". The third and fourth staves are piano accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. A *cresc.* marking is present under the vocal line.

Maestoso $\text{♩} = 84$

Dy vaj- za, te dy- ja

e e o mf è cresc. f Dy vaj- za, te dy- ja

f Dy vaj- za, te dy- ja

f Dy vaj- za, te dy- ja

mo- re la- be Lu- le e e e

mo- re la- be Lu- le e e e

mo- re la- be Lu- le - - -

mo- re la- be Lu- le - - -

f par- ti za- ne sf.

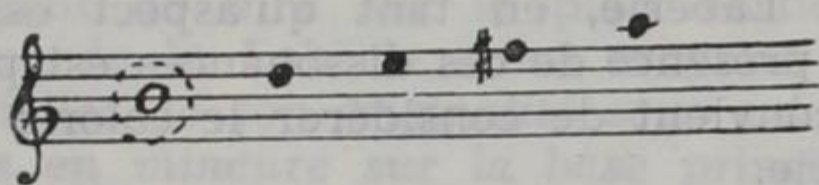
e e mf è cresc. f par- ti - za- ne sf.

f par- ti za- ne sf.

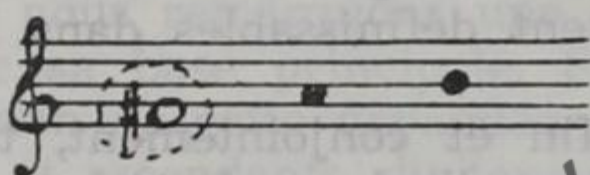
f par- ti - za- ne sf.

On y distingue aisément les modes divers de ses solistes, le teneur roule sa mélodie sur le mode ayant pour base le degré «h», le répétiteur, le mode ayant pour base le degré «fis».

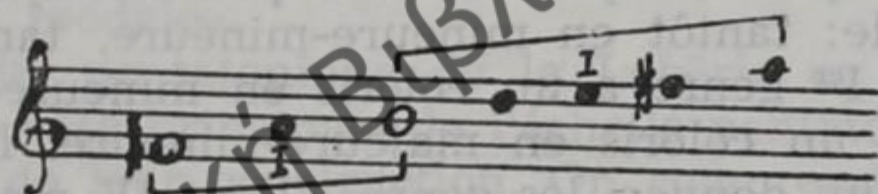
En voilà respectivement leurs modes: Le I^{er} mode, ayant comme base le degré «h», que nous appellerons la base principale du mode:



Le II^e mode, ayant pour base le degré «fis», que nous appellerons base secondaire du mode:



La totalité des modes est la suivante:



Quand on connaît la totalité des deux bases modales dans l'échelle pentatonique de la Labërie, on distingue, dans le même temps, le rôle différencié de celles-ci. Ainsi, si la base principale est chantée parfois par le teneur, le répétiteur, et, continuellement, par la voix roulée en ison, la base secondaire est chantée parfois par le seul répétiteur. En d'autres termes, c'est ce qui parle de la priorité de la principale base envers celle secondaire.

La coexistence des deux modes à l'intérieur de l'échelle pentatonique, la bimodalité, entraîne des conséquences importantes dans la polyphonie de la Labërie: elle introduit ce genre de polyphonie, jusqu'à un certain point, dans le type polyphonique, où les voix sont contrastantes et, dans le même temps, développées au point de vue mélodique. C'est la bimodalité qui donne un caractère modal et non pas tonal à l'harmonie qui surgit dans la polyphonie de la Labërie. Dans le même temps, la présence de deux modes se présente comme cause de certaines régularités générales de la polyphonie de la Labërie, régularités qui portent surtout sur le mode d'usage des dissonances en celle-ci, etc.

Partant, de ce qu'on vient de dire sur le plan horiozntal polyphonique de l'échelle pentatonique de la Labërie, nous sommes de l'avis que la manifestation la plus essentielle de son originalité sous cet aspect, doit être considérée la bimodalité.



Sur le *plan de l'harmonie verticale*, une attention particulière attire l'usage illimité des dissonances non préparées et, dans le même temps, non résolues, l'apparition fréquente de celles-ci qui semblent se résoudre, en dernière instance, sur la base de chacun des modes. Tout de même, si l'on prend en considération la nature bimodale de l'échelle pentatonique de la Labërie, en tant qu'aspect essentiel de sa construction interne, la présence de ces dissonances est pleinement justifiée. De toute façon, il convient de considérer le coloris de l'échelle pentatonique de la Labërie.

Si l'on s'adresse aux rapports harmoniques entre la *base essentielle* du mode et les autres sons qui y gravitent et définissent son coloris, on remarque que l'échelle pentatonique de la Labërie a un coloris tantôt en mineure tantôt en majeure. Ainsi, le I^{er} genre a un coloris en mineure, cependant que le II^e genre un coloris en majeure. (Les genres III, IV, sont difficilement définissables dans le sens que nous venons de leur donner).

On doit noter, enfin et conjointement, tant les rapports harmoniques entre la *base essentielle* du mode et les autres sons qui définissent son coloris et des rapports harmoniques entre la *base secondaire* du mode et des autres sons qui encore définissent son coloris, un authentique plagal, ce qui fait que l'échelle pentatonique de la Labërie ait un coloris double: tantôt en mineure-mineure, tantôt en majeure-mineure. Ainsi, le I^{er} genre a un coloris en mineure-mineure, cependant que le II^e genre un coloris en majeure-mineure. Dans l'acceptation que nous venons de lui donner, les genres III et IV manquent de ce coloris plagal, ils n'ont que le coloris en mineure.

Si l'on remarque encore le plan harmonique de l'échelle pentatonique de la Labërie, on ressent encore, aussi la *modulation continue* micromodale. On sait que la modulation suppose le passage de l'échelle pentatonique d'un mode à une base donnée à un mode d'autre base modale, progressive, en rapport avec le premier. Comme conséquence de cette modulation, surtout sur le plan vertical harmonique de l'échelle pentatonique de Labërie, surgissent des intervalles dissonants, réduits ou augmentés. Plus loin, cette modulation fait que des phrasés ne soient pas chantés dans leurs rapports normaux harmoniques entre eux, etc. Surgissent ces intervalles et ces phrasés, car la *modulation dans le chant polyphonique de la Labërie n'a pas lieu uniformément et non plus dans le même temps sur toutes les voix*. Comme nous venons de le remarquer, ils ne doivent pas être considérés typiques. On comprend que la modulation est d'autant plus grande, d'autant plus grandes soient les dimensions d'un chant polyphonique. Il est, par exemple, plus sensible dans la polyphonie contemporaine de la Labërie, notamment dans les styles de Bençe, Pilur, Zagorie, etc., en raison des dimensions agrandies des chants. Au contraire, la modulation est plus limitée dans la polyphonie traditionnelle de la Labërie, où les dimensions relativement petites des chants dans des styles donnés apportent aussi une modulation plus limitée. Modulent plutôt, en général, les airs interprétés par des troupes mixtes, cependant que les chants interprétés par des troupes homogènes ne modulent que plus lentement,

du fait qu'aussi l'unification des timbres, registres, etc., est obtenue plus aisément.

Enfin, nous sommes de l'opinion que dans la modulation continue que subit l'échelle pentatonique de la Labërie durant l'interprétation apparaît un *trait essentiel de sa survivance*, conditionné par son caractère même «a capella», un trait purement vocal du chant polyphonique de la Labërie.

De ce qu'on vient de dire sur le plan vertical harmonique de l'échelle pentatonique de la Labërie, nous croyons que *les manifestations les plus essentielles de son originalité sous cet aspect doivent être considérés le coloris en mineure sur la base principale et la modulation continue.*

*

Si l'on suit l'incarnation de l'échelle pentatonique de la Labërie contemporanément, tant sur le *plan horizontal polyphonique* que sur le *plan vertical harmonique*, nous remarquons une double dépendance de ses sons en rapport avec sa base principale. Sur le plan horizontal polyphonique, une expression de cette dépendance ce sont les passages intermittents, descendants et ascendants, du teneur et du répétiteur sur la principale base du mode. Pour le plan vertical harmonique, une expression de cette dépendance est la présence de la base principale du mode dans toute consonance harmonique. Ce genre de dépendance nous l'appellerons «gravité modale».

Pour la mélodique pentatonique de la Labërie en général, le retour intermittent à la base principale de l'échelle pentatonique constitue une règle essentielle de leur construction. On comprend que si la première mélodie retourne à la base, habituellement en descendant, la seconde mélodie le fait dans le sens contraire, en ascendant. Cette dernière, on le comprend, se trouve dans une dépendance double: de la base principale et de celle secondaire. Il va sans dire que sa plus forte dépendance est en rapport avec sa base secondaire.

Que la base essentielle de l'échelle pentatonique de la Labërie soit présente dans toute consonance harmonique, pas besoin de l'argumenter. Il suffit de tenir présent que l'ison, cette voix commune, accompagne les mélodies du teneur et du répétiteur du commencement à la fin. Ainsi, il devient obligatoirement un son de chaque consonance harmonique de trois ou quatre voix, d'après les cas.

Ainsi, nous sommes de l'opinion que *la double dépendance, horizontale et verticale, des sons de l'échelle pentatonique envers la principale base, doit être considéré, au même titre, une manifestation essentielle de son originalité.*

Sur le plan métrorhythmique nous nous arrêterons brièvement sur la métrique de l'échelle pentatonique de la Labërie, sur l'organisation intérieure de cette métrique, etc.

L'échelle pentatonique de la Labërie se déroule sur une métrique claire et mesurée: les simples mesures rythmiques à deux temps (surtout 2/8) et à trois temps (surtout 3/8). Quoique moins, elle est organisée aussi dans des mesures rythmiques mixtes de cinq temps (surtout

5/8), de sept temps (surtout 7/8), de neuf temps (surtout de 9/8). Elle se déroule aussi, mais toujours dans peu de cas, dans les ainsi nommées mesures libres en rythme «rubato» ou bien «poco rubato», et ainsi de suite.

Malgré la métrique généralement mesurée de l'échelle pentatonique de la Labërie, des phrases et des instants donnés de celui-ci sont interprétés par une métrique libre, ad libitum. La première phrase et les instants passifs (où prennent part, à l'interprétation, les deux ou seulement l'une des mélodies principales, tandis qu'entre-temps la dominante et le bourdon sont interrompus). On dénote de là une autre régularité interne de la vie de cette échelle pentatonique: *si dans les phrases interprétées par toutes les voix la métrique de l'échelle pentatonique est mesurée, dans les phrases et les instants interprétés par des voix singulières, elle est libre*. Il est significatif de noter que les mesures libres dans le rythme sont rencontrées, généralement, dans la polyphonie traditionnelle plutôt que dans celle contemporaine. Dans cette dernière, la clarté du mètre est plus remarquable. C'est la raison pourquoi les mélodies principales du chant polyphonique de la Labërie contrastent entre elles, sous l'aspect rythmique, à un niveau relativement haut. On organise la première mélodie par un rythme simple et retenu, d'un caractère de genre épique narratif, où la priorité est donnée aux notes de grandes valeurs. Au contraire, la deuxième mélodie ou le plagal se déroule à un rythme compliqué et agile, d'un caractère d'improvisation, où la priorité est prise par les notes de petites valeurs. La présence du contraste rythmique entre les principales mélodies donne à l'échelle pentatonique de la Labërie la vivacité interne, l'ainsi nommée impulsion dynamique.

Ne manquent non plus les cas d'une uniformité rythmique entre les principales mélodies, mais sans que cela soit général. Quelque chose de semblable arrive surtout avec la troisième et quatrième mélodie, dont les figures rythmiques sont généralement longues et uniformes.

De tout ce qu'on vient de dire sur le plan métrorhythmique de l'échelle pentatonique de la Labërie, nous sommes de l'avis que les *manifestations essentielles de son originalité doivent être considérées, la métrique mesurée et la rythmique contrastante*.

Après cet aperçu sur les plans mélodique, polyphonique harmonique et métrorhythmiques que nous venons de faire à l'échelle pentatonique de la Labërie, on peut résumer quels sont ses traits originaux. d'abord *le récital*; ensuite *la bimodalité*; en troisième lieu *le coloris en mineure sur la base principale et la modulation continue*; en quatrième lieu *la double dépendance, verticale et horizontale des sons envers la base principale*; en cinquième lieu, *la métrique mesurée et la rythmique contrastante*.

1. V. R. Sokoli, *La mélodique populaire albanaise* dans «Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës, Seria Shkencat Shoqërore» 1960, n° 3, p. 46; B. Kruta, *Éléments communs de folklore musical entre les Albanais et les Albanais d'Italie* dans «Studia Albanica», Tirana 1974, n° 1, p. 1, p. 164 sq.
2. B. Kruta, *art. cit.*, p. 163.

Andromaqi GJERGJI

RAPPORT ENTRE LA STRUCTURE DE LA FAMILLE COOPERATRICE ET L'ESPACE HABITE PAR CELLE-CI

(Plaine de Korçe)

Le présent exposé se propose d'analyser les transformations intervenues dans le mode de vie de la paysannerie de la Plaine de Korçe dans les années du pouvoir populaire, pour ce qui est du rapport entre la structure de la famille et l'espace habité par elle. C'est un indice important, car sa connaissance permet de mieux saisir les améliorations quantitatives et qualitatives intervenues dans l'habitation rurale et le stade actuel d'évolution de la famille dans les campagnes, non seulement comme progression démographique, mais comme structure également. Le matériel a été recueilli dans la coopérative «Voie de Lénine» ayant pour siège Lumalas (district de Korçe). Cette coopérative comprend 10 villages, soit un total de 1450 maisons et environ 6885 habitants, dont nous prendrons en analyse les villages: Lumalas, Bulgarec, Biranj, Melçan et Porodine, qui constituent plus de la moitié de la population de toute la coopérative.

L'espace habité par la famille rurale peut comprendre dans une acception plus circonscrite, l'habitation proprement dite, et dans une acception plus large, la cour, qui permet à la famille rurale de couvrir une partie de ses besoins, de passer une partie de la journée dans la saison chaude, en s'occupant des travaux ménagers ou des travaux agricoles saisonniers. Sous un aspect plus vaste encore il faudrait que, dans l'espace où se déroule la vie quotidienne de notre famille rurale de nos jours, soient comprises les divers edifices socio-culturels, comme les parcs, et les places où les habitants passent une partie de leur loisirs. Nous sommes partis, dans notre exposée, de l'acception limitée de l'habitation rurale.

Les données des statistiques concernant ce problème avant la Libération sont insuffisantes. Tout de même on peut se faire une idée générale en portant quelques informations indirectes. Le taux numéri-

que des familles dans la zone prise en étude en 1923¹ se présente comme suit:

Année 1923

Pl. 1

Village	Maisons	Habitants	Moyenne par famille
Lumalas	14	98	7
Bulgarec	165	973	6
Biranj	36	221	6,1
Melçan	38	244	6,4
Porodine	58	382	6,6
Total	311	1918	7

Comme on peut le voir, la moyenne par famille est de 6 à 7 membres. Ce qu'on peut juger des données orales recueillies sur les lieux, presque la moitié des familles étaient constituées par trois générations et deux couples de mariés, mais il y avait également des familles simples constituées des parents et des enfants célibataires, cependant que les grandes familles comptant plus de 8 membres ont été peu nombreuses même à cette époque.

La maison où habitait la famille rurale de cette zone non seulement au début du XX^e siècle, mais aussi jusqu'aux premières années de la Libération, était séparée en deux pièces avec un couloir au centre (une superficie d'environ 75 m²). C'était l'habitation la plus caractéristique de l'agriculteur libre, qui possédait peu de terrain cultivable, ainsi que l'emplacement où il se construisait la demeure. En outre, dans les années 20-30 de notre siècle il existait aussi beaucoup de métayers, qui, ne possédant pas des terres, étaient forcés de travailler à bail la terre des beys. Ils habitaient dans les *çifçihane*: une sorte d'habitation simple, une demeure de manants qui comprenait sous le même toit, la pièce de séjour, le vestibule et l'étable. Il y avait, des fois, aussi une petite séparation qui servait comme chambre à coucher pour le couple des mariés récemment (les *çifçihane* avaient une superficie d'environ 60 à 65 m²)².

Dans les deux sortes d'habitations, dont nous venons de parler, ce qui frappe d'abord c'est que le petit nombre de pièces avait plusieurs fonctions, surtout pendant l'hiver, où dans la même pièce tous les membres de la famille passaient la plus grande partie de la journée s'occupant de travaux divers, tandis que la nuit venue, on se couchait des deux cotés de la cheminée. C'était là plus ou moins la situation même pour ceux qui avaient deux pièces et un vestibule au centre, car la seconde chambre était réservée aux amis ou au couple fraîchement marié. Et, puisque la moyenne de membres par famille dans ces villages en 1923 était de 6,1 personnes, on comprend que les conditions de vie n'ont pas été satisfaisantes comme espace (car les 6,1 personnes avaient en moyenne 2, ou, dans les meilleurs cas, 3 pièces) et non plus en commodité (à cause des plusieurs fonctions des pièces,

du nombre limité des fenêtres, de l'absence d'un plancher de bois, et dans bien des cas de l'absence de plafond couvert également).

Durant la saison chaude, la situation s'améliorait en quelque sorte, car une bonne partie des travaux ménagers étaient effectués dans la cour de la maison. Mais pour les familles avec un nombre supérieur à 10 membre, l'espace habitable d'une *çiŕŕihane*, était naturellement très étroit.

Evidemment, la couche des paysans aisés disposait de meilleures conditions d'habitation, des maisons étagées, avec plusieurs pièces et autres constructions accessoires dans la cour entourée d'un mur.

Les transformations radicales qui intervinrent dans la vie économique des campagnes après la Libération, les grandes victoires de l'ordre coopérateur dans le domaine de l'agriculture, ont donné lieu à un grand essor aussi à la famille rurale et à sa structure, en transformant ainsi de fond en comble les conditions de vie familiales. A la suite des améliorations fondamentales dans les conditions de vie, la population s'est accrue à des rythmes accélérés et la structure de la famille s'est sensiblement améliorée. Ainsi en 1979, la situation démographique des villages qui font l'objet de notre exposé est la suivante:

Année 1979

Pl. 2

Village	Familles	Habitants	Moyenne
Lumalas	58	304	5.2
Bulgarec	279	1476	5.2
Biranj	89	466	5.2
Melçan	96	516	5.3
Porodine	158	881	5.5
Total	680	3643	5.3

Si l'on confronte ces données avec celles de l'année 1923, on peut constater que le nombre des familles est plus que doublé (2.17), cependant que le nombre d'individus presque le rejoint (1.89). Partant, la moyenne par famille dans ce temps a diminué de 6.1 à 5.3, à un moment que pour la population paysanne à l'échelle nationale cette moyenne est de 6.2 (tandis que la moyenne totale à l'échelle nationale pour toute la population est de 5.6). On comprend ainsi que dans cette zone le processus de séparation des familles a fait des progrès et la situation entre les villages se présente extrêmement équilibrée.

Mais quelle est la structure de ces familles? Tenant compte des mariages et des générations, nous allons diviser les familles des villages en trois groupes: Dans le premier groupe sont comprises les familles, composées du couple conjugal et de leurs enfants célibataires; dans le second groupe sont insérées les familles composées du couple conjugal, les enfants célibataires et l'un ou deux parents

du mari. Dans le troisième groupe sont incorporées les familles plus compliquées, avec deux frères mariés et leur enfants, leur parents etc.

Année 1979

Pl. 3

Village	Groupe I ^{er}	Groupe II	Groupe III
Lumalas	65.4 %	22.4 %	12.2 %
Bulgarec	61.3 %	22.6 %	16.1 %
Biranj	67.4 %	20.2 %	12.4 %
Melçan	67.1 %	20. %	12,4 %
Porodine	60. %	20. %	20. %
Total	63. %	21. %	16. %

Le tableau indique que le groupe principal (63%) est constitué par les familles simples d'une seule alliance et deux générations. Une bonne partie en occupe le second groupe, dont font partie, outre le couple, aussi les parents du mari. Les familles de ce groupe ont d'habitude deux alliances et trois générations. Généralement, les parents vivent, de nos jours, avec un de leurs garçons, de préférence avec le cadet, et non pas séparément, ce qui prouve que notre famille rurale, sous les nouvelles formes durables, est exempte de heurts d'intérêts et l'attention que l'on porte aux parents âgés est considérée comme une tâche pour les enfants. Cependant, il ne faut pas oublier en cela que les personnes âgées jouissent du droit à la retraite à 60 et 65 ans. Le troisième groupe représente des familles plus grandes avec deux ou trois frères habitant sous le même toit, de même que leurs parents. D'habitude, ils vivent ensemble juste le temps de construire une autre maison pour chacun des frères.

Voyons maintenant dans le tableau ci-dessous (Pl. 4) la composition numérique des familles dans ces villages.

Pl. 4

Village	Familles au total	Nombres de personnes														
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Lumalas	58	2	4	4	9	12	15	3	6	3	—	—	—	—	—	—
Bulgarec	279	2	12	17	67	66	61	25	16	5	4	2	1	1	—	—
Biranj	89	—	2	7	21	30	16	4	5	1	1	—	2	—	—	—
Melçan	96	—	4	7	20	23	23	8	5	4	—	2	—	—	—	—
Porodine	158	2	5	10	21	46	37	17	12	3	2	1	—	—	—	2
Total	680	6	27	45	138	177	152	57	44	16	7	5	3	1	—	2
En pourcentage 100%		33 = 5.1%			183 = 26.8%			386 = 57%			78 = 11.1%					

La majorité est constituée de familles de 5 à 7 personnes (57%), qui doivent être considérées des familles de composition moyenne pour ces villages. Viennent ensuite celles de 3 à 4 personnes (environ 27%) et sont très rares les familles de 2 personnes environ (5.1%). Les familles supérieures à 8 personnes sont de plus en plus rares dans ces villages (11%). Il y en a d'entre elles comme à Melçan et à Biranj, qui ont un plus faible taux encore de ces familles, tandis que les taux les plus élevés sont ceux de Lumalas et de Porodine (respectivement avec 16 et 13%).

Si l'on compare la composition numérique de ces familles coopératrices avec la moyenne de la République³, elle se présente comme suit:

Année 1979

Pl. 5

	Familles avec			
	1—2 mem bres	3—4	5—7	plus de 8
Villages de la coopérative «Voie de Lénine»	5.1%	26.8%	57%	11.1%
Moyenne a l'echelle nationale ³	9.5%	28.1%	42.3%	20.1%

On constate que le taux des familles de 1-2 personnes est beaucoup plus bas que celui de la République, fait qui témoigne que dans ces villages le nombre des personnes vivant seules est infime. Nous estimons qu'il faut le considérer comme un fait positif qui témoigne de la vitalité de la famille socialiste dans nos campagnes. Un autre trait positif c'est que les familles supérieures à 8 personnes sont d'un pourcentage qui est presque la moitié de celui au niveau national (11.1% contre 20.1%). Dernièrement nous avons pu constater, que tandis que le taux du groupe des familles de 3 à 4 personnes tourne sur le même chiffre, le groupe qui prédomine avec plus de la moitié du nombre général est constitué des familles de 5 à 7 personnes (57%), dépassant largement le taux du niveau national (42.3%).

Il est intéressant de regrouper (compte tenu du fait que la moyenne des familles est de 4-6 personnes, comme plus fréquente), pour voir la place qu'elles ont. De la sorte ce groupe est de 68.3% du nombre total contre 11% que le sont les familles de 1-3 personnes et 19.7% que le sont les familles supérieures à 7.

Divisée selon la structure de la famille, la moyenne des membres

par famille, selon les groupes que nous avons mentionnés ci-dessus (voir la pl. 3), se présente comme suit:

Année 1979

Pl. 6

Village	Moyenne du village	Groupe Ier	Groupe II	Groupe III
Lumalas	5.2	4.5	6.2	7.3
Bulgarec	5.2	4.5	5.5	7.7
Biranj	5.2	4.5	5.6	8
Melçan	5.3	4.8	5.4	8.4
Porodine	5.5	4.7	6.4	7.3

Donc, les familles du premier groupe, composées des parents et de leurs enfants célibataires, ont en moyenne 4.5 à 4.8 membres, ce qui signifie que le nombre moyen des enfants est de 2-3 par famille. Il faut tenir compte aussi que ce nombre d'enfants vient de baisser, car ici sont insérés également les couples mariés qui n'ont pas encore d'enfants.

Ce que nous venons d'exposer était la structure de la famille en 1979 et le nombre numérique des villages dans la coopérative élargie «Voie de Lénine» (Korçe). Voyons à présent l'espace habitable dont dispose chaque famille.

*

Il faut noter, d'abord, des changements subis par les habitations rurales de cette zone après la Libération, la disparition graduelle, mais totale, des maisons des «manants» ou des *çifçihane*, restées encore comme traces du système féodal de la propriété sur la terre. D'autres changements sont: la réduction au minimum des pièces en rez-de-chaussée, la dotation de la plus grande partie des habitations par des annexes dans la cour, qui servent à cuisiner (*ashefe*) et pour garder les matières combustibles et d'autres (*qilare*), à tout avantage des pièces d'habitation, etc.

La situation enregistrée en 1979, est, sans aucun doute, suite des progrès effectués graduellement d'un quinquennat à l'autre parallèlement aux autres permutations intervenues dans l'économie coopératrice, qui permettent aux paysans d'accroître d'une année à l'autre leurs revenus et d'améliorer sans cesse leur standard de vie.

Les habitations des 5 villages soumises à étude, peuvent être regroupées comme suit: maisons à un niveau d'habitation, dont nous avons mis en évidence celles qui ont placé ce niveau sur un perron de 5-6 marches, donc qui jouissent de meilleures conditions d'hygiène.

Ensuite viennent les maisons étagées, qui dans les villages s'étendant sur la plaine, ont été plus rares avant 1912.

Année 1979

Pl. 7

Village	Habitations total	Au rez-de-chaussées		Etagées
		Sans marches	Avec 5-6 marches	
Lumalas	158	25.8%	44.8%	29.4%
Bulgarec	279	35.1%	38.3%	26.6%
Biranj	89	28.2%	30.3%	41.5%
Melçan	96	47.6%	18.0%	34.4%
Porodine	158	43.7%	27.9%	28.4%
Total	680	37.2%	32.5%	30.3%

Ainsi, donc, en ce qui concerne les habitations, c'est le village de Lumalas qui se présente le mieux, suivi par Bulgarec et Biranj, et viennent enfin Porodine et Melçan. Les maisons au perron de 5-6 marches sont préférées, et leur nombre va toujours augmentant au détriment de celles en rez-de-chaussée, dont le fonds principal est constitué des maisons construites avant la Libération ou bien dans les premières années qui suivirent la Libération. Pour les besoins actuels des paysans, c'est déjà une sorte d'habitation surmontée par le temps et quiconque veut se construire une maison, vise désormais à une meilleure demeure.

Les maisons simples à un seul niveau d'habitation et qui disposent de deux pièces et un vestibule au centre, constituaient en 1979, 37% du fonds général. Les habitations à perron de 5-6 marches (et qui ont la plupart du temps 3 pièces et une varangue spatieuse ou bien quatre pièces et une varangue, ainsi qu'une sorte d'entrée, après avoir gravi les marches du perron) constituaient en 1979, 32.5% des habitations existantes dans les villages en question, excepté celui de Melçan, inférieur à cette moyenne. Les maisons étagées généralement reproduisent dans les deux étages les mêmes schèmes planimétriques que nous avons déjà mentionnés plus haut, mais surtout le schème comportant deux pièces et une varangue et très rarement le doublent en faisant construire quatre pièces dans chaque étage. Les maisons de cette facture dans les villages en question constituent 30.3% du fonds des habitations existantes.

La plus grande partie des habitations rurales, comprennent, dans leur ensemble, outre la maison proprement dite, aussi *l'ashef*, une construction annexe très vaste (5 X 6 m. et davantage) qui est construit à part dans la cour ou bien adossé contre le mur de la maison et qui sert de cuisine en été. En hiver, quelques-unes de ses fonctions sont assumées par la chambre de séjour. Dans les villages où ont été effectués les recherches, plus de 70% des maisons disposent de cet annexe.

Prenant en considération les diverses fonctions qu'assument les varangues et les vestibules ainsi que les *ashefs* des maisons rurales

(essentiellement des fonctions de service, mais aussi d'habitation), dans les calculs suivants nous allons inclure ces pièces dans l'espace habité. On ne doit pas oublier que leur importance dans la vie quotidienne de la famille rurale est parfois plus grande que celle des pièces. En témoignent les indications des dimensions et les dotations de ces pièces.

Nous donnons ci-dessous (pl. 8) un tableau récapitulatif avec le nombre des pièces et des annexes exploitables dont disposent les villages et leur moyenne pour chaque maison.

Année 1979

Pl. 8

Village	Pièces et annexes	Moyenne pour chaque maison
Lumalas	272	4.7
Bulgarec	1260	4.5
Biranj	436	4.8
Melçan	413	4.2
Porodine	672	4.3
Total	3053	4.5

Dans tous ces villages pris ensemble, il y a en moyenne pour chaque famille 4.5 pièces et annexes. Considérant les villages séparément, nous constatons que Biranj et Lumalas sont mieux présentés que les autres. La moyenne de 4.5 pièces et annexes pour 5.3 personnes de la famille de la coopérative «Voie de Lénine» se présente proche des autres villages de la région de la plaine de Korçe. Dans le village Orman-Pojan il y a, par exemple, 4.5 pièces et annexes pour 5.4 personnes; dans le village Burimas 4.8 pour 5.3 personnes, et dans le village Terove, 4.6 pour 5 personnes.

Voyons maintenant un regroupement des habitations d'après le nombre des pièces et annexes qu'elles disposent, exprimé en pourcentage:

Année 1979

Pl. 9

Village	Pourcentage des habitations				
	1—2 pièces	3 pièces	4 pièces	5 pièces	Plus de 6 pièces
Lumalas	7%	13.8%	32.7%	24.1%	22.4%
Bulgarec	4%	10.3%	40%	34%	11.7%
Biranj	1.3%	18%	37%	15.7%	28%
Melçan	3.4%	13.5%	56.1%	18.7%	8.3%
Porodine	2.1%	24%	47.4%	15.1%	11.4%
Moyenne	3.7%	15%	42.8%	24.1%	14.4%

Comme on peut le voir, le plus grand groupe est constitué par les habitations à quatre pièces, qui dans le village de Melçan rejoignent le taux de 56⁰/₀. Presque un quatrième des habitations (24⁰/₀) ont plus de 5 pièces, et le mieux placé est Bulgarec suivi par Lumalas. Fait à souligner: le pourcentage des familles qui possèdent jusqu'à deux pièces est très bas. Si l'on se tient au rythme de construction de nouvelles habitations, on peut prévoir dans un proche avenir un accroissement sensible des habitations à 5 pièces, et une baisse sensible de celles à 3.

Après avoir examiné la composition numérique et structurale des familles dans ces agglomérations et les différentes sortes d'habitations avec le nombre des pièces, voyons maintenant comment sont-elles réparties.

Nous avons donné ci-dessus une planche des familles en trois groupes, d'après leurs structures (le couple avec les enfants, le couple avec les parents et les enfants et les grandes familles). Dans la planche suivante (pl. 10) nous pouvons voir le pourcentage des pièces que possède chacun de ces groupes dans les villages respectifs.

Année 1979

Pl. 10

Village	Groupe I ^{er}	Groupe II	Groupe III
Lumalas	61.7%	22.7%	16.6%
Bulgarec	57.1%	23.1%	19.8%
Biranj	57.5%	23.1%	19.4%
Melçan	66.3%	23.4%	10.4%
Porodine	54.8%	19.9%	25.3%
Moyenne	58.1%	22.6%	20.0%

Significatif est le grand nombre des pièces que dispose chaque village (moyenne 58⁰/₀), qui va aux familles à simple structure, lesquelles, comme nous venons de le voir, constituent 63⁰/₀ du total des familles dans ces villages. Les familles du second groupe comprennent 22⁰/₀ des pièces et 21⁰/₀ du nombre des familles, tandis que celles du troisième groupe possèdent 20⁰/₀ des pièces et 16⁰/₀ du nombre général des familles.

Tout de même, afin d'avoir une idée plus exacte, il vaut mieux

avoir la moyenne numérique des membres pour chaque groupe, ce que nous allons présenter dans les trois planches suivantes:

Année 1979

Familles du 1^{er} groupe

Pl. 11

Village	En %	Moyenne des personnes	Moyenne des pièces
Lumalas	65,4%	4,5	4,5
Bulgarec	61,3%	4,5	4,2
Biranj	67,4%	4,5	4,1
Melçan	68,7%	4,8	4,1
Porodine	60,0%	4,7	3,8
Moyenne	58,0%	4,6	4,1

Année 1979

Familles du groupe II

Pl. 12

Village	En %	Moyenne des personnes	Moyenne des pièces
Lumalas	22,4%	6,2	5
Bulgarec	22,6%	5,5	4,6
Biranj	20,2%	5,6	5,7
Melçan	20,8%	5,4	4,1
Porodine	20 %	6,4	4,1
Moyenne	22 %	5,7	4,6

Année 1979

Familles du Groupe III

Pl. 13

Village	En %	Moyenne des personnes	Moyenne des pièces
Lumalas	12,2%	7,3	6
Bulgarec	16,1%	7,7	5,5
Biranj	12,4%	8	7,5
Melçan	10,5%	8,4	6,1
Porodine	20 %	7,3	5,5
Moyenne	20 %	7,6	5,8

Ces planches où les familles sont regroupées selon leurs structures, prouvent que les familles simples (consituées du couple et des enfants) jouissent de meilleures conditions quant à l'habitation. Le nombre des pièces dans ces familles est égal comme moyenne, avec le nombre des

membres de la famille, comme c'est le cas des villages de Lumalas et de Bulgarec. Cependant, dans les deux autres groupes, la différence entre ces deux indices est plus forte, puisque le nombre des pièces est plus petit que le nombre des membres.

Les améliorations par rapport à la situation d'avant la Libération sont très fortes, voire même avec les premières années qui ont suivi la Libération. Les grandes victoires obtenues dans ce domaine se rattachent au renforcement de l'ordre coopérateur de l'agriculture, donc avec les années 60.

Si nous disposions des données des statistiques des années 60, nous aurions pu voir effectivement ces transformations et comprendre mieux les rythmes d'accroissement. Cependant, des recherches faites sur les lieux, il ressort à l'évidence que des transformations remarquables sont intervenues dans la structure des familles rurales après la phase de la collectivisation de l'agriculture dans ces zones. Des améliorations encore plus importantes sont intervenues dans les conditions d'habitation après le Plénum du CC du PTA du mois de juin 1963⁴, et après le Ve Congrès du PTA (1966).

Ces transformations offrent aussi un autre aspect: la division plus poussée des pièces de la maison. Ainsi, les maisons rurales, outre la chambre de séjour en hiver, disposent actuellement aussi de chambres à coucher et de chambre d'hôte (cette dernière peut parfois l'occuper un des membres de la famille pour dormir), cependant que la varangue, durant la belle saison, sert de séjour, ses dimensions et ses dotations le permettant. Environ les 2/3 des maisons disposent aussi des *ashef* très bien dotés et meilleurs que ceux d'avant la Libération. Les conditions de logement dans les campagnes ont été sensiblement améliorées aussi grâce à quelques facteurs, comme: l'installation de l'éclairage électrique à la place de la lampe, l'âtre de la cheminée, un meilleur ravitaillement d'eau potable à domicile, l'agrandissement des baies des fenêtres etc. Tous ces faits ont amélioré sans conteste, l'hygiène de l'habitation et l'ont rendue plus confortable, assurant à tous les membres de meilleures conditions d'existence que celles d'avant la Libération.

Des améliorations sensibles ont été enregistrées sous un autre aspect. Dans le complexe de la cour personnelle des paysans avant la Libération, si l'on tient compte du rapport entre l'emplacement qu'occupait l'habitation et la superficie qu'occupaient les autres constructions accessoires de la famille, comme les étables, les claies du bétail, les poulaillers, les vaines pâtures, les aires des moissons, etc., on peut constater que l'emplacement de l'habitation était très petit. Désormais, ce rapport a changé aussi bien quant à l'emplacement de la maison que des qualités des conditions de vie. Dans le lot de l'habitation, dont dispose chaque famille, la place centrale revient à la maison avec un petit jardin devant et quelques autres constructions derrière. La cour horticole est généralement ceinte de murs et bien aménagée: un parterre de fleurs, d'arbres et de légumes. Les conditions d'hygiène ont été sensiblement améliorées surtout après avoir éloigné l'écurie avec son cheptel, désormais attroupé. Dans ces conditions, les habitations prennent les formes de petites villes au milieu de la végé-

tations, et en conséquence, la situation générale des villages est en train de changer très rapidement, à mesure que le niveau de vie et le bien-être s'élèvent. C'est là la suite des transformations socialistes dans la campagne socialiste albanaise de notre époque.

En conclusion soulignons que de toutes les indications des statistiques que nous venons d'examiner, il ressort que les villages de la Plaine de Korçe durant les années du pouvoir populaire ont subi des transformations essentielles dans les conditions de vie en général, et que celles-ci sont d'une envergure adéquate avec les transformations notées dans la structure de la famille.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

1) D'après T. Selencia, *Shqipëria më 1923* (L'Albanie en 1923), p. 98.

2) Voir A. Gjergji, *Provë për një studim etnografik në fshatin Korçë* (Essai d'étude ethnographique dans le village de Rëmbec à Korçe) -Etnografia shqiptare- I, Tirana, 1962, 216, fig. 11.

3) La moyenne à l'échelle nationale a été tirée de V. Misja, Y. Vejsiu, *Aspekte demografike të zhvillimit të familjes socialiste në vendin tonë* (Aspects démographiques d'évolution de la famille socialiste en Albanie) -Kultura popullore-, Tirana, 1981, nr. 1, p. 55; en français dans le présent numéro.

4) Le Plénum du mois de juin 1963, consacré aux questions de l'élévation sociale et culturelle des campagnes.

Pirro THOMO

ASPECTS D'UNITE ET DE DIVERSITE DE L'ARCHITECTURE POPULAIRE ALBANAISE

L'architecture populaire albanaise qui a connu, naturellement, plusieurs traits devenus permanents au cours des âges, s'est manifestée, dans le même temps, aussi par une forte diversité de formes, ce qui représente un apanage riche, une extériorisation de la force créatrice du peuple. Il va sans dire que la formation et l'évolution de l'architecture populaire n'ont pas été un processus simple et tranquille, mais bien un processus compliqué et dialectique. En tant que miroir de l'évolution historique de la société albanaise, l'architecture a suivi fidèlement toutes les transformations de la vie de cette société et a formé son propre caractère et ses propres traits, qui la distinguent de l'architecture des autres pays. De toute façon, à côté des manifestations unitaires, qui impregnent l'évolution de l'architecture populaire albanaise, elle s'est enrichie de nouvelles propriétés et de nouveaux traits, à tout avantage d'un caractère varié et dynamique à la fois. Ainsi, à côté des autres manifestations, les facteurs unité et diversité s'imbriquant et s'alternant l'un sur l'autre, et en donnant souvent la priorité tantôt à l'un, tantôt à l'autre, ils ont de tout temps accompagné l'allure de l'architecture populaire et ont imprimé une impulsion à son évolution, durant laquelle elle n'a pas moins gardé des concepts et des éléments qui donnent à cette architecture des traits nationaux bien nets.

L'analyse et l'étude de ces aspects permettent d'entrevoir les traits ethniques de l'architecture albanaise, à bien comprendre et suivre la priorité des facteurs intérieurs dans son évolution, à enchâsser les permutations des phénomènes architectoniques dans un contexte historique et social plus large, à expliquer les rapports mutuels avec les autres pays, en d'autres termes à comprendre le caractère de l'architecture populaire albanaise.

On a réuni désormais une large base d'études et du matériel suffisant nous permettant de traiter la question du binôme unité-diversité sur une extension plus large et dans ses manifestations concrètes, en l'illustrant de nombreux exemples¹.

D'importants facteurs social-historiques ont influé ou favorisé, d'après les cas, des tendances convergentes ou divergentes en architecture. Ainsi, le rapport entre les facteurs unité et diversité est variable dans le temps. Tout en partant du matériel des faits nous y traiterons les manifestations et les rapports de ces facteurs dans une période de temps qui comprend le siècle XVI pour arriver au début

du XX^e siècle. Nous débordons aussi cette limite, pour la confrontation des phénomènes architecturaux, en faisant recours aux matériaux qu'offrent les agglomérations documentées jusqu'à ce jour.

L'évolution de l'architecture populaire, durant cette période, connaît une frontière chronologique, qui rejoint la première moitié du XIX^e siècle. Cette frontière concorde avec les grandes transformations historiques, qui sont en rapports avec le passage d'une formation socio-économique, caractérisée par la prédominance des rapports féodaux, à une autre formation, qui a pour trait distinctif le développement de nouveaux rapports capitalistes. Chacune de ces périodes sont présentes par des manifestations et des rapports différents du binôme unité-diversité.

A l'intérieur d'une période historique donnée, le rapport entre les facteurs unité et diversité fluctue également dans les principaux composants de la typologie, en tant qu'expression concrète de l'architecture populaire. Tout de même, si l'on tient compte que les critères pour un classement typologique peuvent être différents, ces rapports assument des significations diverses aussi pour ce qui regarde les critères de classification qu'on prend pour base. C'est pourquoi, il nous faut définir d'abord la base sur laquelle reposera le classement typologique.

Un rôle actif dans la création et l'évolution de l'architecture populaire ont celui qui *commande* et le *bâtit*. Chez ce dernier fondent en un l'auteur du projet et sa réalisation. L'ordonnateur explique au bâtisseur plusieurs de ses demandes pour satisfaire ses besoins, demandes qui sont en rapports avec le mode de vie qu'il mène, avec l'ensemble des rapports socio-économiques: caractère de l'économie, condition économique, appartenance sociale, mode d'organisation en famille, etc. En d'autres termes, l'ordonnateur est le représentant d'une société ou d'un groupe social donnée, et, naturellement, d'une période historique donnée, qui a son niveau économique, sa condition sociale, sa conception et ses goûts. Ces demandes portent surtout sur le nombre, la fonction, les dimensions des pièces, sur leur composition dans le plan et l'espace, et, souvent même, aussi sur la dotation et le traitement décoratif des pièces.

Le bâtisseur, lequel matérialise dans son oeuvre, à son tour, les demandes de l'ordonnateur, introduit dans sa construction son expérience. Il tient compte, au même titre et dans le même temps, des conditions du terrain, du climat, des matériaux de construction, des réalisations techniques et technologiques de son temps, et ainsi de suite. Ces facteurs influent fortement sur le traitement architectonique, sur la solution constructive et sur le traitement décoratif.

La totalité de ces facteurs, pris ensemble, a déterminé l'apparition et l'évolution des divers types et des diverses variantes des habitations. Mais, de leur nombre, le principal groupe de facteurs communiqué par l'ordonnateur, est plus stable, exprime mieux le caractère de l'habitation et reflète avec plus de véridicité les conditions de vie du peuple. Ce partant, comme critère de base du classement typologique, nous mettrons précisément la *solution compositionnelle et fonctionnelle* de l'habitation, déterminée par ces facteurs.

Ainsi, nous examinerons dans quels rapports se situent les facteurs

unité et diversité dans les composants essentiels de la typologie des habitations populaires, le tout mis en rapports avec les périodes historiques.

*

La conquête ottomane du XV^e siècle s'accompagna par une suite de changements dans les structures économique, sociale et culturelle de l'Albanie. L'instauration du système féodal militaire ottoman ou système timaral comme il est connu tout court, favorisa le morcellement de l'économie et consolida son caractère naturel. D'autre part, la nouvelle division administrative brisa les unités économiques territoriales formées antérieurement. Le territoire relativement petit habité par les Albanais fut réparti en 6-7 sandjaks, qui représentaient les subdivisions territoriales d'un pachalik, et cela fut fait en vue de conceptions politico-militaires tendant à affaiblir les liens anciens, formés de longue date, entre régions habitées depuis longtemps par une population qui avait les mêmes langue et culture. L'émigration massive de la population des régions de campagne dans l'outre-mer et dans les régions de montagne entraîna la transformation de grandes superficies vivrières en simples pâturages, en bois et forêts, en marécages, à un temps où la plus grande partie des villes, naguère florissantes, subirent une chute sensible. Quoique ces conditions ne connurent pas la même extension et la même intensité dans toutes les contrées du pays, elle ne manquèrent pas de favoriser de fortes distinctions locales. Ces distinctions se font plus sensibles entre l'Albanie du Sud et celle du Nord. A l'intérieur de ces deux grandes unités, le rapport entre la diversité et l'unité n'est pas le même. La typologie des habitations en Albanie du Sud, malgré les distinctions locales qui apparaissent surtout dans les formes développées, parvint plus rapidement à un caractère unifié.

En Albanie du Nord, au contraire, les distinctions locales persistent pendant plus longtemps. Tout de même, durant toute l'évolution de l'architecture sont formés, dans cette partie du pays, des types d'habitations ayant de tels traits architectoniques, qui permettent à les grouper en trois grandes subdivisions: les habitations du groupe de contrée nord-occidentales, celles des contrées nord-orientales et celles du massif central.

Les habitations des contrées du nord-ouest se font remarquer par des solutions généralement simples sur le plan compositionnel, au même titre que sur le traitement architectonique et décoratif. Elles ne dépassent pas le schème à deux pièces dans le plan: rez-de-chaussée et maison étagée.

Un plus large éventail de variantes, surtout d'après les diverses régions réunies dans ce groupe, représentent les habitations des contrées du nord-est et du Massif central de l'Albanie du Nord. L'habitation, conditionnée par des circonstances historiques propres, subit dans ces contrées un traitement constructif et architectonique ultérieur, pour nous donner l'habitation fortifiée sous sa forme la plus réussie qu'on connaisse (fig. 1).

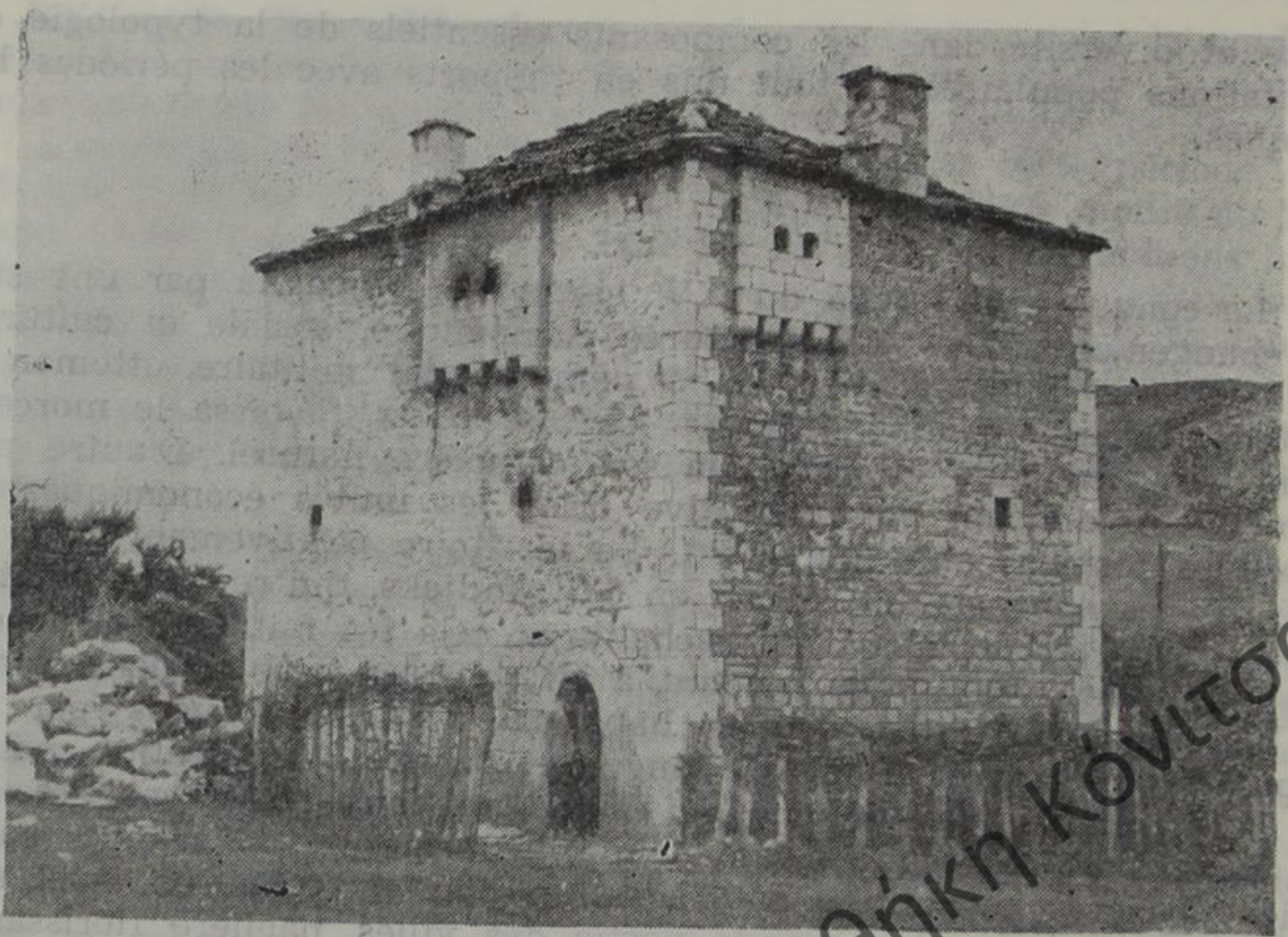


Fig. 1. Habitation fortifiée dans le village de Macukull de Mati.

Le même sort subirent aussi les villes, lesquelles comprimées dans une économie naturelle close et dans une telle division administrative, ne purent pas influencer puissamment sur les régions environnantes, mais restèrent en autant de centres administratifs ou de petits centres de production et d'échanges avec des zones restreintes.

Ces circonstances sont de nature à favoriser une typologie diversifiée, qui se stabilisa peu à peu et atteignit les réalisations les plus notoires dans les XVIII-XIX^e siècles, au temps du plus grand épanouissement des villes. Ainsi, durant cette période, on distingue nettement quatre types principaux d'habitation: habitation à pièce de séjour (*shpi zjarri*) sur les deux étages (habitation tiranienne = de Tirana), habitation à portique, habitation à varangue (*çardak*) et *kulle* urbaine (habitation gjirokastrite = de Gjirokastrë).

Les autres facteurs qui influèrent sur cette diversité furent les différences socio-économiques des agglomérations où trouvèrent leur diffusion ces types, ainsi que le niveau non pas partout le même qu'elles atteignirent dans les cas singuliers.

Le premier type d'habitation connût une extension limitée, surtout à Tirana. Il se fait distinguer par le centre compositionnel puissant, formé par la pièce de séjour, autour de laquelle se déploient les autres pièces de la famille, et qui occupent deux étages.

Le second type connût une plus forte extension, mais surtout en Albanie centrale. Le long du portique, ouvert à la façade, se rangent les pièces d'habitation. Le propre aux habitations de ce type ce sont: la large superficie des portiques, les cours spacieuses et une végétation luxuriante.

Une plus forte extension connût le type à varangue (*çardak*), à commencer par Shkodër dans le Nord, pour rejoindre Korçë dans le Sud, avec les meilleures réussites à Shkodër et Berat. La varangue y joue le plus grand rôle, tant dans la composition que dans la vie de tous les jours de la famille. Sa large superficie prédomine sur celle des pièces et elle est employée non seulement comme communication, mais aussi comme lieu de travail pour le traitement des produits du sol, pour l'artisanat domestique et d'autres fonctions d'habitation durant les saisons chaudes. La part qu'a cette varangue, représente aussi la raison de leur dénomination: *maison à çardak*. Quoique les rapports génétiques avec les maisons à portiques évidents, les habitations à varangue ou *çardak* permettent des réalisations compositionnelles et architectoniques plus élevées. Ces habitations trouvaient surtout les préférences des couches rattachées plutôt à l'économie rurale, mais elles furent distribuées aussi chez les autres couches de la population (fig. 2).



Fig. 2. Habitation à varangue (*çardak*) dans la ville de Shkodër.

Une extension limitée a connu, surtout dans la ville de Gjirokastrë, la *kulle* urbaine. Ce type trouva un terrain idoine dans un milieu urbain d'une nature surtout administrative et comme centre d'échanges, avec une large couche de gros propriétaires du sol. Elle connût des compositions et des traitements architectoniques et décoratifs de valeur, où jaillit le caractère monumental et fortifié de l'habitation, ainsi que sa connexion parfaite avec le terrain (fig. 3).



Fig. 3. Habitation gjirokastrite.

De nombreux exemples montrent que la formation de cette typologie n'eut pas lieu d'un seul trait, ne fut pas le fait d'une fois pour toutes. Les types d'habitation de cette période, connaissant une forte extension chronologique, se sont soumises à des modifications successives, qui ont reflété aussi l'accroissement des exigences de la population, en même temps que l'introduction de nouveaux éléments dans le mode de vie. Ainsi, chaque type offre une structure morphologique donnée, qui se manifeste par une diversité de variantes. Ces habitations s'enrichissent et se perfectionnent, en reflétant en plein le processus dialectique de la naissance, du développement, de la diffusion, et, plus loin encore, du remplacement des anciennes formes par des réalisations nouvelles. Ainsi se for-

me une chaîne ininterrompue d'évolution, à partir des formes les plus simples à celles les plus perfectionnées. Les variantes représentent, en ce sens, des phases d'évolutions diverses, des niveaux donnés de réalisation durant des périodes données.

Si l'on se tient au rapport de la solution compositionnelle, on constate que non pas chaque type d'habitation permet des possibilités égales de traitement et de manifestation de variantes diversifiées. D'autre part, la formation des diverses variantes a lieu sur différentes directrices. L'habitation subit, dans quelques types, un accroissement quantitatif pur et simple des pièces pour venir à la rencontre, ainsi, aux besoins d'augmentation de la famille, et n'apportant pas un renouveau essentiel dans la composition, mais cette habitation se tient toujours au traitement architectonique général. Le schème compositionnel architectonique est résolu relativement tôt dans d'autres types et reste inchangé, cependant que plus loin commence un processus de traitement

architectonique et constructif qui porte à la création de variantes fortement détachées de leurs prototypes. Au contraire, dans les types développés des habitations, on a affaire à des accroissements quantitatifs accompagnés de changements qualitatifs. Celles-ci, tout en conservant les traits généraux du type, perfectionnèrent la solution compositionnelle et le traitement architectonique.

Les besoins qui découlent à la suite de l'accroissement numérique et de la séparation de la famille, se reflètent en une évolution simple, durant laquelle l'habitation subit un accroissement quantitatif des pièces. Assez commune est la jonction des unités compositionnelles désormais formées. Il arrive souvent, dans ces cas, que soient construits des noyaux ou des unités conjointes dès le début ou à des phases successives. Sont formées ainsi des habitations pour deux familles particulières ou ayant en perspective la séparation, appelées aussi des habitations «en fratries» (*vllazërishte*). Leur caractéristique distinctive est la complète symétrie des deux parties par rapport au parament de cloisonnage.

Les pièces augmentent, dans l'habitation tiranienne, autour du noyau initial appelé pièce de séjour (*shpia zjarrt*), en donnant ainsi des compositions centrales assez tassées. Un des chemins d'évolution des habitations à portique est aussi l'accroissement des pièces le long du portique, en formant ainsi des compositions prolongées sur le plan.

Typique au deuxième cas, c'est le traitement des habitations dans le groupe des contrées nord-orientales de l'Albanie du Nord. On y trouve stabilisé un schème planimétrique assez durable de l'étage habité, dès les formes les plus simples de ces habitations. Il comporte la pièce d'habitation et le couloir assez large qui se situe de devant. Dans les premières phases, la façade du couloir était ouverte. Peu à peu elle se ferme et est remplacée par une suite de petites fenêtres. Encore, l'étage supérieur, construit dans un passé plus lointain par du matériau de ligneux, commence à être construit de pierre, à l'exception de la seule façade du couloir qui continue à être faite de bois (fig. 4). Le traitement de l'habitation à Has resta, généralement, dans cette phase, cependant que dans d'autres régions, comme à Rrafsh de Dukagjine ou la Malessie de Gjakove, ce processus continua vers la construction totale en pierres. Ainsi, le caractère fortifié, devient le trait distinctif de l'habitation.

Les types évolués des habitations urbaines

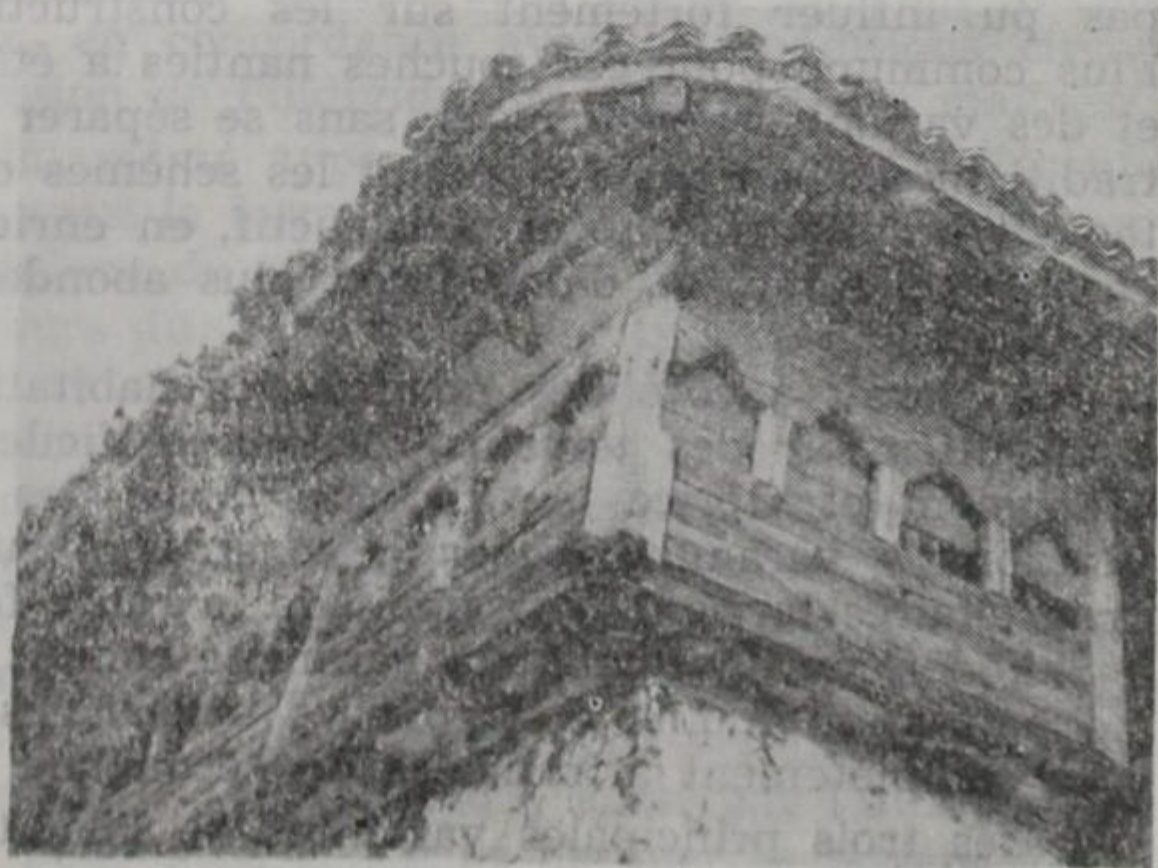


Fig. 4. Fragment d'une habitation dans la contrée de Has (Kukës).

permettaient de plus fortes possibilités de réalisation, et, partant, le nombre des variantes était plus grand. Ainsi, p. ex., dans les habitations à varangue (*çardak*) on distingue: la variante à *çardak* sur toute la façade, à *çardak* d'un côté et à *çardak* des deux côtés. Le transfert d'une variante à l'autre consiste surtout, au point de vue de la composition, dans la réduction de la forte superficie de la varangue à tout avantage des pièces d'habitation. Tout de même, cet accroissement ne doit pas être considéré un simple changement quantitatif du rapport entre superficies des unités compositionnelles, mais, en tout premier lieu, en rapports avec les modifications qu'il apporte au concept général de l'habitation et aux nouvelles exigences envers celle-ci. La perte graduelle des nombreuses fonctions de la varangue reflète les changements qui interviennent dans le caractère de la famille. Elle se sépare de plus en plus de l'économie agricole et de l'artisanat domestique, à la suite de la consolidation du marché et de la satisfaction des besoins de la famille à travers celui-ci.

L'architecture populaire dans la société de classe a exprimé, comme tout autre phénomène culturel, son caractère de classe. Les différenciations croissantes des couches de la population, la séparation d'une couche nantie, une couche qui matérialisait sa puissance économique aussi dans le mode de vie, représentent autant de facteurs des distinctions souvent importantes entre les variantes d'un seul et même type. La coexistence et la distribution statique des variantes à l'intérieur des types sont autant d'indices clairs de cette différenciation qui devient de plus en plus apparente.

Les couches nécessiteuses de la population continuèrent, pendant longtemps encore, à construire des variantes simples, les variantes développées leur étant inaccessibles au point de vue économique. La condition des couches nanties est reflétée de deux façons dans la construction. Celles-ci, comme plus propices aux influences étrangères, introduisaient, du même pied que le mode de vie, aussi des spécimens empruntés. Ces derniers cas, n'ayant qu'une diffusion limitée, n'ont pas pu influencer fortement sur les constructions des autres couches. Plus commune pour ces couches nanties a été la préférence des types et des variantes développées, sans se séparer pourtant de la typologie traditionnelle, en perfectionnant les schèmes compositionnels et le traitement architectonique et constructif, en enrichissant le traitement décoratif extérieur, et, d'une façon plus abondante encore, le traitement intérieur.

A Berat, à côté des nombreuses habitations à composition sobre, construites sur des terrains rocheux difficiles des quartiers de Kala, Mangalem et Gorice, on rencontre aussi des variantes parfaites d'habitations à varangue (*çardak*), construites surtout par la couche des propriétaires terriens, qui vivait de la rente féodale. Il en est de même à Shkodër, où l'habitation à varangue connût une forte diffusion, comme habitation idoine aux couches artisanales et marchandes, non encore complètement affranchies de l'économie agricole.

Des trois principales variantes de l'habitation gjirokastrite, la variante à une aile et celle à deux ailes (où se réalise l'expression la plus complète architectonique et la plus parfaite), semblent être contem-

poraines dans leur formation et leur évolution, si l'on se tient aux parallèles dans la solution du programme. Tout de même, la différente distribution des deux variantes, les plus fortes possibilités d'un traitement plus perfectionné encore et plus monumental, pour une organisation intérieure plus riche, donne naturellement la variante à deux ailes, par rapport à celle à aile unique, ce qui exprime, dans le même temps, aussi les différences de classe des diverses couches sociales de cette ville. Cette différenciation n'a pas lieu seulement à travers les variantes, mais elle peut être saisie aussi dans le niveau de traitement architectonique et décoratif des habitations à l'intérieur d'une seule et même variante. L'escalier monumental en pierre devant les habitations de Shkodër et de Berat, les décorations riches, les plafonds, les estrades, les placards, les battants des armoires et des portes gravées sur bois, qui revêtent les milieux intérieurs, sont autant d'indices clairs des distinctions de classe et du niveau socio-économique de son propriétaire.

Les autres facteurs aussi: terrain, matériau de construction, conditions climatiques, au même titre que les facteurs socio-économiques (qui ont d'ailleurs laissé leur trace dans la solution compositionnelle de l'habitation), influent sur le coloris local et engendrent une variété de traitements architectoniques et constructifs. Cette diversité de traitement, quoique non manifestée avec la même force que dans les solutions compositionnelles, est parfaitement entrevue dans les habitations de divers types, elle rejoint aussi les habitations de la même variante, on dirait aussi les habitations de la même contrée ou du même centre, où les tendances typifiantes ou l'unification des éléments formatifs sont assez fortes.

Elle confirme, d'autre part, quoique d'une façon intuitive, que les maîtres populaires ont extériorisé, à travers cette variation, des conceptions architectoniques justes. Les tendances de typification qui sont dans la nature même de l'architecture populaire, en raison de la forte distribution et de l'évident sens utilitaire, n'ont pas été comprises comme des facteurs de bride. Tout au contraire, elles permettent de larges possibilités de réalisations variées, sans porter en rien atteinte aux traits fondamentaux, en concordance avec les conditions circonstancielles et avec l'expression de l'individualité créatrice des maîtres.

La généralisation du même type d'habitation dans différentes régions ne comprend pas aussi la formulation architectonique extérieure. Ainsi, p. ex., dans les régions du massif central de l'Albanie du nord, fut rendu commun, au cours du XIX^e siècle, un type d'habitation dont les traits essentiels sont les suivants: composition de volume, schème planimétrique, solution fonctionnelle et forme identique des intérieurs. De toute façon, c'est la formulation architectonique extérieure qui fait distinguer les habitations des différentes régions les unes des autres. Tantôt, l'étage supérieur est ranimé par des balcons sortis en saillie, tantôt ils s'accompagnent de balcons ouverts (*fig. 5*); d'autres fois l'étage supérieur est entouré d'encorbellement de ligneux. Ce type d'habitation se fait distinguer, au même titre, aussi par l'utilisation de matériaux différents. Il peut être construit de pierres à jonction de terre glaise en maçonnerie, renforcée par des chaînages de bois (dans

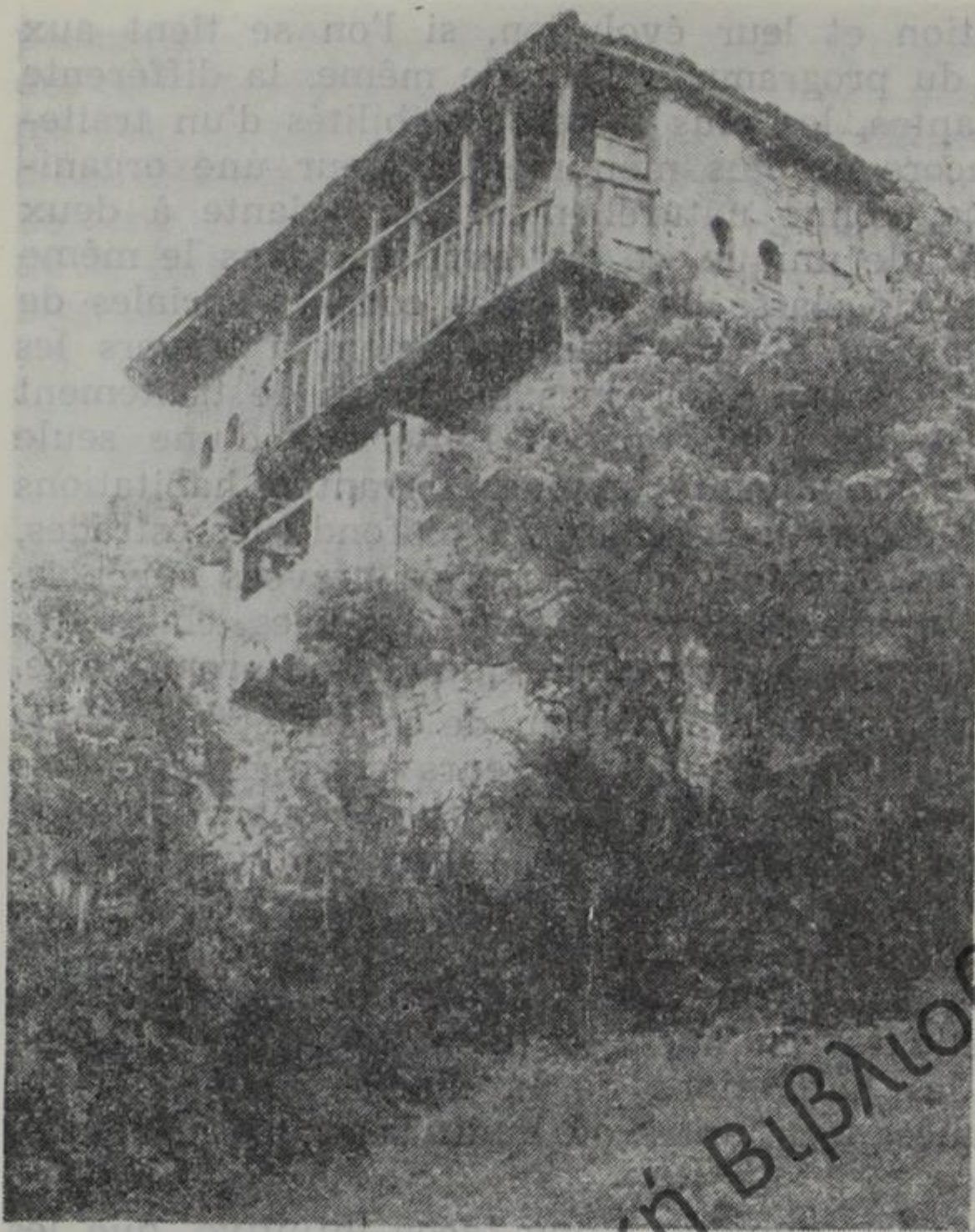


Fig. 5. Une habitation dans le village de Ternove de la Dibra.

En faisant entourer et cacher la masse complète de la maçonnerie de pierre à l'étage supérieur, le rôle constructif de l'encorbellement passe au deuxième plan (fig. 6).

A côté de facteurs qui ont donné lieu à une manifestation aussi variée de l'architecture populaire albanaise, d'autres facteurs aussi importants ont frayé le chemin aux manifestations et aux tendances unificatrices apparentes au même titre. Tout comme le facteur diversité, aussi le facteur unité n'a pas la même intensité dans tous les éléments composants de la typologie de l'habitation en général. Ce qui plus est, il ne se manifeste pas au même titre aussi à l'intérieur de types particuliers. Le large éventail chronologique de l'usage des types, durant cette période, à la suite des rythmes lents de l'évolution socio-économique, engendra la possibilité à traiter et donner de la stabilité à quelques conceptions et à quelques éléments architectoniques et, plus tard, à leur conservation et à leur charriage d'une phase à l'autre, en parcourant ainsi l'entière évolution de l'architecture populaire albanaise.

Si l'on suit les changements que subit la typologie de l'architecture populaire albanaise, et si l'on descend par niveaux aux formes les plus simples, dont est partie cette morphologie, non seulement en

toutes les contrées); en parement de pierres dans les dernières phases de traitement (surtout à Mati); ou encore en pisé ou en bandes (dans quelques villages de la Dibra) ou bien en combinant la maçonnerie de pierre avec un revêtement de ligneux (Çermenike).

Des formes diverses peut donner, au même titre, aussi l'emploi des mêmes matériaux. Par ex., l'usage abondant de ligneux a été caractéristique à la contrée de Has ou à celle de Çermenike. Tout de même si à Has les éléments architectoniques ligneux ont été conçus aussi comme éléments constructifs, l'encorbellement dans la Çermenike et dans quelques contrées voisines, a une desti-

écartant des couches postérieures et la dépouillant de ses nouveaux éléments, mais surtout en suivant les diverses phases d'après les exemples et les traces matérielles qui nous sont restées, nous pourrions entrevoir que les frontières des divisions typologiques commencent à pâlir et que les habitations sont réunies dans de plus larges groupements typologiques.

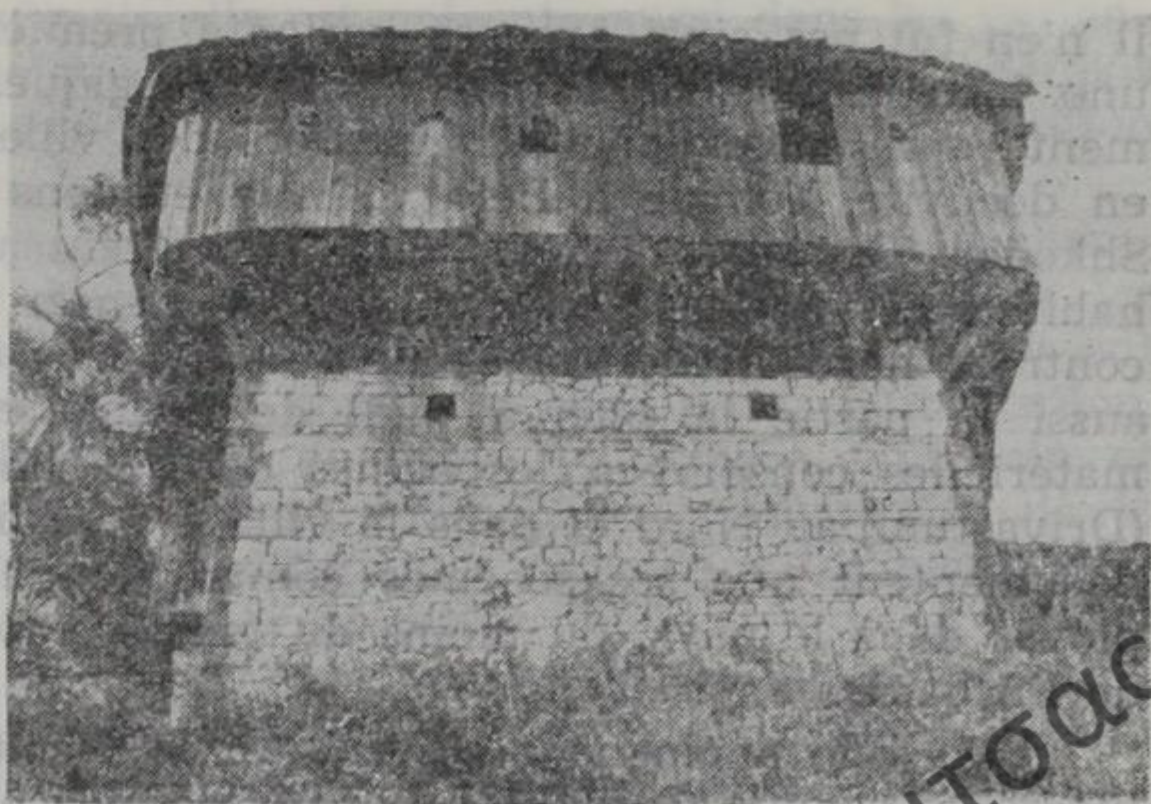


Fig. 6. Une habitation dans le village de Kostenje de Çermenike.

Au cours des phases plus anciennes de développement de l'habitation, et surtout dans les premiers siècles de l'occupation ottomane du pays, soit en raison de la composition sociale de la population, soit en raison du caractère économique de la ville, les distinctions entre l'habitation urbaine et l'habitation rurale étaient, au même titre, assez faibles. Malgré le passage du temps, les rythmes inégaux de développement de la ville par rapport à ceux des campagnes, entraînèrent une différence de plus en plus forte entre elles, et de ce fait, l'habitation urbaine se sépara nettement de celles rurales. Des éléments anciens de ces dernières furent néanmoins hérités, soit intacts, soit traités tantôt davantage, tantôt moins, dans tous les types et les phases de développement de l'habitation urbaine. Ces facteurs firent que la genèse de quelques types d'habitation soit la même. Tout de même, leur développement ultérieur a lieu par divers chemins en rapports qu'il est avec les circonstances historiques et les conditions spécifiques de la société et de l'économie de celles-ci.

L'étude de l'habitation gjirokastrite rend à l'évidence le chemin de sa formation, de son évolution et de ses réalisations. Qu'on nous permette de s'arrêter à la première variante, ou à la variante perpendiculaire, qui représente l'origine morphologique de la typologie de l'habitation gjirokastrite. Cette variante perpendiculaire comporte une unité compositionnelle parfaitement formée, construite sur un terrain en déclivité et sise verticalement à la pente du terrain, ce qui a conditionné la composition du volume à demi-étage. Cette unité est d'un ou deux étages. L'étage supérieur, ou habité, comprend: la chambre en face et la pièce de séjour derrière, au rez-de-chaussée, divisées entre elles par un couloir étroit, ainsi qu'un volume attenant, où sont disposées des pièces de service. C'est précisément cette unité compositionnelle qui reste dans toutes les autres variantes. Dans celles-ci elle s'enrichit au double point de vue quantitatif et qualitatif pour donner des réalisations plus mises au point. Mais, si l'habitation gjirokastrite développée reste une manifestation d'une extension quelque peu limitée,

il n'en fut pas ainsi avec sa variante première. Cette dernière connût une forte extension spatiale et chronologique. On la rencontre amplement représentée dans les quartiers des villes construites sur terrains en déclivité, comme à Berat, Kruje et dans les anciens quartiers de Shkodër. De telles compositions trouvèrent un ample usage dans les habitations rurales, également, à commencer par le Nord (surtout les contrées nord-orientales) et au Sud (surtout en Labërie) en rejoignant aussi la partie la plus à midi de l'Albanie, la Çamërie. Les traces matérielles conservées, les ruines dans la châteaux médiéval de Drisht (Drivastum) au Nord et dans le village en ruines de Kamenice au Sud, documentent que ses schèmes compositionnels étaient connus et employés dans le pays, du moins du temps d'avant la conquête ottomane de l'Albanie.

Une voie analogue a suivi aussi la formation des habitations évoluées à varangue (*çardak*). Le caractère agricole de l'économie, le besoin à avoir des pièces de travail et de séjour, le climat tiède, le rapport avec le jardin horticole et la nature, tout cela a concouru pour la diffusion des habitations aux vestibules ouverts, connues d'ailleurs dans le monde méditerranéen tout entier, depuis l'antiquité.

Les schèmes compositionnels et l'évolution des habitations à galerie et des habitations à varangue parlent des rapports génétiques qui courent entre elles. Les pièces sont rangées le long des vestibules ouverts, qui servent aussi bien à la communication qu'à l'éclairage.

Outre les agglomérations urbaines que nous venons de mentionner, telles Tirana, Elbasan, Shkodër, Berat et même Korçe, les habitations ouvertes connurent une forte diffusion aussi dans les environnements de ces villes. Mais, ce qui frappe, c'est l'emploi de ces formes aussi dans les régions où est typique la prédominance des formes closes. On les rencontre ainsi aussi dans les contrées de Lume, Has, Dibra, Mati, Kruje, et ailleurs.

Ces rapports et ces aspects ne sont pas le fait du hasard. Ils témoignent d'une ancienne tradition et profondément ancrée. La connaissance de ces formes déjà avant la conquête ottomane, comme on l'a dans la documentation du temps², confirme que leur diffusion n'a pas eu besoin d'un intermédiaire étranger, comme on le soutient parfois³.

Des traits et des éléments unifiés, quoique évidents dans les variantes initiales, apparaissent aussi dans les variantes développées des divers types de maisons. D'autres facteurs actifs, tels: le mode de vie, les coutumes, les goûts identiques de la population, apportèrent des traits convergents, qu'on constate à la suite de la conservation des éléments de même origine dans les unités compositionnelles principales, dans des éléments architectoniques expressifs ainsi que dans des traitements architectoniques et décoratifs.

Les habitations des divers types ont des affinités évidentes dans les principales unités compositionnelles, telles la pièce de séjour (*shpia e zjarrit*) et la chambre. Cette pièce de séjour se retrouve dans toutes les maisons rurales et urbaines, d'un traitement généralement pauvre et d'un petit nombre d'éléments et de dotations. Pour les habitations urbaines elle est, au point de vue fonctionnel, plus stable dans leurs

types et variantes simples, mais elle est présente aussi dans les variantes plus développées, quoique ayant perdu une partie des fonctions initiales, et même les dimensions et son importance dans la composition générale.

Une autre unité compositionnelle assez unifiée est aussi la chambre, surtout la chambre d'hôte, laquelle, toujours présente dans les maisons albanaises, assume aussi une signification sociale et devient un trait distinctif de l'architecture populaire chez nous. L'unification, dans les chambres des habitations évoluées, va encore plus loin et prend aussi leur composition et leur dotation. La composition de la chambre urbaine se généralise et s'introduit aussi dans les habitations rurales, comme une influence de la première.

Les chambres d'hôte dans les villes ont un bloc terminal, qui comprend le vestibule et l'ensemble des armoires, cependant que dans l'espace de la pièce se différencie la face par un traitement décoratif plus riche. On peut y placer la cheminée, et, sur les deux côtés, les places, tout comme dans les maisons rurales ou bien dans les maisons de quelques villes. Elles peuvent être aussi ranimées par une rangée de fenêtres, comme dans l'habitation gjirokastrite, mais toujours comme place principale de séjour. Les riches ornements sont aussi caractéristiques pour les chambres et les armoires au mur.

Dans le caractère de l'habitation populaire albanaise s'insèrent aussi des éléments architectoniques, qui s'unissent par leur concept fonctionnel, indépendamment de leur traitement en concordance avec le caractère architectonique général d'un type donné. Nous nommerons dans cet ordre aussi les parties différenciées des unités compositionnelles importantes, qui servent pour le séjour et un repos confortable, et dans le même temps aussi comme communication avec le milieu extérieur environnant.

Dans les habitations rurales de l'Albanie du Nord, aux formes surtout closes, se détachent ces parties à l'étage supérieur pour faire saillie en consoles, balcons fermés ou *qoshk*. Leur espace intérieur est compris dans la chambre d'hôte, en élargissant ainsi sensiblement sa superficie et en aménageant, à côté des places autour de la cheminée, aussi d'autres places commodes. Ils se différencient, dans les habitations ouvertes, dans la superficie des galeries et des varangues, cependant que dans l'habitation gjirokastrite, ils sont disposés en face de la chambre d'hôte (fig. 7).

Les traits architectoniques de ces parties sont les suivants: la séparation de la superficie de la pièce où ils sont insérés par un rehaussement du plancher, sous forme d'estrade, ou l'isolement à balustres ou piédouches, le traitement décoratif riche et leur disposition, d'habitude, sur des points où l'on a une ample vue de la cour horticole ou du milieu environnant naturel.

L'introduction de ces éléments de liaison avec la nature va encore plus loin dans l'habitation gjirokastrite. A l'étage supérieur se déroule, dans la plupart des cas, la large varangue, caractéristique aux habitations ouvertes. Tout de même, la place qu'elle a, la position, le rapport avec les autres pièces et la protection par les parties saillies de

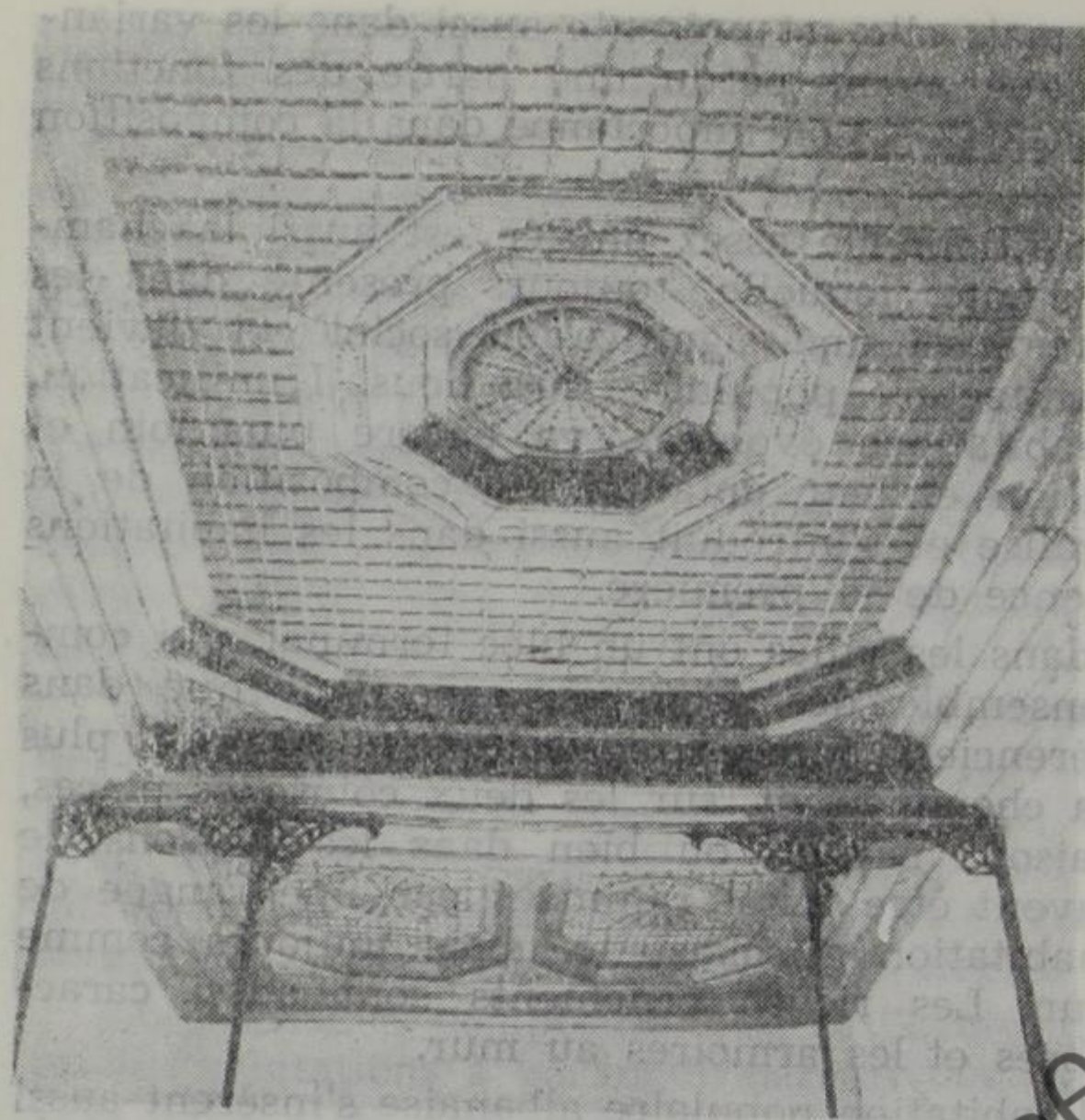


Fig 7. L'intérieur d'une chambre de Gjirokastra.

ont concouru à unifier et typifier les solutions et les éléments compositionnels, mais plus apparemment encore, ils ont influé sur les traitements architectoniques et constructifs et sur les traitements décoratifs.

Un facteur important en cela est aussi le fait que les engagements de maîtres bâtisseurs en Albanie étaient faits surtout en deux zones: dans les régions nord-orientales, les maîtres bâtisseurs de Dibra, qui ont travaillé en Albanie septentrionale et centrale; dans les régions sud-orientales, les maîtres bâtisseurs de Kolonje et d'Opar, qui ont étendu leur activité en Albanie du Sud, et, plus tard, aussi en Albanie centrale. Ils ont exercé une forte activité constructive aussi dans les autres régions de l'Empire ottoman, ce qui leur a permis de ne pas rester passifs. En même temps que la transmission de leur expérience, ils ont pu connaître aussi les réalisations de leur temps et celles des autres peuples. Ainsi, si les conceptions compositionnelles et leurs variations, qui reflètent le mode de vie populaire, sont plus stables, les dotations intérieures des pièces, les traitements architectoniques et décoratifs, sur lesquels les goûts du temps ont une part importante, vivent dans un contexte spatial plus large.

Sans nullement mésestimer quelques traits constructifs spécifiques de ces groupes de maîtres bâtisseurs, leur individualité créatrice, leur expérience séculaire, au même titre que le conditionnement des milieux circonstanciels effectifs des lieux où ils ont travaillé, d'autres facteurs que sont: le bas niveau de technologie et le répertoire relativement faible des moyens et des techniques, l'usage habituel des maté-

l'habitation, n'affaiblissent point à cette demeure son caractère général qui est monumental et défensif.

Un rôle assez actif dans le processus d'unification des traits architectoniques ont joué, nul doute là-dessus, aussi nos maîtres du bâtiment. Ceux-ci ont porté, par leur passage d'une région à l'autre, l'expérience des diverses contrées et des périodes différentes. Ils ont concouru, par leur expérience même, à trouver une solution aux demandes, ont fait part de conceptions de construction et de traitement identiques. Ainsi, ils

riaux de circonstance, surtout de la pierre et des ligneux, l'aptitude à adapter la technique de construction au matériel, etc., ont conditionné des traits communs dans les structures et les solutions constructives, ainsi que dans les techniques de bâtiment, ce qui a affaibli sensiblement les distinctions entre les zones d'activité des différents maîtres bâtisseurs.

Ainsi, p. ex., les techniques de construction de la maçonnerie en pierre, sont les mêmes pour toutes les régions de l'Albanie. On connaît des maçonneries consolidées par des chaînages de ligneux ou sans, des parements à sec, des parements à jointure de terre glaise ou à mortier de chaux. Ce sont surtout ces traits qui font distinguer les unes des autres les techniques, lesquelles sont conditionnées, à leur tour, par le matériau présent dans le site, les possibilités économiques ou la période de la construction, mais jamais par la préférence d'une technique quelconque par l'un ou l'autre groupe de maîtres bâtisseurs. Au même titre, la technique de parement cloisonné fut rendue générale, durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans le pays tout entier, sans une quelconque distinction de région et d'une influence des maîtres bâtisseurs.

Les conceptions constructives identiques apparaissent aussi dans d'autres éléments. P. ex., les appentis assez saillis de la toiture, représentent des éléments constructifs nécessaires pour protéger la maçonnerie construite à joints faibles ou de matériau peu résistant aux facteurs atmosphériques. Mais, ces appentis concourent, dans le même temps, à donner une animation au traitement architectonique et, en tels, on leur a mis aussi un plus grand souci décoratif. De tels éléments et de pareils traitements sont rencontrés dans toutes les contrées du pays, où l'on a affaire à des matériaux qui réclament ce type de protection.

L'évolution multiséculaire de la typologie dans la première période a continué avec toutes ses manifestations, pour autant qu'elle concordait avec les conditions socio-économiques effectives. En partant de quelques formes initiales identiques, on a donné lieu, à travers des voies diverses d'évolution, à une typologie diversifiée, qui marqua ses réalisations les plus hautes à la fin de cette période. De celle-ci s'inaugure une nouvelle période, durant laquelle les circonstances qui ont vu le jour entretemps, soulèvent de nouvelles demandes envers le mode de vie, et, partant, posent la nécessité d'effectuer des changements dans l'habitation.

De plus en plus évidente était en train de devenir, dans les premières décennies du XIX^e siècle, la dissolution des anciens rapports féodaux, cependant que les nouvelles formes des rapports capitalistes, qui s'implantaient peu à peu dans la vie sociale et économique du pays, se reflètent dans la consolidation des rapports marchandise-argent, dans la dissolution du système corporatif des *esnaf*, etc. Conjointement, on était en train de franchir, en matière de vie sociale, l'isolement régional et l'on simplifiait la structure de classe; dans les agglomérations urbaines prenait déjà naissance une bourgeoisie indigène et l'on assistait à la consolidation des tendances capitalistes des gros propriétaires terriens. Ce fut sur cette base que prit naissance le grand mou-

vement de la Renaissance nationale, qui visait l'unification culturelle, territoriale et politique de l'Albanie.

Au même titre que les nouveaux rapports socio-économiques étaient une négation dialectique pure et simple des anciens rapports, l'architecture populaire également, qui était nécessairement appelée à refléter cet état de fait, devait mettre fin à une époque pour ouvrir une nouvelle époque aux traits particuliers, propres. Dans la question qui nous concerne, on voit qu'elle est caractérisée par une nette tendance convergente.

Les processus évolutifs relativement lents de la période précédente, laissent la place à des processus rapides, suivis par des transformations sensibles dans l'habitation. Elles apparaissent sous deux aspects principaux: dans l'adaptation ou la reconstruction des anciens types et l'apparition de nouveaux. Les nouvelles transformations ne se firent pas sentir d'une façon uniforme dans toutes les régions et les agglomérations du pays. Elles procèdent en rapports directs avec le niveau d'intensité de l'introduction des nouveaux rapports socio-économiques dans ces contrées ou ces agglomérations. Au même titre, les deux processus, voire celui de la reconstruction et celui de l'introduction de nouveaux types, ne connurent pas une extension temporelle et territoriale identique. Si le propre aux étapes initiales était le premier processus, plus tard devient du domaine général le deuxième. Le rapport entre ces deux processus relevait aussi du caractère socio-économique et des réalisations architectoniques de l'habitation dans différentes régions et dans des centres divers. Enfin, le processus de reconstruction ne s'étendit pas au même titre à tous les types traditionnels. Il se fit ressentir plus fortement dans les types et les variantes évoluées, mais ici aussi nullement de façon uniforme dans les composants essentiels de la typologie.

Les reconstructions des types existants entamèrent profondément le nouveau traitement des façades extérieures, des éléments architectoniques et décoratifs, simplifièrent le traitement, la décoration et la dotation des pièces intérieures et modifièrent entièrement ou partiellement la fonction de quelques unités compositionnelles, telles que la varangue (*çardak*) à l'étage supérieur, les pièces du rez-de-chaussée, la pièce de séjour, et autres. Ainsi, les anciens types, qui avaient déjà fait leur temps, durent faire le dernier effort pour donner de nouvelles formes, et en cela on doit attribuer le mérite aux maîtres bâtisseurs s'ils les ont réalisées avec succès, avant qu'elles ne soient abandonnées complètement (*fig. 8*).

La reconstruction des types dans les agglomérations urbaines se fit moins ressentir dans l'habitation tiranienne et dans celle à galerie, un peu de plus dans l'habitation gjirokastrite et bien plus fort dans l'habitation à varangue à Berat et à Shkodër.

On n'entacha point, dans l'habitation gjirokastrite, le schème compositionnel en général, mais la fermeture de la varangue ouverte à l'étage supérieur, la transformation des pièces au rez-de-chaussée en pièces habitées, l'ouverture des fenêtres, le nouveau traitement radical des vues et des éléments, aliénèrent son caractère monumental et fortifié.

La superficie de la varangue, transformée en un milieu clos dans les habitations à *çardak*, devint ainsi mieux exploitable et influe aussi sur la modification du schème compositionnel, cependant que le nouveau traitement architectonique lui donna un aspect similaire aux habitations gjirokastrites.

Le cas le plus extrême de la reconstruction est donné par les étages supérieurs des habitations simples de Berat, après le séisme qui la dévasta en 1851. Celles-ci acquièrent, ainsi, un aspect architectonique tout à fait nouveau. Il reflète les nouvelles exigences de la bourgeoisie qui se heurtaient de plus en plus aux anciennes formes d'habitation. Et, au même titre que ces exigences ont un caractère identique, aussi l'architecture des habitations de cette époque fait état de fortes tendances d'unification et marque la première étape vers la rupture totale des distinctions régionales.

Tout de même, malgré les améliorations apportées dans l'habitation par ces reconstructions, la solution compositionnelle formée, les dimensions des pièces, la disposition urbaine des maisons, n'en empêchaient pas moins la satisfaction des nouvelles demandes, de sorte que celles-ci ne pouvaient pas être les représentantes typiques de l'architecture de cette période. Peu à peu gagnait du terrain le deuxième processus, celui de l'apparition de nouveaux types d'habitation, un processus lequel cherchait, à matérialiser, dans sa conception compositionnelle, le nouveau mode de vie.

La manifestation la plus concentrée de ce type d'habitation se retrouve dans la ville de Korçë, comme suite logique de développement de cette agglomération urbaine. Se trouvant dans une position géographique favorable, à l'embranchement des chemins qui reliaient les contrées intérieures du pays avec les autres centres des Balkans, au milieu d'un plateau assez fertile, à un temps où en profondeur de la contrée, les villes naguère florissantes telles Voskopoje et Vithkuq avaient perdu leur importance, c'était à cette ville qu'appartenait l'avenir. Vers la moitié du XIX^e siècle, la ville grandissait à des rythmes rapides et se formait un marché puissant, lequel, d'après les contemporains, était en train de transformer cette ville en une concurrente dangereuse pour Janinë⁴. L'accroissement rapide de la population s'accompagna d'une large extension de la ville dans de nouveaux emplacements. La couche bourgeoise urbaine y fut formée par différentes voies à partir de la couche marchande-artisanales, qui prédominait dans le passé. Enfin, la ville de Korçë n'était pas reliée, dans la première période, par d'importantes réalisations dans le domaine de l'architecture, et ce sont là les raisons qui favorisèrent la naissance, le développement et la forte diffusion du nouveau type d'habitation dans cette agglomération urbaine.

La nouvelle habitation de Korçë, tout en conservant les traits compositionnels essentiels qui étaient communs, se manifesta par une série de variantes qui se diversifiaient surtout dans les dimensions, le nombre des pièces et le traitement architectonique, le tout comme un reflet des différenciations de classe et de la phase d'évolution. Elle se fait remarquer pour un schème fonctionnel rationnel, avec une composition nette et simple et un traitement identique des vues extérieures avec celles

intérieures. Des deux côtés du large couloir, sont distribuées les pièces d'habitation, habituellement en deux étages; à son fond se trouve l'escalier de communication des étages, cependant que sur la façade fait saillie un balcon soutenu par des consoles ou des colonnes (fig. 9).

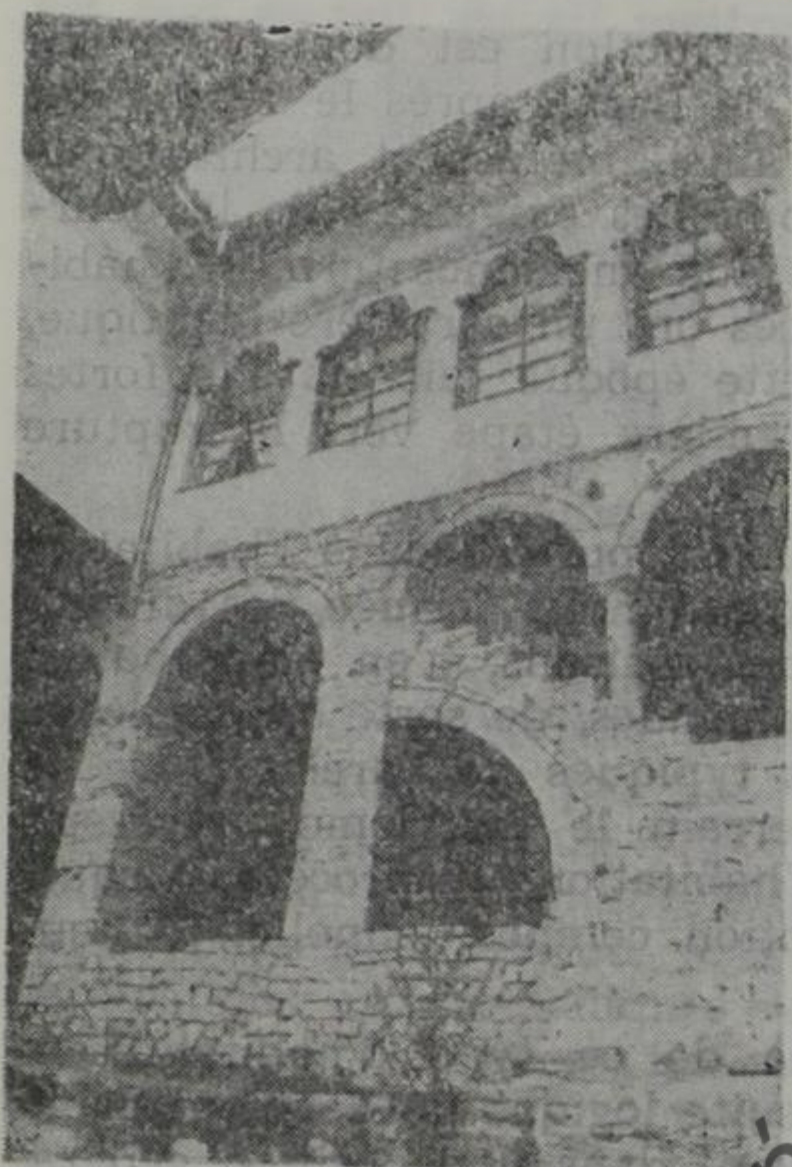


Fig. 8. Une habitation à varangue (çardak) fermée à Berat.

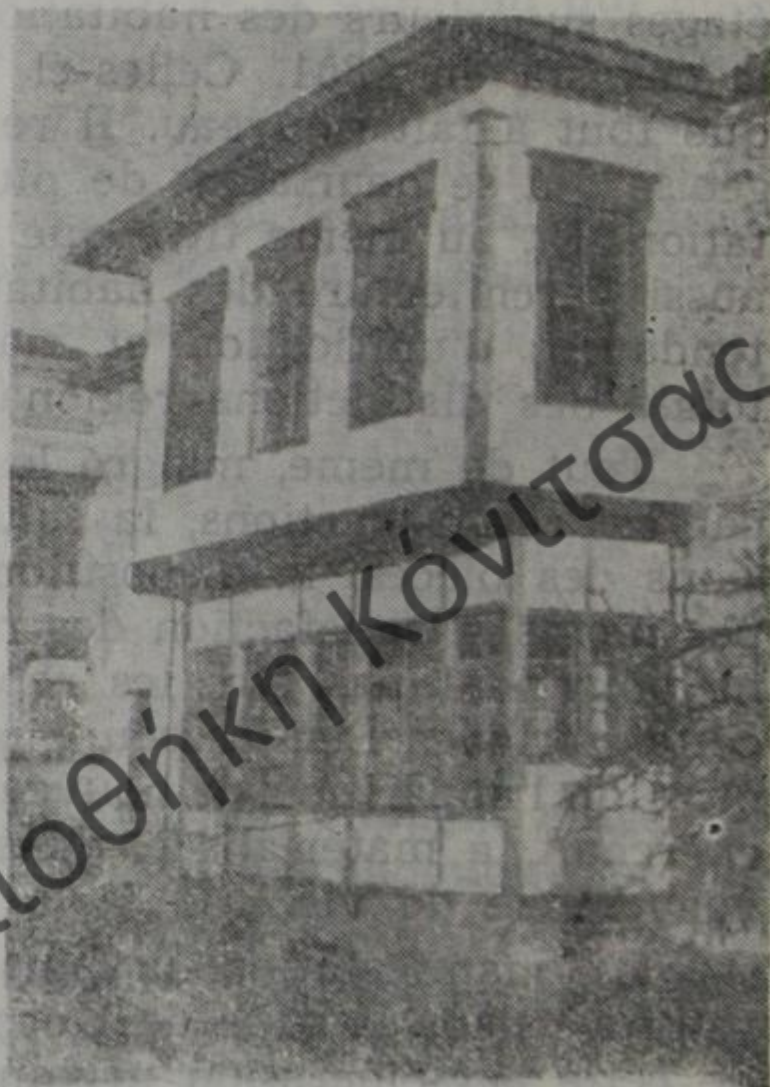


Fig. 9. Une habitation de nouveau type à Korçe.

Le nouveau type d'habitation ne se fit pas jour sur un terrain vide. Une forte influence sur celle-ci eut l'habitation antérieure, tant dans la composition que dans le traitement des éléments architectoniques. Le répertoire technique et architectonique de ce type s'accroît plus rapidement, à la différence de la période antérieure. Sont amplement introduits dans la construction de nouveaux matériaux, de nouvelles techniques et de nouvelles structures, cependant que le traitement architectonique et décoratif s'enrichit d'une façon rapide.

Le nouveau type d'habitation ne resta pas un phénomène isolé à la seule ville de Korçe. Il se répandit aussi aux autres centres du pays, ne reconnaissant plus une division régionale et en devenant par là le type prédominant dans l'entière structure urbaine de la fin du XIX^e siècle commencement du XX^e. Mais, ce type d'habitation vécut dans une forte extension spatiale. On le rencontre aussi dans les autres pays des Balkans. Ainsi, il représente la tendance de la bourgeoisie balkanique à briser les isolements locaux, à se former des marchés inter-régionaux pour des échanges en la matière et l'acceptation de nouvelles solutions et de meilleures réalisations.

Les nouvelles conditions historiques et les nouveaux rapports socio-économiques qui s'ensuivirent, se firent ressentir dans les campagnes

aibanaises également. Il est parfaitement compréhensible que le niveau de diffusion de ces rapports et, partant, l'introduction de nouveaux dans l'architecture rurale ne fut pas identique à celle de la ville. Les différences étaient sensibles aussi d'après les régions. Ainsi, cette nouveauté ne fut pas assimilée immédiatement en Albanie du Nord, cependant que dans l'architecture on se limita aux renouvellements des anciens types, ce qui portait, tout au plus, à la différenciation fonctionnelle des pièces. Les changements sont ressentis plus rapidement et concernent plutôt les habitations de l'Albanie méridionale. A côté du processus d'amélioration fonctionnelle de l'habitation, amélioration qui apparaît qui plus qui moins dans plusieurs régions, dans cette partie du pays trouve son ample diffusion aussi un nouveau type d'habitation. Le concept compositionnel de ce type est similaire à celui urbain. Des côtés du couloir introduit dans la façade et qui se termine, habituellement, par un balcon ouvert entre les deux ailes saillies de la maison, on a disposé les pièces d'habitation sur deux étages. Ce type, comme habitation idoine et sans des distinctions essentielles dans des régions, des terrains et des caractères économiques divers, est rencontré dans quelques villages de la Myzeqe et jusqu'à ceux de la Çamërie dans le midi; dans les villages de la Labërie, à l'ouest, jusqu'à ceux de Korçe, à l'est. Ne manquent non plus les cas de son élaboration ultérieure, durant laquelle, sous l'influence de l'habitation urbaine, leur aspect architectonique et fonctionnel se rapproche à celui de la ville. Les dif-



Fig. 10. Une habitation dans le village de Sinice à Korçe.

férences de l'aspect architectonique de l'habitation sont, dans le même temps, aussi des indices nets de l'élévation générale du niveau culturel et du mode de vie (fig. 10).

Ainsi, les nouveaux types de l'habitation mettent un terme, durant la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'au commencement du XX^e, à une longue période d'évolution et de réalisations pleines de succès dans le domaine de l'architecture populaire. Il n'est pas difficile de discerner, dans les nombreux spécimens rapportés, les manifestations unitaires qui imprègnent l'entier développement de cette création. Tout de même, ces manifestations unitaires se présentent sous des formes différentes, à des intensités différentes comme composants et périodes diverses, et toujours, à l'intérieur des manifestations de diversité. Les facteurs unité et diversité forment ainsi entre eux des rapports dialectiques, qui deviennent des éléments de propulsion dans le développement ininterrompu de l'architecture populaire albanaise. L'agencement d'une typification à une phase donnée n'arrive pas à devenir un facteur de bride. Au contraire, tout en se conservant une essence durable et s'enrichissant de nouvelles conceptions, de nouveaux éléments et de nouvelles contributions, on passe à des phases plus avancées vers une nouvelle typification. C'est bien là la raison de la vitalité et de la persistance de l'architecture populaire albanaise, qui lui a imprimé ce caractère dynamique évident, et qui témoigne de la priorité des conditions socio-économiques dans le développement des phénomènes architectoniques.

1. On a utilisé amplement, dans cet article, les matériaux du texte en maquette: *Historia e arkitekturës shqiptare (nga fillimet deri në vitin 1912)*, chap. VI; *Banesa popullore shqiptare: «Banesa qytetare gjatë shek. XVI deri në fillim të shek. XX»* (Histoire de l'architecture albanaise. Des débuts à l'an 1912. Chap. VI. L'habitation populaire albanaise: «L'habitation urbaine durant le XVI^e siècle commencement du XX^e») préparé par E. Riza, pp. 440-511; «*Venbanimet dhe banesat fshatare — shek. XV-XX*» (Les agglomérations et les habitations rurales, du XV^e siècle au XX^e), préparé par P. Thomo, pp. 512-640. On a dépouillé, au même titre, des travaux et des articles concernant l'architecture populaire.

2. *Regjistri i kadastrës dhe i koncesioneve për rrethin e Shkodrës 1416-1417* (Registre de cadastrage et de concessions sur le district de Shkodër 1416-1417) préparé par I. Zamputi, Tirana 1975, f^os 2/6, 3/6.

3. Fr. Nopcsa, *Albanien. Bauten, Trachten, Geräte Nordalbanians*, Berlin u. Leipzig 1925, p. 4.

4. G. von Hahn, *Albanesische Studien*, Wien 1854, p. 55.

Mark TIRTA

ASPECTS DE L'ART SCULPTUREL SUR BOIS A KOSOVE

La sculpture artistique sur ligneux de nos maîtres populaires date de plusieurs siècles. La région de Kosove, une entre les autres, est particulièrement renommée pour ses traditions populaires. Nous avons suivi ces traditions pendant une expédition ethnographique en 1978, et nous les avons mis à confrontation avec d'autres expéditions faites durant cette décennie à Kelmend et Dukagjine, et dans la Malessie de Gjakove (Tropoje et Has de Kukës)*. Nous avons fait, dans le même temps aussi la collation avec les données des archives et celles de la littérature scientifique. Dans notre article nous allons essayer de mettre en lumière quelques aspects particuliers de l'art kosovien de la sculpture sur bois, sans prétendre nullement l'épuisement de ce sujet.

Le maître a travaillé des objets divers sur bois pour ses besoins quotidiens, des objets de valeur pratique. Ils sont très simples parfois de par les ornements, ailleurs travaillés avec soin et finesse d'une facture qui procure une satisfaction esthétique quand on les regarde; parfois nous constatons des objets travaillés d'une facture grossière, et cela en raison de l'incapacité des sculpteurs, ou de la fonction qu'en assume l'objet.

Même les simples objets sont travaillés avec art; on y trouve versés les sentiments de ceux qui les ont ouvragés. Leurs créateurs n'ont pas été scolarisés, ils ont travaillé avec des instruments rudimentaires, fabriqués, dans la plupart des cas, par eux-mêmes ou adaptés.

Dans des régions de Kosove nous avons vu des objets de bois d'un galbe artistique particulier. Ils ont été ouvragés au canif de plusieurs figures géométriques: carrés, rectangles, triangles, cerceaux concentriques; des images du monde végétal: fleurs, feuilles, arbres en pleine végétation (comme c'est le cas du sapin); des images du monde animal: coq, chèvre sauvage, chevreuil, serpent, oiseau, aigle bicéphale; des visages humains (en moindre quantité): tête d'homme, torse d'homme, main d'homme, combattant armé à cheval; des images de la vie quotidienne: pots de fleurs, récipients de café, armes, cartouchières, cannes, flûtes, *çifteli*, *sharkie* (instruments cordophones), *lahute* (sorte de luth); des images de corps célestes: soleil, lune, étoiles; des figures symboli-

*) Il s'agit des mêmes traite ethnographiques et de la même tradition de l'art de la sculpture sur bois des régions de l'Albanie du Nord et celles des Malessies de Peje et de Gjakove (à Kosove).

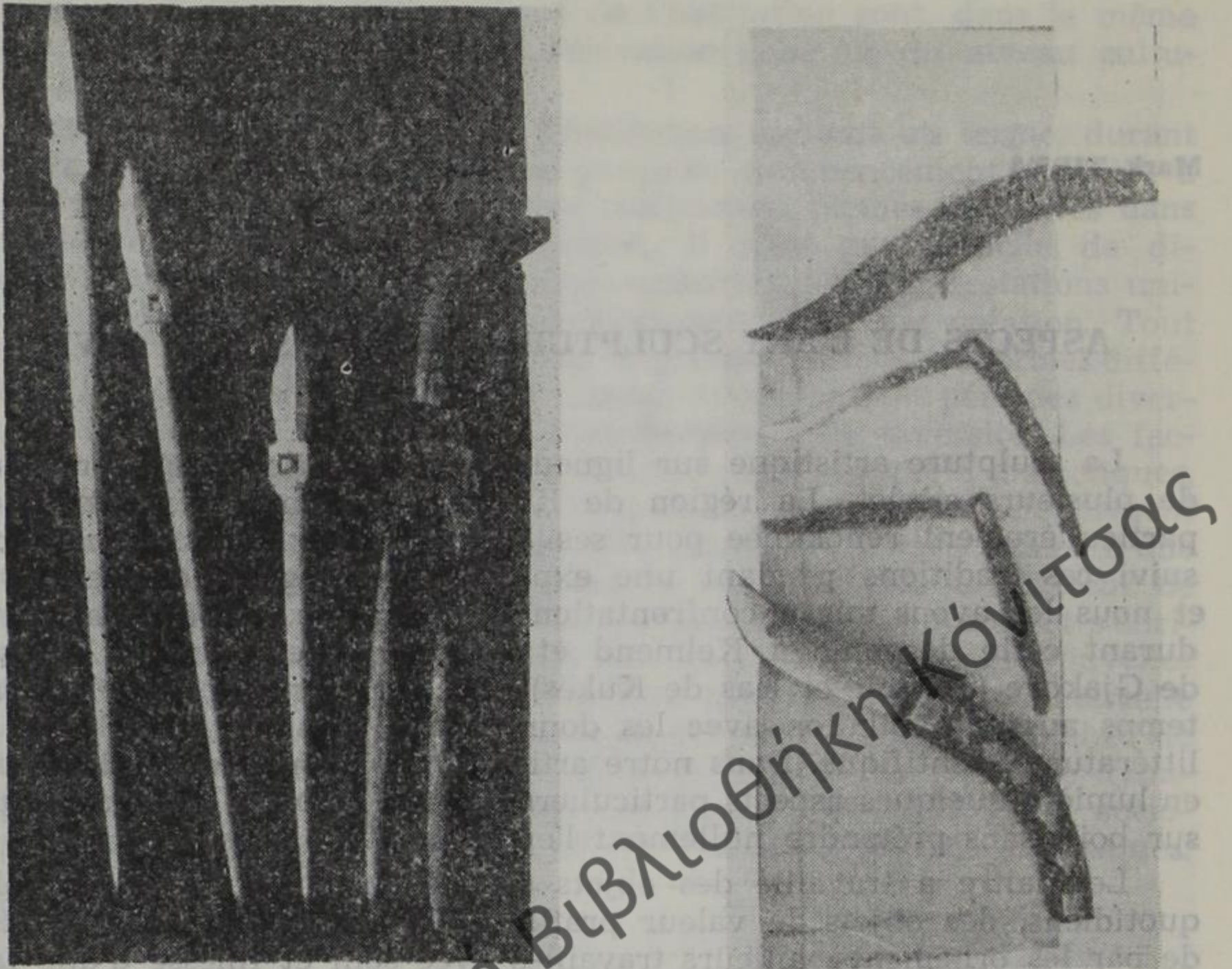


Fig. 1. Fuseaux de tissage: A côté, de simples outils par lesquels le maître populaire de Kosove, a ouvragé des objets en bois.

ques de religions: turbans, swastika (relative au culte du soleil); des figures d'êtres mythologiques: lamies, dragons, etc.

Des objets divers ouvragés sur bois avec art et maîtrise, et de bon goût (que l'on rencontre dans la région de Kosove), polis même jusqu'aux rayures et aux détails, les reliefs et les plans mêmes exécutés force détails minutieux, ou bien des figures différentes sculptées, de grandes ou petites dimensions, sont des œuvres proprement dites de l'art populaire. Dans bien des cas elles sont d'un galbe attrayant, d'un poli comme marbré. Leur étude et l'activité des maîtres populaires qui les ont créées ont une grande importance pour l'histoire de l'art populaire de la sculpture sur bois dans les territoires albanais.

Au XIX^e siècle et au début du XX^e, les maîtres professionnels de Tetove et de Dibër ont fait des décorations monumentales dans des objets immeubles, comme: plafonds, loges en persiennes, portes et fenêtres. On les trouve appliquées dans chaque maison des paysans nantis (peu nombreuses) et dans des maisons de riches des villes.

Les objets meubles en bois, surtout ceux de petites dimensions, étaient ouvragés par les bergers kosoviens. La sculpture sur bois était pour eux un second métier d'amusement, dont on se servait au temps de loisir à l'alpe pour satisfaire quelques besoins de leur vie quotidienne en famille.



Fig. 2. Battoir. En bas: Avec la pointe de cette lame ont été composées des images de corps célestes, des reliefs de la terre et de l'espace, un pot de fleurs.

Les maîtres développèrent davantage la sculpture sur bois pour les villages sis à côté de grandes étendues boisées ou ceux qui transhumèrent les troupeaux aux alpages. Le beau paysage de ces contrées leur inspirait de belles exécutions artistiques. Le berger kosovien passait son temps en sculptant, il créait bien des images de la mythologie populaire héritée, de la faune et de la flore, des objets ou des symboles de culte. Y transperce la force d'expression de l'artiste, fin d'esprit et d'une vive imagination. On doit souligner que ces maîtres bergers fabriquaient beaucoup d'objets ligneux pour la cuisine; des objets pour les laitages; des outils et des instruments pour l'agriculture et l'élevage; des objets d'usage personnel, comme: boîtes à tabac, pipes, porte-cigarettes, cannes, *çifteli*, des *sharki* (instruments cordophones à plusieurs cordes) des *lahute* (sorte de luth) et des flûtes.

A partir de la Première Guerre mondiale, dans diverses régions de Kosove, les travaux artistiques sur bois ont été essentiellement pré-

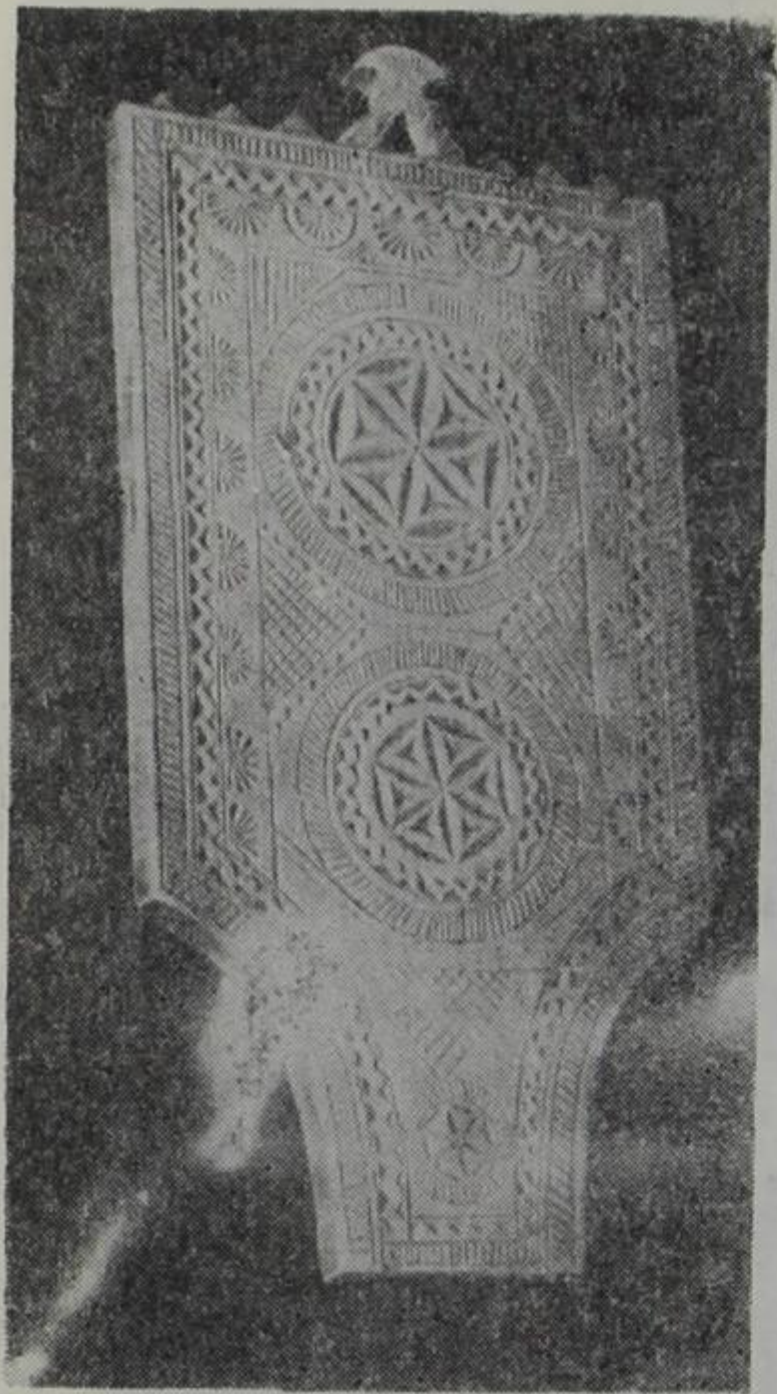


Fig. 3. Plateau pour le refroidissement du café grillé. Des ornements aux formes géométriques, à l'origine des objets concrets.

parés par les maîtres kosoviens. Il ne s'agit pas seulement des objets meubles, mais aussi des plafonds, des loges en persiennes, des ornements des chambres d'hôte, des travaux sur les emplacements, des entresols pour y serrer les céréales, etc.

Dans quelques cas, dans quelques villages du Plateau de Dukagjine, l'art du travail artistique de la sculpture sur bois, à partir de la Première Guerre mondiale, est d'une rare maîtrise professionnelle. Quand on parcourt ces régions, on peut remarquer des maisons décorées de toutes sortes de travaux artistiques, depuis les objets de l'habitation jusqu'aux objets les plus menus.

Cet art du travail sur ligneux, comme il se présente ces 60 dernières années, n'est ni une copie mécanique des styles de l'art de la sculpture de Dibër et de Tetove, ni un simple successeur de l'art pastoral de la sculpture sur bois qui, jusqu'au début de ce siècle, était limité essentiellement aux objets meubles. On y voit une continuité sous une nouvelle forme, plus élevée, avec des créations originales, mais qui ont emprunté à des maîtres de Dibër et de Tetove et bien d'autres choses encore des traditions anciennes autochtones de la sculpture sur bois des régions montagneuses et forestières de Kosove, la façon de la composition dans la technique, les motifs d'ornement.

Les deux points de départ, d'où est issue et s'est développée la

tradition de la sculpture sur ligneux, avaient en commun une base albanaise qui frappe par les motifs mêmes, dont ils se servent. Cette tradition a un langage national unique, les couleurs, les goûts, les sentiments et les pensées d'un peuple qui les créa et les développa; elle a la terre, les forêts, les fleurs du sol albanais qui les nourrit, elle a les conditions historiques et sociales qui firent surgir la muse populaire dans l'art de la sculpture.

De tels travaux des maîtres populaires peuvent se trouver partout à Kosove, mais quelques régions en sont particulièrement renommées, vues les conditions économiques, voire les grandes étendues forestières. Tels sont les villages des Bjeshkët e Namuna, des Malessies de Peje et de Gjakove, à partir de Rugove pour s'arrêter dans les environs de Gjakove. A citer pour leur renommée les villages de Has près de Pashtrik, les montagnes de Sharr, Shale de Bajgore, le Karadak de Shkup, Gore, Opoje et ailleurs².

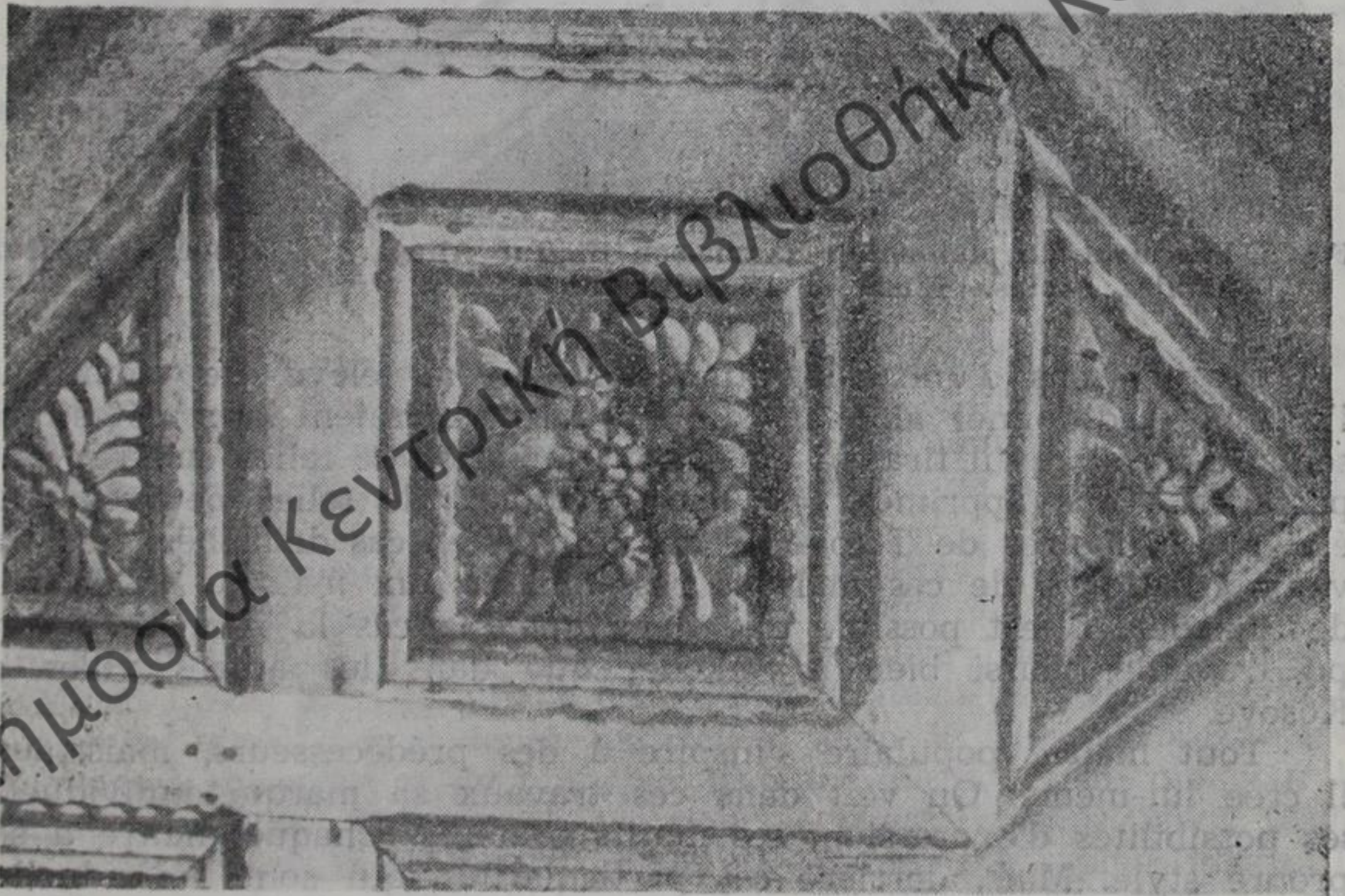


Fig. 4. Fragment de plafond avec une sculpture artistique en relief. Des fleurs et des feuilles. Etude du XIX^e siècle.

Un phénomène très intéressant du travail sur bois et d'un haut niveau artistique représentent quelques maisons urbaines construites vers le XIX^e siècle ou le début du XX^e. On voit dans ces maisons des plafonds, des loges en persiennes, des vérandas, des balcons, des placards, des balustrades qui constituent des ouvrages d'une belle venue de cet art populaire. Dans ces maisons, durant l'expédition à Peje, Prizren, Gjakove et Prishtine, se distingue particulièrement la maison de Tafa de Aliaga dans la ville de Gjakove (actuellement en possession d'autres propriétaires).

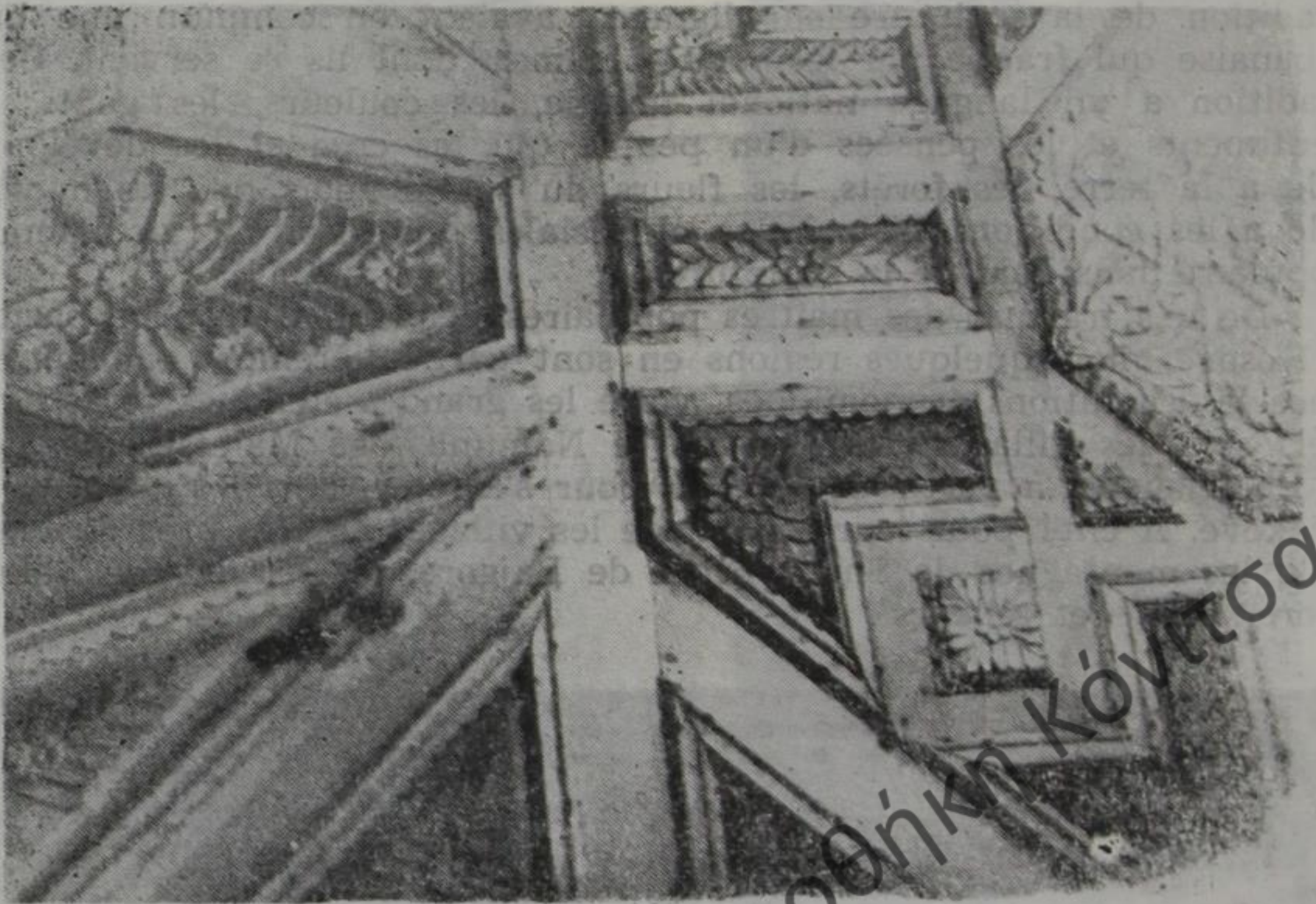


Fig. 5. Fragment de plafond de la maison de Tal Aliaga à Gjakove. Des fleurs, feuilles, sapins. Etude de la moitié du XIX^e s.

Ces maisons d'une décoration d'un niveau élevé, de même que l'accueil traditionnel albanais du Kosovien, offraient aux hôtes présents le plaisir qu'il tiraient de la contemplation de telles œuvres d'art parfaites. Nous apprîmes que les exécuteurs de telles œuvres d'art étaient originaires de Tetove et dans quelques cas de Dibër. Les travaux artistiques de ces maisons ressemblent aux maisons de la ville de Shkodër. Il est possible que dans quelque cas la même main ait pu travailler aussi bien à Shkodër que dans les autres villes de Kosove.

Tout maître populaire s'inspire à des prédécesseurs, mais aussi il crée lui-même. On voit dans ces travaux sa marque individuelle, ses possibilités d'expression, ses motifs préférés. Chaque maître a son propre style. Mais, derrière ces particularités, qui sont individuelles, il faut voir aussi ce qui est en commun: la continuité de la tradition, les conditions historiques et sociales, les goûts nationaux, mais aussi les goûts des différentes couches sociales qui ont inspiré cet art, en tant qu'expression d'une réalité sociale historique. Cela est manifesté partout dans les travaux artistiques de sculpture sur bois.

L'art populaire étant issu du travail et des nouvelles conditions historiques précises, il reflète ces conditions: le niveau de développement populaire, ses goûts, ses pensées, ses capacités créatrices, sa particularité en tant que peuple, ses rapports avec les autres peuples.

Le procédé du travail sur bois en relief impose souvent une présentation schématique des images qui aboutit parfois à de simples images géométriques. Dans l'art populaire, à l'origine, serait-ce en lignes simples, les différentes images ont été exécutées à partir des traits des

objets concrets. L'artiste populaire exprime en essence son attitude face à la réalité: il écrit sur le bois ce qui lui tient le plus à coeur. Mais il arrive avec le temps, que ces images perdent leur signification première et peuvent prendre de nouvelles acceptions. Bien des motifs de soleil appliqués sur bois sont connus comme tels par l'ethnologie comparative, cependant que dans beaucoup moins de cas et d'une manière plus obscure s'explique par le peuple l'acception première qui a affaire au culte du soleil. L'artiste populaire schématise des images qui dans leur création première ont été créées à partir des imaginations concrètes sur la rivière, la plaine, le bois, le bétail, le chien du troupeau, le ciel et autres corps célestes, les sources, les animaux sauvages, le village et ses maisons, etc. Cette schématisation est héritée en tant que forme, mais avec le temps elle perd sa signification première ou s'explique par d'autres acceptions, qu'elle n'a pas eues au départ. De telles décorations gaufrées se retrouvent dans la sculpture sur ligneux à Kosove. Il y a pas mal d'images de la mythologie populaire, des croyances païennes, mais aussi du christianisme et de l'islamisme; il y a aussi des images des symboles du travail et de la production. Avec le temps, certains symboles mythologiques et de vieilles croyances populaires ont pris des fonctions simplement artistiques en se démythifiant avec le passage des générations.

D'autres fois, pour des raisons techniques, des images diverses sont schématisées de temps à autre pour devenir enfin des figures géométriques insérées symétriquement l'une en face de l'autre ou sur la même ligne.

Ne sont pas exclus les cas où les maîtres sculpteurs, pour décorer un plafond, une fenêtre, une armoire ou une loge en persienne, créent aussi des figures géométriques. A Kosove on les nomme *brez* (ceinture), *tespishte* (une sorte de gâteau fait de la farine de maïs), *bakllava* et ainsi de suite.

Pour l'ornement des plafonds et des armoires on se sert de bois en couleurs différentes. C'est ainsi qu'il a agi le maître connu de Junik, Isuf Miroci, quand il a orné la chambre l'hôte de la maison de Murat Çekaj dans le village d'Irznik de Plateau de Dukagjine. Pour l'ornement avec des couleurs naturelles selon le bois en s'est servi en général, du sapin et du pin pour le blanc, du coeur du pin pour le rouge; le pin des Balkans encore pour le blanc; l'érable blanc tirant sur le jaune ou complètement blanc; le mûrier noir pour l'ocre; le prunier pour le brun foncé; le pommier pour la couleur de miel foncée; le poirier pour la couleur de miel clair; le noyer pour ses couleurs sombres; le hêtre pour le blanc tirant sur le gris.

Dans ces travaux artistiques du maître populaire Isuf Miroci, le prunier se présente sous différentes couleurs de brun foncé jusqu'au brun très foncé. La mûrier blanc aussi se présente sous diverses nuances du brun. Cet enchevêtrement des couleurs naturelles des divers bois donne à la vue l'objet une forte expression épico-lyrique.

Dans bien des cas, dans les dressoirs des chambres d'hôte à Kosove, dans les loges à persiennes, les placards et les armoires, dans les parties couvertes de bois, on embrasse du regard des cartouchières travaillées en relief. Ce sont là des symboles de la bravoure des Koso-

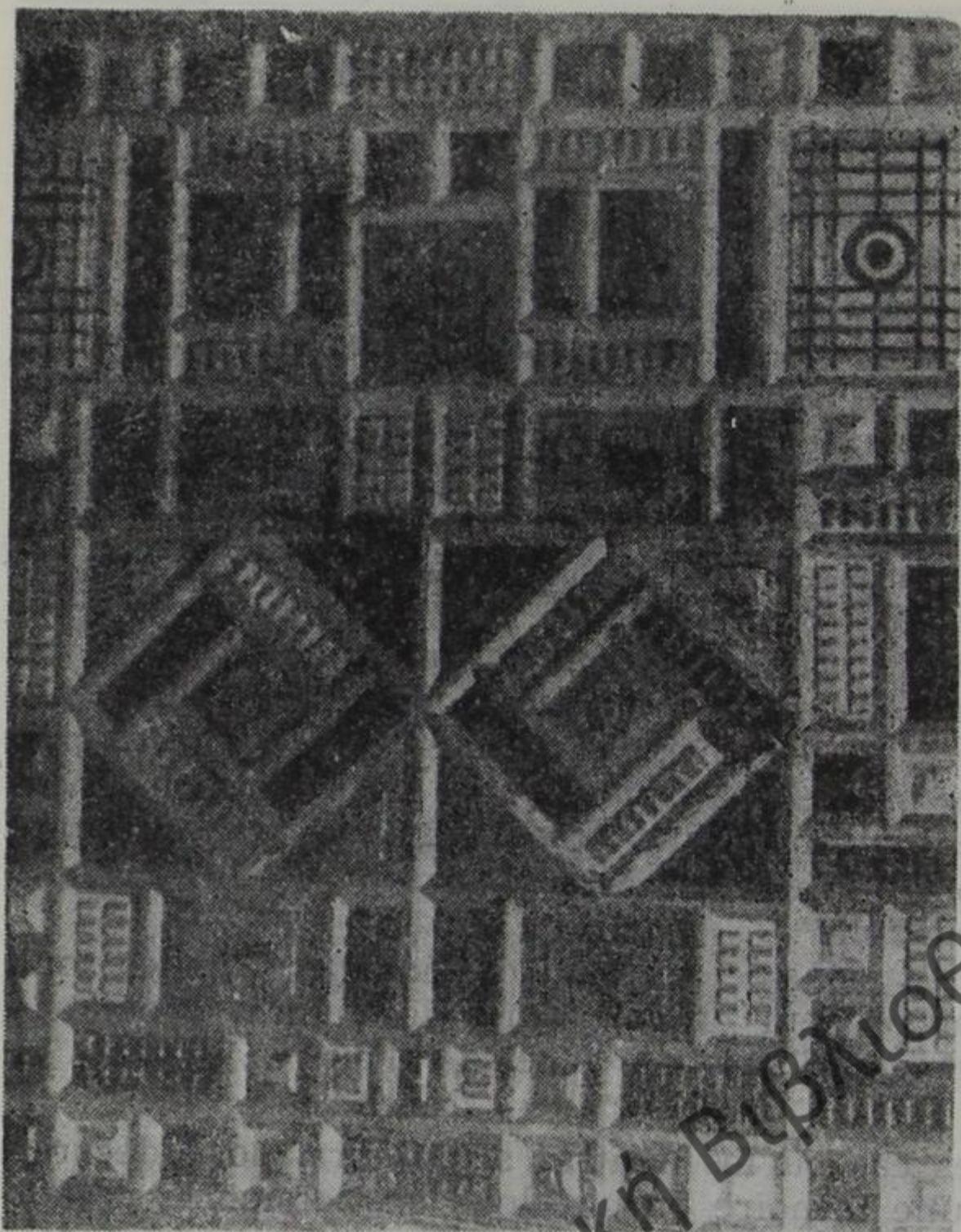


Fig. 6. Couverture d'une paroi avec des travaux artistiques sur bois dans une chambre d'hôte. Des ornements sur des couleurs naturelles différentes. Reproduction de cartouchières.

viens et du patriotisme de ces hommes.

Dans la maison de Bajazit Tafa à Junik il y a «une chambre d'hôte» très espacée. On a sculpté des ornements traditionnels sur son plafond en bois. Y frappent 5 rectangles très grands: un au milieu de la pièce et les quatre autres correspondent aux quatre parois.

Sur les murs à l'intérieur de la pièce il y a des dressoirs en bois décoré. On y distingue nettement les cartouchières ouvragées en relief.

Dans les deux grands placards des deux côtés de l'âtre (de la cheminée) il y a beaucoup d'ornements en relief: des rectangles, des figures schématiques, des marques de la swastika. Des deux côtés de chaque

placard on a sculpté une canne et autour d'elles sur un relief plus avancé on a sculpté des serpents en forme de spirales.

La pièce est entièrement couverte de tapis et tentures. Sur eux, au milieu des ornements floraux, zoomorphes et anthropomorphes faits par la femme kosovienne, on voit dans bien des endroits des figures stylisées de l'aigle bicéphale, voire, placées au premier plan parmi d'autres figures. L'attention est attirée par les coussins rangés des deux côtés de la cheminée; ils sont brodés d'aigles bicéphales et de beaucoup de figures. Très attrayant est l'enchevêtrement des couleurs: l'espace est griotte, les aigles bicéphales sont noires, les fleurs jaunes et vertes, au-dessus des aigles il y a une rayure grise. Très attrayant et très significatif est, pour le visiteur, l'enchevêtrement très harmonieux des couleurs rouges et noir des tapis.

Examinons quelques-unes des images des sculptures sur bois que la tradition populaire a transmis durant les siècles.

Le serpent. On constate fréquemment sa présence dans des travaux sur bois à Kosove, comme dans la *lahute*, les travaux des armoires et des placards, mais aussi sur les portes des maisons. On le voit

aussi dans les ornements des habits et des tapis et moquettes confectionnés par la femme kosovienne. Ce phénomène tire son origine dans le culte totemique, connu par notre peuple comme *l'esprit tutélaire de la maison*, un protecteur de la maison. On constate ces phénomènes également sur les travaux des maîtres di-branes et tetoviens; nous le constatons aussi sur les travaux anciens sur bois des maîtres bergers autochtones.

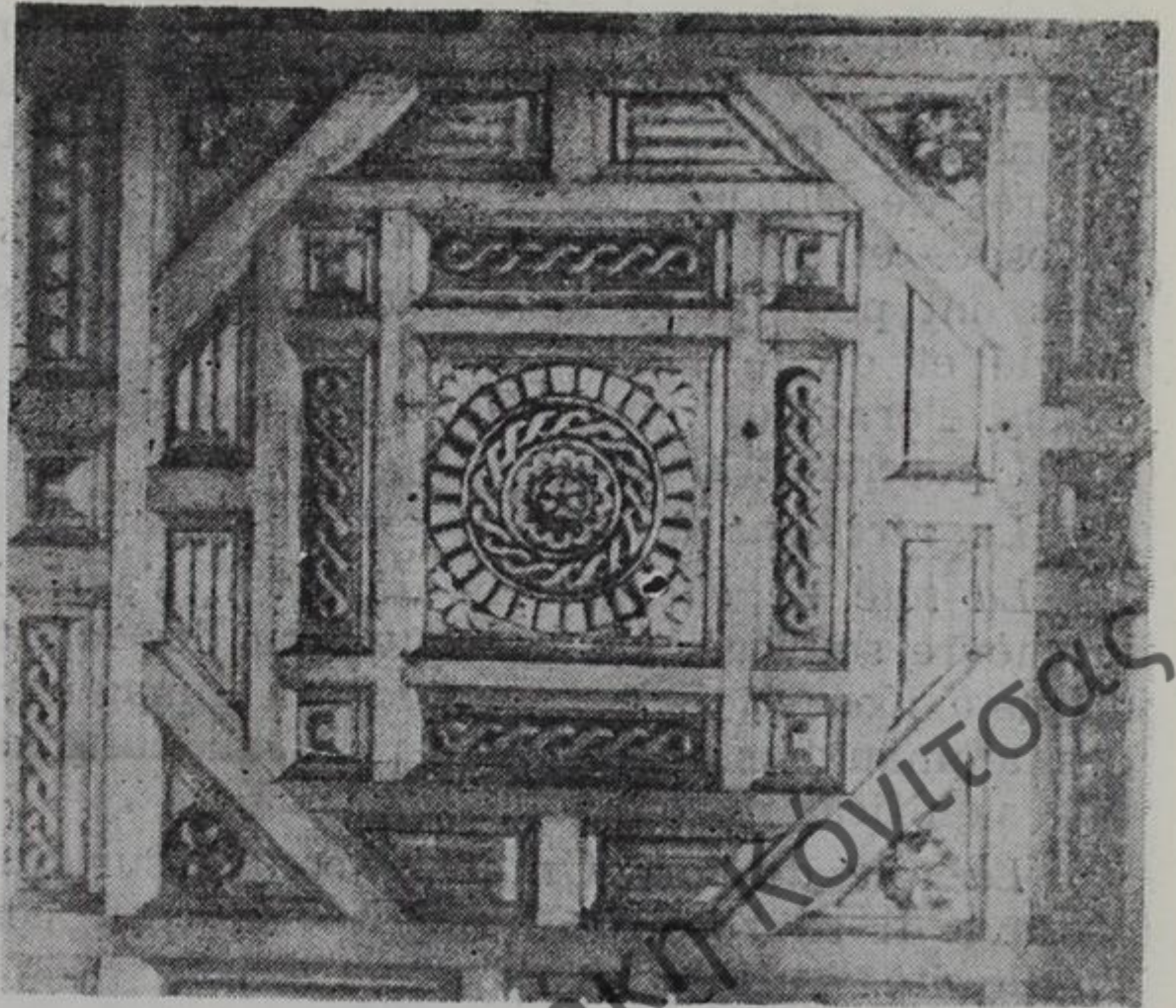


Fig. 7. Placard. Reproduction du soleil rayonnant, des serpents, des fleurs, toutes stylisées.



Fig. 8. Rosette d'un plafond. Représentation du soleil rayonnant, des fleurs, des figures géométriques.

Le soleil. Il est présent dans les sculptures de bois sous diverses formes: comme swastika, soleil rayonnant, à son coucher, cerceaux circonscrits. On les rencontre fréquemment dans les travaux des maîtres de Dibër et de Tetove et pour ainsi dire sur tout objet orné à Kosove et, en général, sur tout le territoire albanais. Tous ces symboles ont pour point de départ le culte du soleil, comme symbole de la vie et de la santé. Ils sont transformés à présent en de simples objets d'ornement, mais dans la conscience des sculpteurs ils sont un motif purement albanais.

Le récipient à café, il est un symbole de l'hospitalité albanaise.

La tête de chèvre: Au départ il s'agit d'un symbole du culte de la chèvre sauvage. On le trouve sur des *lahute*, mais aussi sur d'autres objets à Kosove. Cela se rattache à l'imagination matérielle de la forêt, des animaux sauvages; il est lié au culte des fées. Aujourd'hui il a une signification artistique.

La tête de cerf. On le rencontre sur quelques travaux en bois à Kosove. Il se rattache au culte du cerf, connu de notre peuple dès l'antiquité.

Des plantes et des fleurs. Dans bien des cas dans les sculptures anciennes et les nouvelles on reproduit des fleurs, des feuilles, des plantes qui sont en rapports avec la végétation. On exprime à travers celles-ci l'attachement à la nature, au terroir, à son lieu de nais-



Fig. 9. Fragment de moquette confectionnée par la femme kosovienne: aigle bicéphale, fleurs.

sance. La figure du sapin rappelle les sapinières dans les montagnes de Kosove et dans les Alpes de l'Albanie du Nord.

L'aigle bicéphale. On la constate plus fréquemment dans les sculptures sur bois de Kosove, mais aussi dans les couvertures confectionnées par la femme kosovienne: sur des tapis et moquettes, des taies d'oreillers, des matelas etc. Il s'agit d'une expression du patriotisme kosovien.

Parfois on rencontre à Kosove des figures d'amulettes diverses, qui avec le temps ont perdu leur signification première et sont transformées en des figures géométriques simples insérées symétriquement et en harmonie avec d'autres images des sculptu-



Fig. 10. Un placard et une taie d'oreiller, dans la chambre d'hôte. Au milieu: le motif de l'aigle bicéphale et le motif du soleil; tout autour: beaucoup de motifs intéressants à des thèmes de la mythologie populaire.

res. Les chambres de séjour des hommes sont généralement grandes, allant de 30-40 et 50 m². La chambre de séjour des femmes peut être aussi grande que celles des hommes ou plus petite. Les ornements de celle-ci en ligneux ou en couvertures sont très simples. Par contre, celle des hommes, on comme on l'appelle communément, la *chambre d'hôte*, se présente entièrement ornée de sculptures de bois en relief. D'habitude, le centre du plafond est le mieux orné; il se présente sous la forme d'une grande rosette, ou bien de plusieurs angles, d'un rectangle, ornée à un haut niveau. Non aussi chargés sont les quatre angles, qui offrent plutôt la vue d'un triangle ou d'un losange. Dans les plafonds «étagés», construits sur deux plans (le plan central plus haut, et le plan angulaire

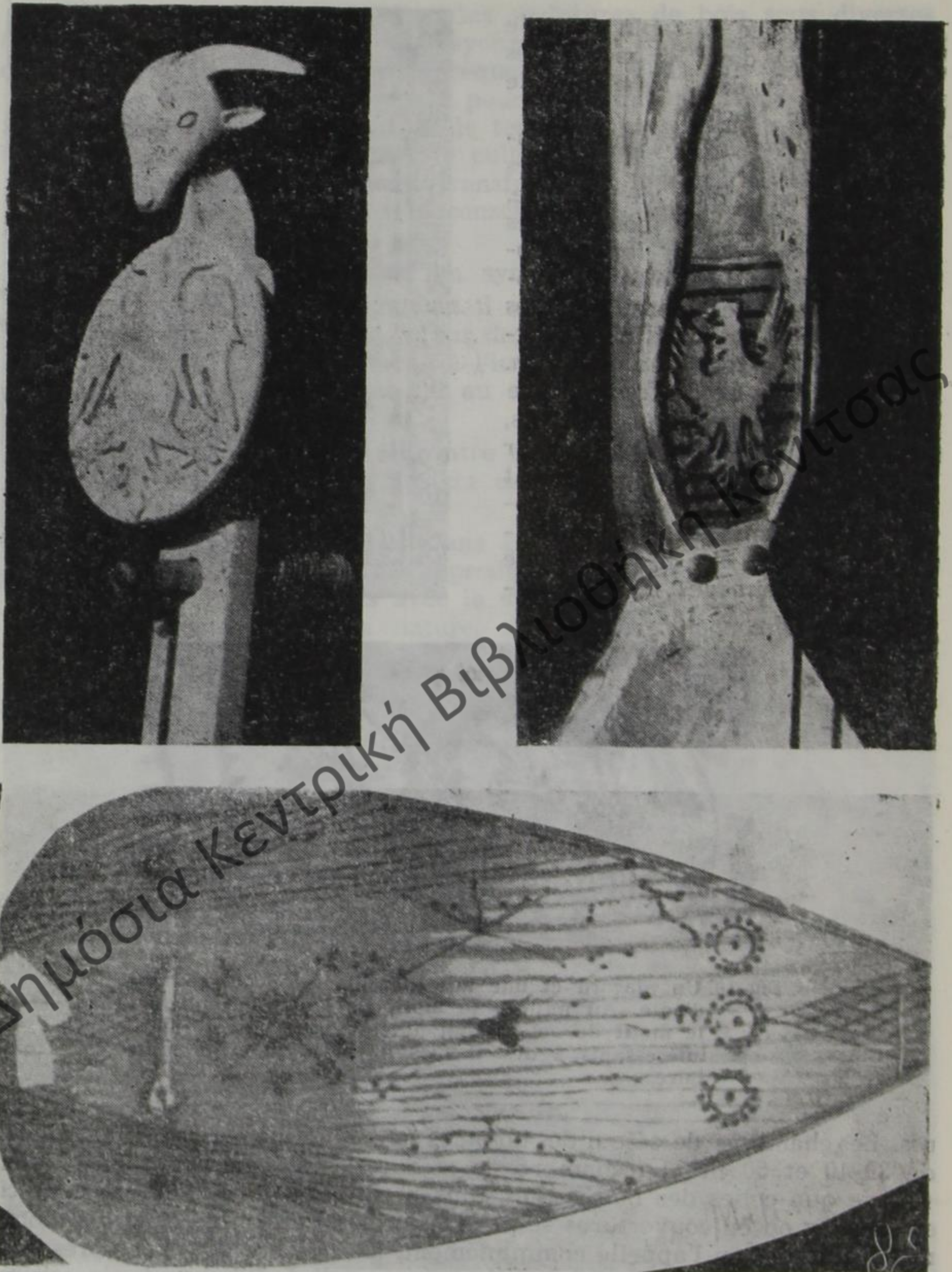


Fig. 11. Instruments traditionnels dans la Mallesie de Gjakove: deux fragments de lahute, un fragment de shkarkie. On dénote: la tête de la chèvre sauvage, l'aigle bicéphale, deux serpents, des fleurs et des objets stylisés. L'aigle bicéphale est d'origine de l'emblème de la dynastie des Dukagjine du moyen âge, qui avaient étendu leur domination pendant des siècles de Lesh et Mirdite jusqu'au Plateau de Dukagjine.

plus bas), il y a, au point d'assemblage, des ornements fort intéressants. Ces ornements de plafond sont généralement des fleurs, des feuilles et des plantes diverses.



Fig. 12. Fragment de plafond ouvragé par un maître kosovien.

La chambre d'hôte a, dans la plupart des cas, une loge à persienne, des armoires et des placards riches en travaux artistiques. Même la *véranda* et les rampes, qui font partie de la chambre d'hôte, sont souvent ornées tout comme cette pièce. De la partie de l'accès, même la portière, le porte de la maison ou de la chambre, l'entresol à céréales, sont généralement décorés.

Très riches en décorations sont les couvertures de la chambre d'hôte, les taies des oreillers, les moquettes, les matelas, les tapis. On y voit plusieurs motifs, ouvragés avec art par la femme de Kosove.

La chambre d'hôte, dans la totalité de ses décorations, est en rapports avec la vieille tradition des Albanais que «l'hôte doit occuper la place d'honneur à la maison», que tout «est fait pour l'hôte», car «l'honneur qu'on lui porte est l'honneur de la maison».

Nous distinguons dans les traits de l'art populaire de la sculpture sur bois à Kosove des motifs très anciens. Quand on analyse les motifs décoratifs à Kosove, on a les mêmes sujets que dans les différentes régions de l'Albanie. Donc, nous avons affaire ici à un art entièrement albanais, à un art qui vit, évolue et croît dans un climat chaleureux de la conscience ethnoculturelle albanaise.

Fig. 13. Un Kosovien reçoit les hôtes pour les accompagner dans la chambre d'hôte.

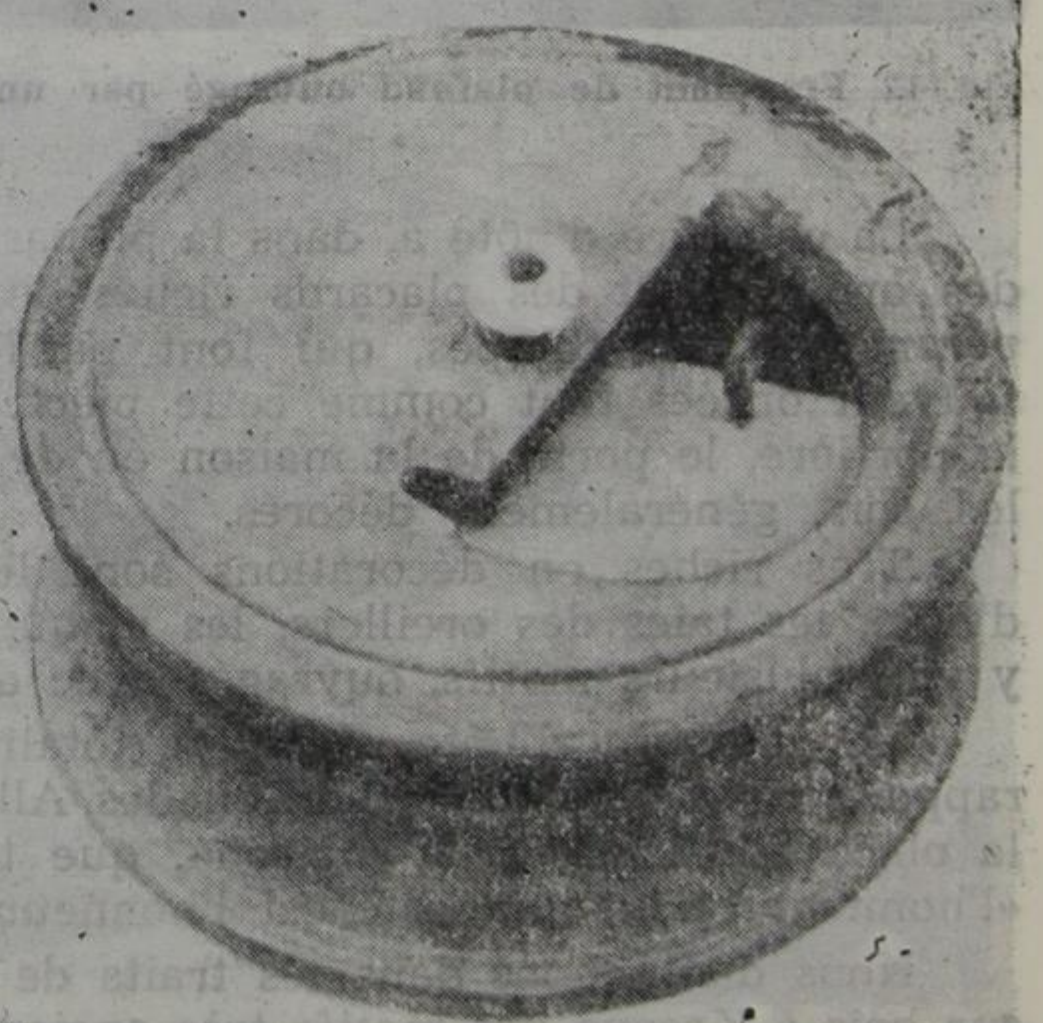
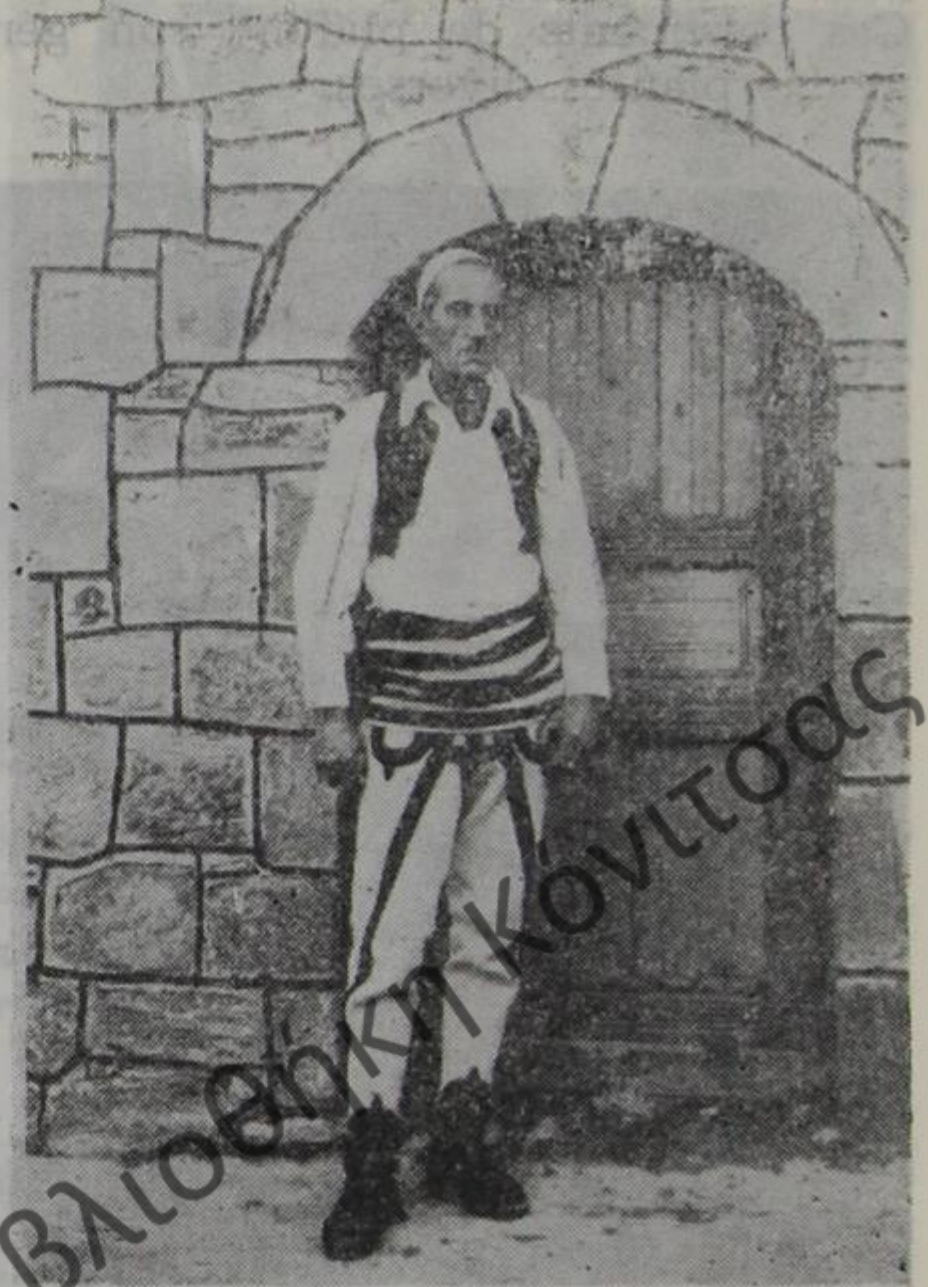


Fig. 14. Plateau de café: coffre de café et de sucre dans la chambre d'hôte.

Les conditions historiques et sociales de l'évolution séculaire de cette région albanaise (de Kosove) déterminèrent les traits du développement de l'art matériel populaire des habitants de ces territoires. Les divers éléments culturels et ethnographiques, y compris ici aussi la création artistique de la sculpture sur bois, ont été des moyens d'expressions d'appartenance nationale, ont été des formes d'opposition face aux cultures étrangères qui ont eu pour but de l'assimiler, faire disparaître le rapport ethnique albanais. Cet art populaire représente les traditions positives que notre peuple a héritées durant les siècles et il est un témoignage de la force créatrice historique de notre peuple.

DANS LA MAISON DE TIRANA

Peu d'objets

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

1) Cfr. M. Krasniqi, *Gjurmë e Gjurmime (Traces et recherches)* Prishtinë 1979, p. 458-460.

2) Voir également: M. Krasniqi, *Funksioni i odës së miqve në Kosovë në epokën e Lidhjes së Prizrenit* (La fonction de la chambre d'hôte à Kosove au temps de la Ligue de Prizren), *Gjurmë e gjurmime*, 1979, p. 439.

Les conditions historiques et sociales de l'évolution séculaire de cette région albanaise (de Kosovo) déterminent les traits du développement de l'art sculptural populaire des habitants de ces territoires. Les divers éléments culturels et ethnographiques, y compris ici aussi la création artistique de la sculpture sur bois, ont été des moyens d'expressions d'appartenance nationale, ont été des formes d'opposition face aux cultures étrangères qui ont eu pour but de l'assimiler, faire disparaître le rapport ethnographique. Cet art populaire représente les traditions positives du peuple à travers des siècles durant les siècles et il est un témoignage de la force créatrice historique de notre peuple.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

1) Cf. M. Krasniqi, Gjurmë e Gjurmëve (Traces et recherches) Prishtinë 1979, p. 458-460.
 2) Voir également: M. Krasniqi, Prunktoni i artit të veçantë në Kosovë në epokën e Lidhjes së Prizrenit (La fonction de la chambre d'hôte à Kosovo au temps de la Ligue de Prizren), Gjurmë e Gjurmëve, 1979, p. 430.

ΑΗ ΜΥΚΑ

L'HABITATION D'UNE GRANDE FAMILLE RURALE DANS LA MALESSIE DE TIRANA

(Petit-Shëngjin)

Le Petit-Shëngjin se trouve au voisinage de Qafmollë, à gauche de la route automobile qui porte de Tirana à Bize. L'agglomération est sise sur la partie inférieure du versant oriental du Mont de Dajti. Le terrain, d'une orographie adoucie dans cette partie de la zone habitée, se dresse immédiatement d'un escarpement roide dans la partie supérieure. On distingue, dans une végétation assez touffue, les habitations du village distribuées en petits groupes.

Au cours des expéditions d'enquête, faites durant ces dernières années aussi dans ce village, nous avons été attirés par un ensemble constructif, ceint de hautes murailles de pierre, à l'intérieur duquel se trouve un groupe d'habitations qui ont servi à une grande famille (Pl. I). A l'état qu'on le trouve actuellement, on constate que les éléments qui forment l'ensemble ont subi des transformations de tout ordre. Le démembrement de la famille, l'ancienneté des bâtiments et les exigences du temps ont laissé, indubitablement, leur sceau. Tout de même, ces modifications n'empêchent pas d'y découvrir, connaître et reconstruire la structure compositionnelle originale, laquelle est restée intacte dans ses lignes directrices fondamentales.

Quatre bâtiments principaux sont compris entre les murs de ceinture: la grande maison (1), les gîtes (2), le grenier à céréales (3), le fenil ou le grenier à foin (4) (Fig. 1). La disposition plus ou moins libre de ces bâtiments a porté à la formation de quelques cours intérieures (Pl. I; Pl. II, 1) rattachées les unes aux autres. Les cours sont pavées. Dans l'une de celles-ci se trouve aussi une source d'eau potable, qu'on a transformée en fontaine. Les dispositions des bâtiments, les fonctions qu'ils ont et la présence des cours intérieures, ont dicté la nécessité de quatre portes. Deux de celles-ci étaient importantes, cependant que les deux autres ont eu un caractère accessoire, voire de simples poternes. On voit le soin dans le traitement général de l'ensemble à l'aménagement des terrains devant les principales portes d'accès. Le pavage de pierre, les arbres fruitiers, qui semblent anciens si on les considère à leur tronc, et la présence d'une autre fontaine, appuient cette opinion. L'ensemble tout entier, qui a servi à une seule famille, n'a pas été construit d'une seule pièce. A mesure de l'accroissement de la famille, et, naturellement, de ses exigences, les

constructions sont allées croissant jusqu'à cet état que nous les avons fixées dans le présent exposé.

L'absence quasiment totale d'éléments inscrits rend difficile sa datation exacte comme temps de commencement, comme évolution et comme ordre de constructions. Les données orales des habitants font remonter la construction de la «grande maison» (Fig. 2), considérée comme première bâtisse de l'ensemble, du moins dans la seconde moitié du siècle dernier. Pour le dernier objet, le fenil ou grenier à foin, on dit qu'il a été construit au commencement de notre siècle. Une date gravée dans un mur latéral de celui-ci (1911) confirme cette affirmation. Le grenier à céréales aussi doit être une construction tardive, devant remonter tout au plus au commencement de notre siècle, au même titre que l'autre.

Toutes les principales constructions de cet ensemble ne dépassent pas le premier étage. On a employé, dans leur construction, de la maçonnerie faite de moellons et terre glaise, interrompue à des endroits réguliers par des enchaînements en bois. Les toitures sont couvertes surtout d'ardoises et, en partie, de tuiles creuses, en d'autres termes, on a employé la technique traditionnelle, connue dans toute cette zone, et les matériaux de circonstance. Les bâtisseurs de cet ensemble ont été originaires de la région de Dibra. Un de ceux-ci nous a laissé aussi son nom, gravé sur une plaque de pierre, fixée sur une paroi du fenil ou grenier à foin. Les constructions se caractérisent, dans leur formulation extérieure et intérieure, surtout par la simplicité et l'utilitarisme, ce qui représente en général le trait typique de l'habitation rurale dans le passé en Albanie.

La famille qui a peuplé l'ensemble a été grande, une famille nombreuse. Elle doit avoir compté, dans la dernière phase des constructions principales, du moins 60 membres. Le témoignage des âgés, uni au grand nombre de pièces, les dimensions, les fonctions et les rapports entre eux, confirment ce que nous venons de dire ci-dessus. On compte en chambres à coucher 16 pièces.

Nous faisons ci-dessous une description brève de la solution fonctionnelle de chacune des bâtisses de cet ensemble:

1. *La grande maison (shpia e madhe)*. Il s'agit d'une habitation étagée de dimensions visibles sur le plan. L'épicentre de sa solution en planimétrie et volume est la pièce connue sous le nom de *shpia e bukës* (litt. «la pièce du pain»), voire la pièce de séjour dont la hauteur va en entresol jusqu'au premier étage. Cette forte hauteur de la pièce centrale, a favorisé la construction des pièces étagées environnantes. Ainsi, la pièce de séjour a une superficie d'environ 60 m² et une hauteur de 5,5 m. Elle est entourée, des quatre côtés, par d'autres pièces, dont celles de l'étage supérieur servaient à coucher, cependant que les pièces du rez-de-chaussée étaient employées surtout comme étables pour le cheptel. Dans les divisions de l'habitation on avait sept gîtes ou chambres à coucher (*të rame*) ainsi que la chambre d'hôte.

L'intérêt, dans cette habitation, ne se limite pas à la seule structure compositionnelle ou bien à la place et au rôle qu'y a la pièce de séjour, mais aussi à la formulation et à la dotation interne des pièces d'habitation. Ainsi, à l'intérieur de la pièce de séjour (*shpia e bukës* — Pl. III), l'attention est attirée par le foyer ouvert, disposé sur du terrain battu. Le foyer comporte une fossette où l'on allume le feu, encadrée dans une sorte de rectangle par des plaques irrégulières de pierre. Des deux côtés de celle-ci se trouvent deux grosses pierres appelées *caronj* ou pierres à foyer. Au-dessus de celle-ci pend la crémaillère, laquelle, à travers la grande hotte, va se cramponner aux solives de la toiture. La hotte faite de branches enduites de terre glaise, servait de protection contre les pétilllements du feu. Dans un coin on a construit le four. On y voit, sur les parois où il n'y a pas de baies de passage, des dressoirs pour la disposition de la vaisselle et des récipients ainsi que des niches de toute dimension. Un balcon intérieur, connu sous le nom de *mafil*, entourait des trois côtés et servait surtout pour la communication des chambres à coucher avec la chambre d'hôte et la pièce de séjour. Même, une partie de ce balcon intérieur servait aussi d'entrepôt. Plusieurs dotations et meubles, comme le pétrin, le grenier à céréales, la vaisselle et autres récipients à traiter et conserver les laitages, ou d'autres récipients à conserver l'eau potable (qu'on a enlevés désormais, la maison n'étant plus utilisée pour l'habitation), complétaient l'ameublement de cette pièce. Les mets étaient consommés sur une table basse à côté du foyer. On s'attablait sur des escabeaux de bois ou sur des carpettes. On voit, dans cette pièce, encore les traces de l'entrepôt de laitages, une place fossoyée dans le plancher, d'une configuration régulière, qu'on fermait d'un battant de bois. Le site servait à conserver à l'état frais les réserves de laitages pour l'hiver. Un deuxième entrepôt à laitages (*qur*), sous forme d'annexe et en liaison directe avec la pièce à séjour, servait pour l'entrepôt et la conservation des réserves de denrées alimentaires pour l'hiver. La pièce, complètement fermée, n'était éclairée que par deux lucarnes sur la toiture, qui projetaient une faible lumière sur le foyer.

On voit de toute évidence que dans la pièce de séjour on entretenait surtout les réserves alimentaires de la famille, la vaisselle et autres récipients. Y séjournaient, durant la journée, seulement les enfants, les anciens et les ménagères. La famille ne se réunissait dans cette pièce que temporairement, surtout pour la consommation des repas ou bien pour se rechauffer durant la saison froide.

Toutes les chambres à coucher qui sont comprises dans la «grande maison» ont la même formulation et portent les mêmes dotations. Leur superficie varie de 10 à 12 m². Une cheminée simple, sous la forme d'un conduit ouvert au mur, mais qui ne va pas en hauteur, a, au-dessous, un petit âtre et, des deux côtés, des niches ouvertes. Un tel conduit ne pouvait pas tirer la fumée, mais il paraît, selon toute vraisemblance, qu'il ait été employé pour tenir le quinquet pour l'éclairage. Les petites dimensions de l'âtre et du conduit nous semblent exprimer plutôt une coutume passée en patrimoine sur la présence de ces éléments dans les chambres à coucher. Tout de même, les

affirmations et la présence de suie semblent confirmer qu'on y faisait du feu pour chauffer l'eau pour l'hygiène personnelle. Pour chacune des chambres à coucher il y a aussi, sous forme d'annexe, une *lase* ou «toilette» qui faisait aussi les fonctions de noyau sanitaire. Pour le gîte, on mettait des matelas sur le plancher, ou bien on avait des lits simples de bois. Comme dotation de ces pièces, il y avait le bahut de l'épouse et quelque berceau. Des coins de bois, disposés sur les trous des parois, servaient à pendre divers objets, surtout les effets personnels d'usage quotidien. Le faible éclairage naturel était assuré à travers de petites baies vitrées (Pl. II, 2). Le balcon fermé faisait communiquer ces chambres avec la pièce de séjour.

Une autre séparation importante de la «grande maison» était la chambre d'hôte. Celle-ci, considérée par la place qu'on lui réserve et le rôle qu'elle a, est la seconde après la pièce de séjour (*shpia e bukës*). La superficie de la chambre d'hôte atteint les 50 m². Se trouvent, dans sa formulation intérieure, les deux éléments les plus caractéristiques: le *dressoir* et les *cheminées*. Le dressoir (*sergjen*) se trouve dans un balcon ouvert à l'intérieur, faisant saillie sur des corbeaux de pierre. L'ensemble est connu aussi sous le nom de *qepen*. Son plancher est élevé de 30 cm. sur le plancher de la pièce. La face (fig. 3) et les deux parties étroites sont closes par un parement de pierres soigneusement équarries. Il est éclairé par quatre baies à une telle hauteur qu'un homme assis sur le plancher peut voir aisément au dehors. La présence de ce balcon fait non seulement gagner considérablement en superficie, mais atteint aussi une solution plus riche. L'excellent éclairage, assuré à travers lui, son traitement et sa position font de lui un angle commode de séjour, surtout durant la période d'été.

Sur les deux parties étroites de la chambre d'hôte se trouvent deux cheminées. Le soin mis à leur traitement se voit dans le choix des pierres, leur parement et la disposition d'armoires aux murs à côté des niches. La présence des deux cheminées dans une maison d'habitation est un élément que nous avons rencontré fréquemment dans les contrées de montagne de l'Albanie centrale. Cette nécessité à aménager deux cheminées était dictée par le besoin fonctionnel dans les pièces de grandes dimensions. Il y est question non seulement pour le chauffage, mais aussi pour la cérémonie du service du café, quand il y avait trop de monde surtout à l'occasion de noces. Autour de la première cheminée s'attroupaient les hôtes les plus distincts, cependant qu'autour de l'autre cheminée s'attroupaient les jeunes et l'orchestre. La chambre d'hôte était enrichie aussi par des tapis disposés autour de la cheminée et dans le balcon fermé, tapis et moquettes fabriquées par les femmes de la maison sur métier. Enfin, un encorbellement en bois, connu sous le nom de *sele*, *perde* ou *teliz*, cerne du dehors les trois parties de la pièce. C'est à travers cette sorte de galerie qu'on fait l'accès du dehors et, dans le même temps, on y aménage des pièces pour les besoins de la famille. C'est à travers une poterne et le balcon fermé, que la chambre d'hôte est reliée à la pièce de séjour. C'étaient de là qu'étaient faits tous les services quand la maison avait des hôtes.

2. *Les gîtes (të ramet)*. Nous avons adopté pour traduction le terme «gîte», s'agissant précisément des *të ramet* qu'on peut appeler autrement les chambres à coucher (Pl. V). C'est une construction étagée, la seconde en ordre d'importance de cet ensemble de constructions. La construction de ce bâtiment a été faite en raison de l'accroissement du nombre de couples, que la «grande maison» ne pouvait plus recevoir. Elle compte sept pièces à son premier étage. Le rez-de-chaussée, employé pour le bétail, a trois parois, cependant que celle de la façade est absente, s'agissant d'une partie ouverte. La structure de support du plancher de l'étage repose sur des colonnes qui s'alternent en pierre et en bois. Un couloir laissé sous la forme d'un balcon ouvert met en communication avec les pièces et l'on y accède par un escalier de bois. L'escalier est dans une telle position qu'il permet la communication aussi avec la «grande maison». L'espace et le traitement des pièces ne diffère en rien des pièces aux fonctions identiques que nous venons de voir.

3. *Le grenier à céréales (kulla e bereqetit)* (Pl. II). Ce bâtiment appelé *kulle* ici, qui fait de grenier à céréales, a été construit plus tard que les deux autres constructions. A l'étage supérieur de cette construction étagée en forme de | se trouvent aussi deux chambres à coucher. Une troisième séparation, aux dimensions de 6 x 6 m., a été employée, naguère, pour serrer les céréales, un cas dirai-je unique dans cette zone. Le rez-de-chaussée était employé pour le bétail.

4. *Le fenil ou grenier à foin (kasollja e sanës)* (Pl. I) est un bâtiment étagé aux volumes clos, quoique lui soit resté le nom de *kasolle* «hutte». Le terrain en déclivité permettait d'y enserrer l'herbe facilement du dehors. Aussi le rez-de-chaussée de cette construction était employé pour le cheptel.

A l'intérieur de l'ensemble en question, outre les quatre bâtiments que nous venons d'analyser, il existe aussi un *gozhdar* ou un grenier à maïs, des places pour le maintien du bois à feu et un autre angle de la cour où l'on maintenait les ruches. Il y avait aussi une citerne au voisinage de la porte principale, qui réunissait les eaux des torrents et servait pour l'irrigation du jardin horticole, un jardin que la famille avait tout à fait près de l'ensemble habitable.

Cet ensemble représente un spécimen typique qui parle du rôle décisif de la structure familiale dans le développement de l'habitation et des voies qu'elle bat pour satisfaire ses besoins. Le programme est tracé par les constructions qu'on y a faites, fussent-elles de simple demeure, des bâtiments économiques ou de service. La nette séparation fonctionnelle des pièces, quoique nombreuses, fait voir que le programme des exigences représente un miroir du mode de vie d'une grande famille nombreuse. Ce programme a été parfaitement mis au point, seulement sa réalisation a été faite graduellement, toujours à mesure et du même pied que les besoins croissaient.

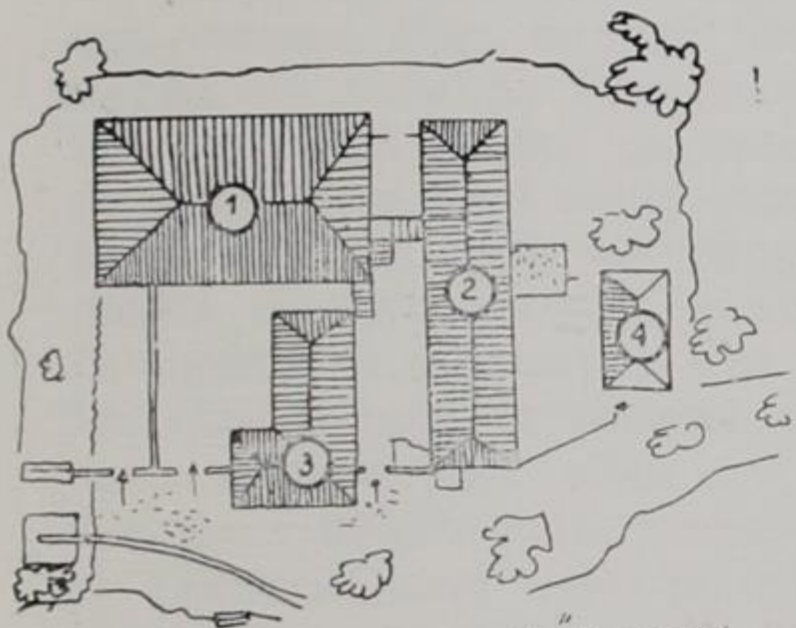
Les fortes superficies des deux principales pièces (la pièce de séjour et la chambre d'hôte) colportent de toute évidence les conceptions

du temps et le mode de vie. Elles étaient spacieuses pour permettre de s'y réunir pendant «les grandes joies» qu'étaient les noces ou «les fiels amers» qu'était la mort. On doit avoir présent que dans ces cas, noces ou mort, outre les amis lointains, on attroupait aussi le village tout entier, et les «filles» de la maison, avec leurs maris et leurs enfants arrivaient de loin selon la coutume exogame.

Les conceptions du temps se voient aussi dans le niveau de traitement des pièces et dans la présence des meubles fixes. Le siège avait lieu sur le plancher tapissé, ou tout au plus sur des tabourets ou escabeaux appelés *shkamba* ou sièges de bois peu élevés, sans bras ni dossier, pour une personne. La présence de pièce pour les couples particuliers (les *të ramet*), leurs dimensions et leur caractère utilitaire, fait dans une intention bien déterminée, expriment un changement qualitatif dans le mode de vie. Ce phénomène est, dans le même temps, aussi le miroir de l'excellente condition économique de la famille et exprime, dans notre cas, aussi la stabilité de la grande famille rurale et son évolution.

Les conceptions traditionnelles et le langage identique dans les éléments fonctionnels et architectoniques, qu'on rencontre encore dans d'autres zones du pays, sont prédominants, nul doute là-dessus. Tout de même, la présence p. ex., des *lase* ou toilettes particulières pour chacune des chambres à coucher, peut être considérée aussi une commune expression de l'influence orientale sur le mode de vie.

Sur le plan typologique, les constructions insérées dans l'ensemble, n'offrent pas le même caractère, s'agissant de constructions à différentes époques. Le plus grand intérêt l'offre la «grande maison» (*shpia e madhe*). Elle forme l'exemple le plus développé de la variante aux traits clos de l'habitation tiranienne. Cette variante a trouvé sa diffusion surtout dans la Malessie de Tirana, et le cas que nous venons d'examiner ici est un des rares spécimens qui soit encore sur pied. Les valeurs de ce spécimen peuvent être saisies en deux directions surtout: a) *Dans la composition en planimétrie et volume*: la planimétrie des étages a des superficies identiques. Se fait remarquer, dans cette composition, la place et le rôle de la pièce de séjour (*shpia e bukës*, ailleurs *shpia e zjarrit*). Cette pièce a la part du noyau compositionnel, et satisfait, dans le même temps, aussi à des fonctions importantes, aux communications directes avec les autres pièces, ce qui a fait que dans l'évolution de l'habitation soit gardé un équilibre logique entre l'extension horizontale et l'accroissement en hauteur. L'accentuation de la pièce centrale en superficie et volume nous donne une solution de composition et d'harmonie fonctionnelle compacte; b) *Dans la formulation de l'intérieur*: de tels éléments comme le foyer ouvert, l'entrepôt de laitages, l'estrade, les dressoirs, le four, les lucarnes dans la toiture, les niches ouvertes, etc., présentes dans la pièce de séjour, se font aussi les porteuses de conceptions anciennes d'une période très reculée du développement de l'habitation. Ce phénomène, qui s'exprime dans une sorte de «fossilisation» de ces éléments fonctionnels importants, représente les traces visibles de l'usage de la pièce de séjour, en tant qu'habitation à une seule pièce, dans les stades plus anciens de la maison. Aussi, ces traces d'une habitation d'une seule



1 Shtëpia e madhe 2 "Te rramci,
 3 Kulla e bereqetit 4 Kasolija e sanos

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

pièce et d'une formulation quasiment identique, nous avons pu les fixer aussi de nos jours dans le village de Zallmëner de la Malessie de Tirana, pas si loin du Petit-Shëngjin (fig. 4). Ce spécimen constitue le prototype de la variante close de *l'habitation tiranienne*. Dans cette maison, la famille satisfait à tous ses besoins dans une seule pièce. L'estrade était employée pour châlit et pour chambre d'hôte. Au fond de son plancher, était tenu le bétail. C'est ce prototype d'habitation qui, comme l'ont montré les études et les analyses, est resté comme noyau de base de l'évolution ultérieure de la maison tiranienne. Si l'on compare, même de passage, le prototype avec la grande maison de l'ensemble dont nous venons de parler, comme un spécimen développée de ce type, on remarque que l'accroissement numérique des pièces se fait porteur, souvent même contemporanément, aussi des changements qualitatifs. Ces pièces, comme *la chambre d'hôte, les gîtes, les étables pour le cheptel*, ont, d'une part des fonctions particulières, mais, d'autre part, elles ont exclu la pièce de séjour de ces fonctions, fonctions qu'elle faisait naguère elle seule. Nous rappelons, p. ex., que si l'estrade tend vers la même conception constructive (en tant que balcon intérieur), dans l'exemple développé elle fait surtout les fonctions de communication, ce qui est la conséquence logique des transformations mêmes qu'a subies l'habitation durant tout son parcours.

Les recherches et les publications sur l'architecture du XIX^e siècle et les débuts du XX^e pour la contrée rurale de Tirana, témoignent que, à côté des habitations pour les familles communes comme composition, il a existé aussi un petit nombre d'ensembles d'habitation, dont les usagers étaient les grandes familles. Ce petit nombre montre que la grande famille dans cette zone, du moins à partir du XIX^e siècle, était en décomposition. L'examen minutieux de ces ensembles offre de l'intérêt, parce qu'il jette de la lumière sur le programme des exigences des familles nombreuses et nous fait connaître plus en détail la phase la plus développée d'un type d'habitation. Son analyse nous parle, enfin, aussi des voies suivies pour compléter cette programmation des existences, lorsque tarissent les possibilités qu'offre un type donné d'habitation.

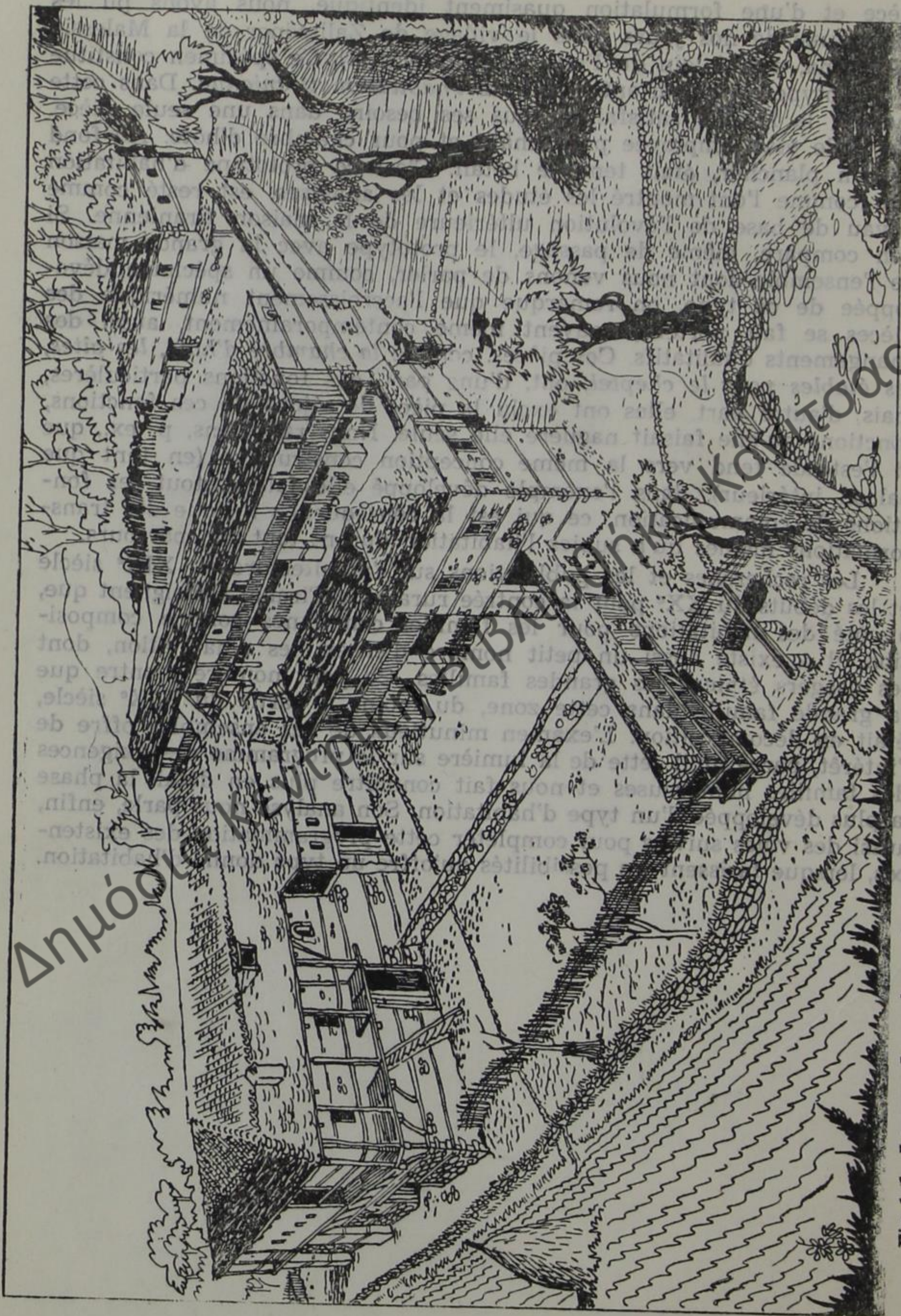


Fig 1 1. La grande maison, 2, Les gîtes, 3. Le grenier à céréale, 4. Le fénil ou grenier à foin. Plache I

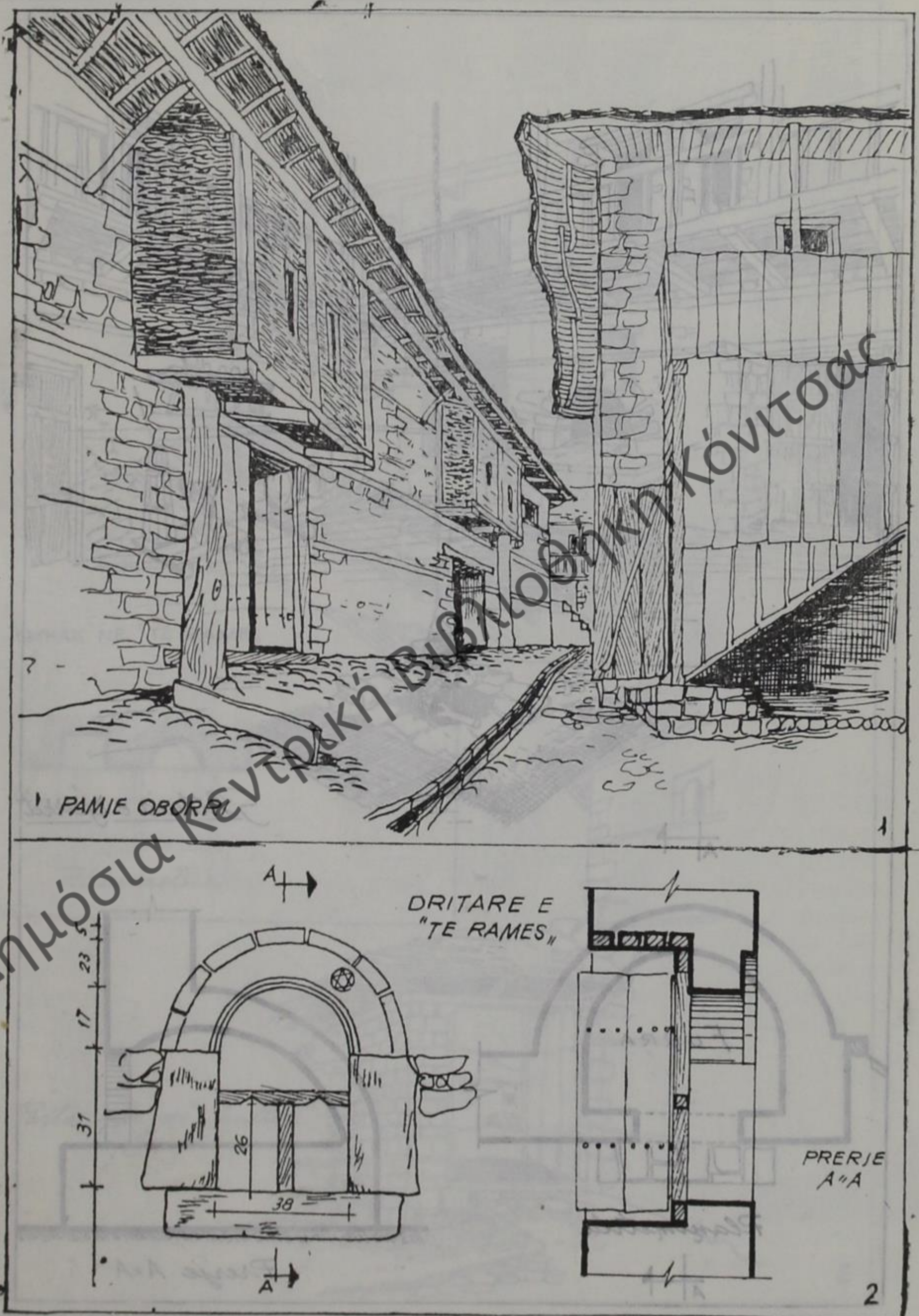
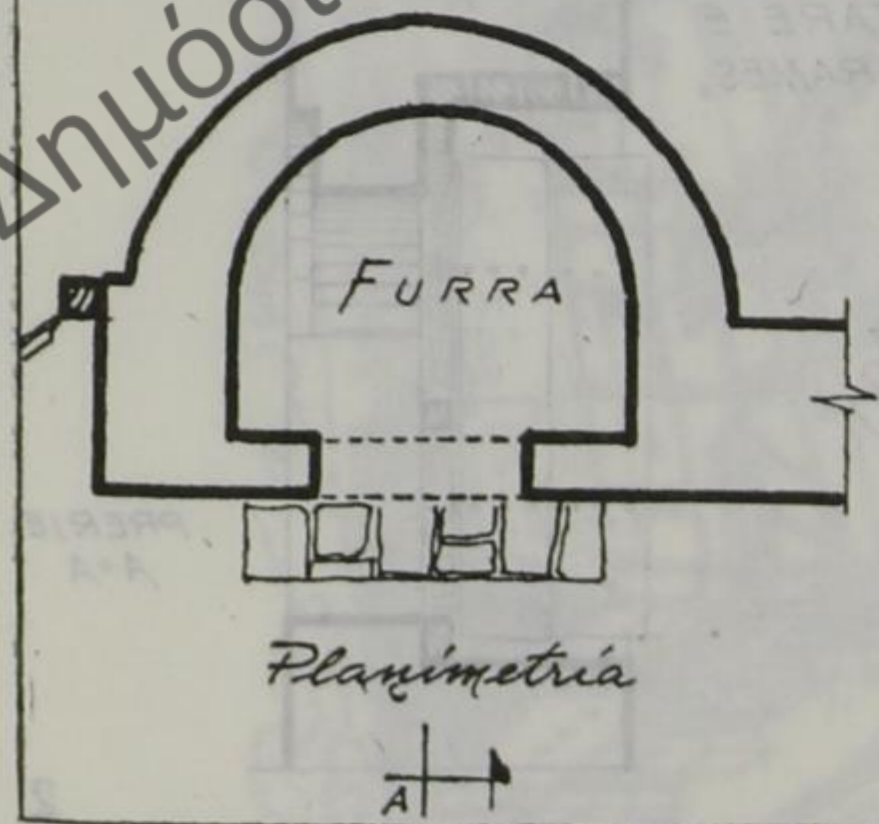


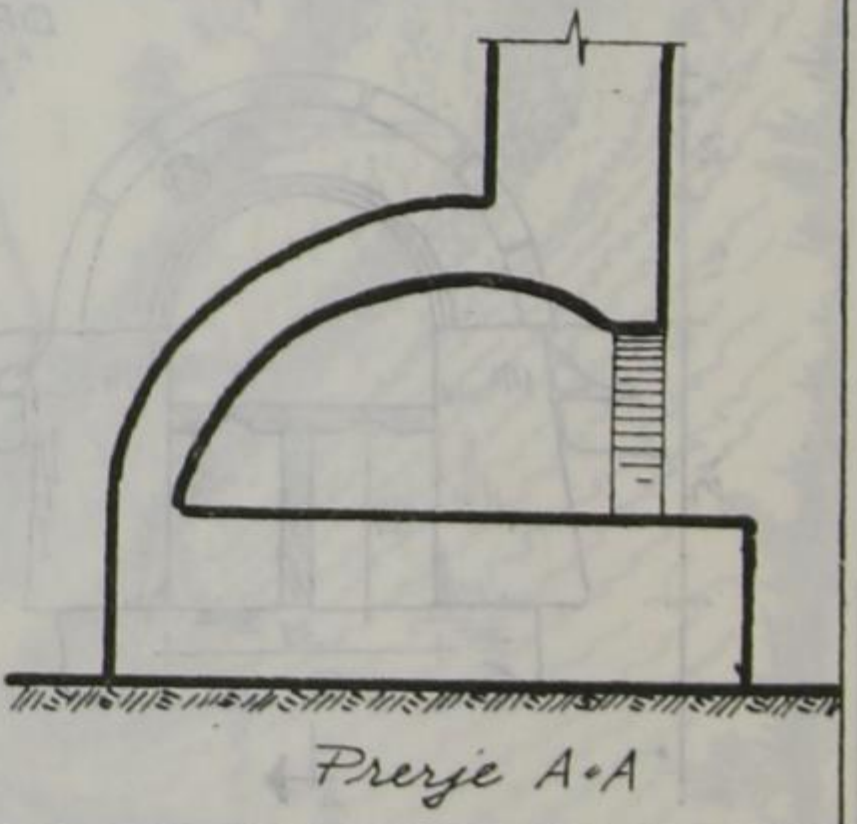
Fig. 2 Plache II Vue de la cour. Baies du gîte. Coupe A=A.



Shpia e zjarrit



Planimetria



Prerje A-A

Fig. 3 Plache III La pièce de séjour (shpia e zjarrit). Planimétrie, Coupe A=A.

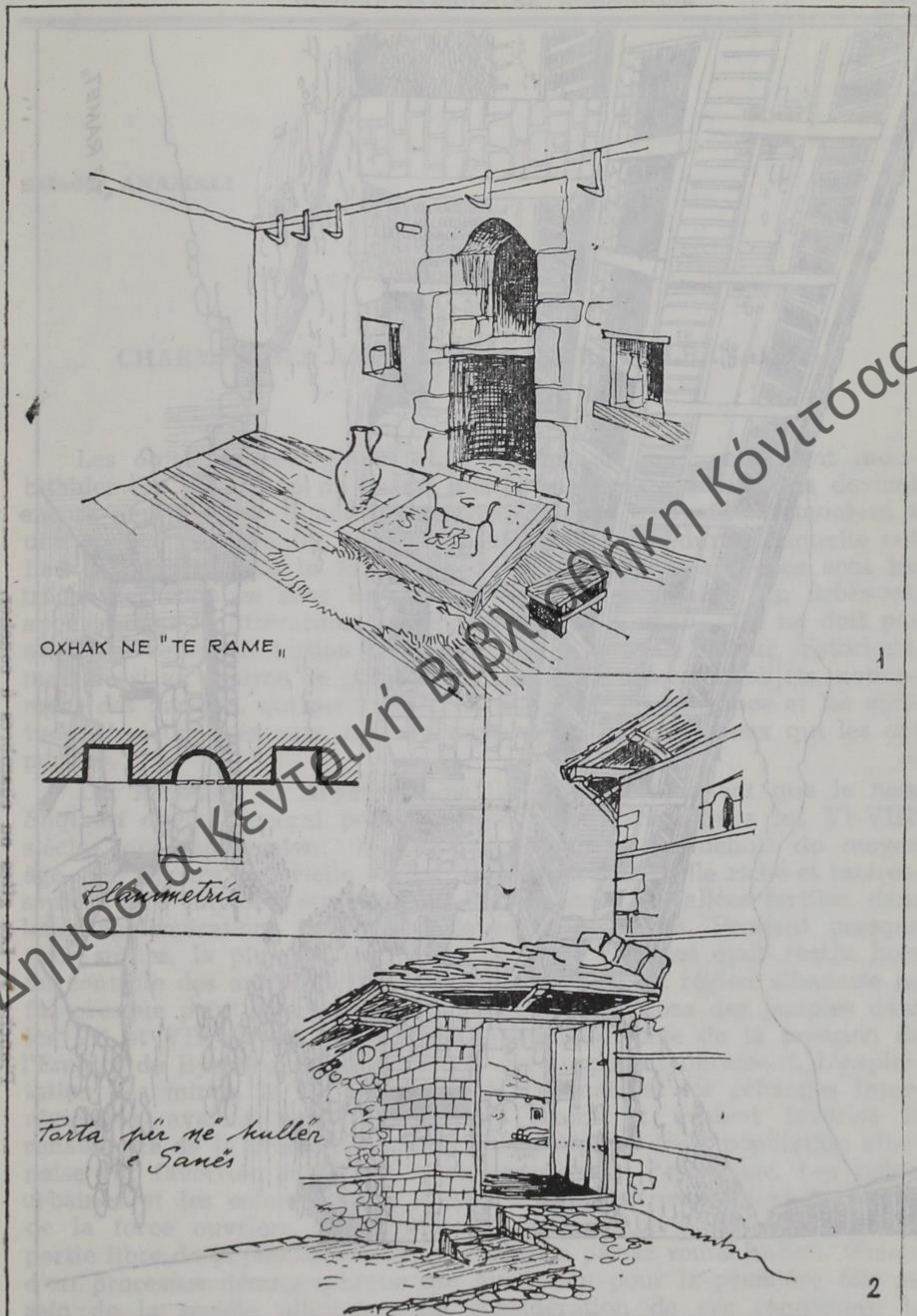


Fig. 4 Planche IV. Cheminée dans les gîtes. Planimétrie. La porte donnant accès au Fénil ou Grenier à foin.

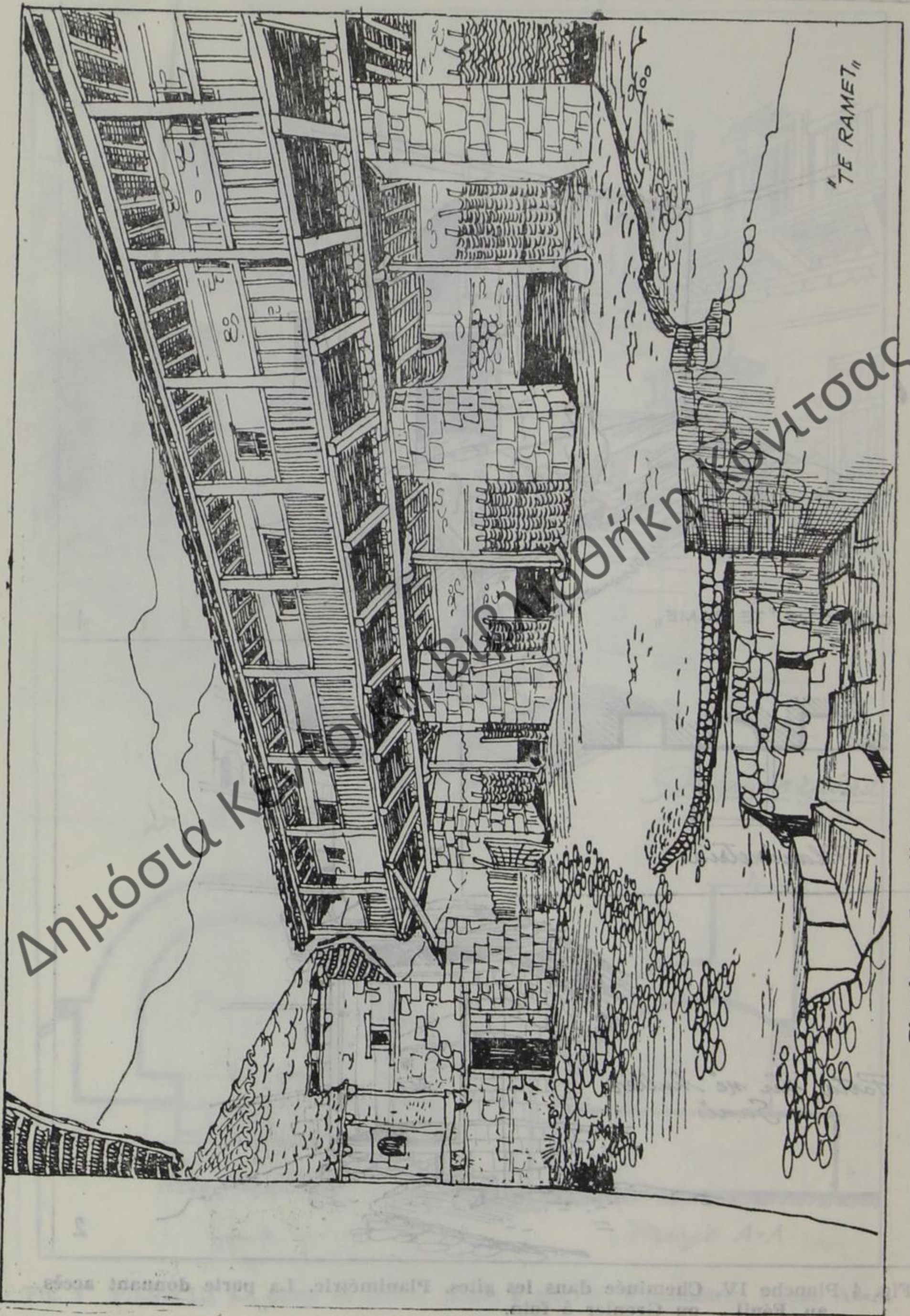


Planche V. Les gîtes ou chambres à coucher.

Δημόσια Κτήρια

Planche IV. Cheminée dans les gîtes. Planimétrie. La porte donnant accès au bâtiment.

Skënder ANAMALI

CHARMES DES ANCIENNES PARURES ALBANAISES

Les objets archéologiques qui viennent au jour, retiennent indubitablement l'attention du grand public, mais cette admiration devient encore plus générale quand on apprend que ces trouvailles remontent à une époque peu connue, qu'est le haut moyen âge, durant laquelle eut lieu le processus de la formation du peuple albanais. Telles sont les trouvailles connues sous le nom de «culture albanaise» ou *arbënore*, appelée dans la littérature: la «civilisation de Koman». On ne doit pas attribuer cette admiration naturellement à la seule valeur historique, mais aussi au charme de galbe et de facture de quelques objets, notamment des parures, qui permettent de connaître l'intelligence et les aptitudes de leurs créateurs, les tendances et les goûts de ceux qui les ont portées.

Les Albanais ou *Arbër* comme ils s'appelaient avant que le nom *Shqipëri* devînt général pour le pays, nous offrent dans les VI-VIII^e siècles, qui représentent une époque estompée des débuts du moyen âge, une culture matérielle et une civilisation spirituelle riche et intéressante à être suivie et étudiée dans leurs plaines et vallées fertiles, dans leurs agglomérations urbaines antiques et nouvelles. Pendant presque trois siècles, la plus grande partie de leurs contrées était restée hors du contrôle des autorités impériales byzantines. La région albanaise ne fut presque point touchée par les grandes migrations des peuples dans les VI^e et VII^e siècles. Affranchis en quelque sorte de la pression de l'Empire de Byzance, les Albanais se développèrent librement. L'exploitation des mines, la métallurgie, les artisanats et les échanges inter-régionaux avaient passé entre leurs mains et avaient favorisé la renaissance de la production indigène. La reprise de la population albanaise fut favorisée aussi par la suppression de l'esclavage. Les poleis urbaines et les communautés rurales albanaises ressentaient le besoin de la force ouvrière, et cela devait être complété surtout de cette partie libre de la population moins entachée par la romanisation, témoin d'un processus démographique qui avait lieu pour la première fois au sein de la société albanaise. En considération de ces conditions, la région albanaise connût un épanouissement de l'artisanat qu'elle n'avait jamais vu auparavant, et de ce nombre aussi l'orfèvrerie, la production de parures.

1. *Les parures* représentent une des manifestations les plus importantes de la civilisation albanaise du haut moyen âge, et même un des éléments caractéristiques à cette culture. Les pièces de parures constituent, dans les nécropoles albanaises, la majorité des trouvailles, et, dans les tombes proprement des filles et des femmes, on n'y trouve que des parures, dans la grande majorité des cas. Des parures métalliques ont été trouvées, quoique plus rarement, aussi dans les ruines des agglomérations fortifiées urbaines remontant au haut moyen âge.

Les parures albanaises mettent au jour une page intéressante de l'orfèvrerie, parlent d'un goût artistique assez développé chez leurs usagers, à une époque où le concept du beau était caractérisé par les parures également. La variété de ces parures sorties des mains des orfèvres albanais est forte. Leur usage était en rapports avec les diverses fonctions qu'ils faisaient. Ainsi, quelques parures, telles les fibules, les broches et les agrafes servaient à attacher la ceinture, faisant ainsi, en tout premier lieu, une fonction pratique. Leurs parties plates ou non étaient ornées de toute sorte de motifs, ce qui parle aussi d'une certaine fonction esthétique. Une fonction esthétique propre ont eu les autres parures, telles les boucles d'oreilles, les cerceaux temporaux, les sautoirs, les colliers faits de perles en verroterie, les bracelets et les anneaux. Quelques pendeloques, qui servaient d'ornement d'habillement, faisaient dans le même temps une fonction à la fois esthétique et magique.

La parure la plus commune, mais dans le même temps la plus caractéristique également, dégagée dans les nécropoles albanaises, est celle des fibules. Elles étaient portées par tous, hommes et femmes, jeunes des deux sexes. Ces fibules étaient généralement massives, ouvrées d'une seule pièce, un corps formé par une plaquette en finissage, au pied replié et une tête qui se terminait par une extrémité pyramidale. Si les fibules étaient fabriquées en bronze et fer, leurs ardillons qui servaient àagrafer et retenir la partie du vêtement, étaient toujours de fer. On a trouvé, rattachées à ces ardillons, bien souvent, des pièces vestimentaires, qui parlent de leur fabrication en tissu de lin, ce qui a été bien remarqué, du moins sur les fibules trouvées dans les nécropoles de Kruje.

Les fibules ont des éléments communs aux autres parures. La plaquette arquée de leur corps est identique à celle des larges bracelets ou bien aux plaquettes des grosses pendeloques de la ceinture. Toutes ont à leur centre un dos profilé et sont ornées de la même façon. Les gros pendants et les sautoirs massifs du cou portaient aussi des extrémités pyramidales à l'instar des fibules.

Un ensemble charmant de parures forment les broches métalliques servant non seulement àagrafer et retenir le costume, mais également à l'agrémenter. On en a trouvées de tout genre. Les plus simples et les plus rudimentaires sont formées par deux planchettes minces et rondes, dont quelques-unes ont la forme d'un petit disque massif, fait par moulage; d'autres sont plus grosses et formées par deux planchettes

de bronze, dont la supérieure est ornée de figures carrées et ovales traitées au repoussé et agrémentées de verroterie verte semi-sphérique. Les plus belles et les plus chères de ces broches sont celles en argent et celles en placage. Les broches semblent avoir été plutôt une parure du costume urbain.

La majorité des femmes et des filles albanaises portaient des boucles d'oreilles. Les boucles les plus simples sont celles comportant de cercles en fil de bronze ou d'argent. On leur ajoutait, pour plus d'effet, une petite pendeloque, la plupart du temps une étoile. Les boucles d'oreilles ont été généralement grosses, fabriquées par battage et moulées dans des formes imposantes. Le bronze avait sur le fond d'un ample cercle une planchette sous la forme d'un croissant, auquel on ajoutait une petite étoile; la partie antérieure était agrémentée par incision. Les boucles d'argent (il va sans dire qu'elles étaient fabriquées sur commande des couches nanties) étaient plus compliquées. La partie inférieure du cercle avait, des deux côtés, des sphères de planchettes de bronze et une pendeloque en forme de croissant, dont la partie antérieure était ornée en filigrane. Il arrivait souvent qu'au centre de celle-ci ou bien en bas du croissant pendait une demi-sphère ornée, au même titre, en filigrane. On trouve aussi de boucles d'oreilles plaquées en or. Les boucles d'oreilles en forme de grappe de raisin, assez courantes, ont tout un éventail de formes moulées de bronze et d'or.

Les femmes et les filles albanaises ne se contentaient point de peu de parures: elles employaient sur les tempes de petits cercles en spirale appelés généralement des cercles temporaux. Sur le cou on mettait de grands sautoirs et de colliers de perles bigarrées en verroterie, des bagues et des bracelets. La majorité de ces objets était de fabrication de bronze. Il y avait, également, des parures de fer, notamment des cercles qu'on agrafait aux costumes, on les pendait en pendeloques aux ceintures ou bien on les portait dans les mains et autour du cou.

Du nombre des parures, une attention particulière méritent aussi des pendeloques fabriquées surtout en bronze. Elles ont, dans leur majorité, la forme d'un cercle simple, mais il y a aussi des pendeloques à deux ou trois cercles. Les cercles n'ont pas de rayon; mais on en trouve à deux ou trois rayons également. Il y a des pendants circulaires aussi agrémentés latéralement de protomés de volailles.

Les pendants circulaires, appelées aussi rouets avec ou sans rayons, avec ou sans protomé de volaille lacustre, représentent d'anciennes parures illyriennes, qui ont connu leur propagation à partir de l'âge du fer ancien. Elles représentaient, pour les Illyriens, des amulettes. Leur forme circulaire représente le soleil ou le symbole du disque solaire. Les protomés de volaille étaient en rapports avec la culture de l'oiseau céleste. De tels pendants ont été trouvés en grand nombre dans les nécropoles et les cimetières albanais. Il s'agit, naturellement, d'un port albanais. Un tel fait a porté à la conclusion logique que même dans le haut moyen âge, leur signification symbolique n'a pas été diverse de celle des temps antiques. Une telle conclusion a une double portée significative: d'abord, elle indique qu'au sein de la

population albanaise étaient conservés toujours forts plusieurs vestiges de cultures païens, ce qui indique que le christianisme n'était pas encore devenu prédominant; ensuite, leur présence dans les nécropoles albanaises ne peut militer qu'en faveur d'une continuité culturelle et spirituelle entre les Illyriens et les Albanais.

2. Les parures albanaises variaient entre elles aussi de la *technique de façonnement*. Une bonne partie des parures a été fabriquée et agrémentée par le procédé de battage ou de battu comme on le dit dans le langage technique des orfèvres. Une petite partie de celles-ci étaient réalisées dans les moules. En battu ont été fabriquées les fibules, les bracelets, les grandes pendeloques de ceinture et même quelques boucles d'oreilles. Leur partie essentielle était formée par de petites plaquettes minces, souvent doublées et rapportées les unes avec les autres. Ce groupe de parures était orné par un système géométrique réalisé par battu ou bien par incision.

Les parures moulées comportent quelques broches discoïdes, de dimensions minces, ornées de lobes ou de cercles profilés, les pendants circulaires ou les rouets, tous les genres d'agrafes ou de boucles de ceinture et aussi quelques types de boucles d'oreille à pendeloques d'étoile ou en grappillon de raisin.

Les parures albanaises sont caractéristiques aussi pour les ornements qu'elles portent. Les ornements et les divers motifs décoratifs qu'on constate sur les faces des fibules, des bracelets, des broches, et autres, sont variés. Ils frappent pour leur simplicité et pour leur éventail, pour le rangement symétrique, pour l'adaptation d'avec le caractère de l'objet et de sa surface (tout en n'entachant en rien sa fonctionnalité), pour le savoir-faire avec lequel ils sont réalisés. Du nombre d'ornements qu'on rencontre le plus souvent, ce sont les lignes peignées ou bien les triangles, les lignes simples ou le pointillé, les petits cercles pointillés à leur centre, les spirales, etc. Leur composition est tout à fait symétrique, mais elle donne lieu, par ses éléments, à un certain rythme, qui a été en tout temps une particularité de l'art populaire albanais. Fait significatif: on voit que dans les parures albanaises se répète tout le trésor des ornements illyriens, naturellement par de nouvelles combinaisons. Même, quelques éléments de la symbolique populaire de style géométrique trouvent une répétition insistante, ce qui a de l'étonnant du reste, car si l'on remonte à leurs débuts, on doit aller jusqu'à la préhistoire pour trouver ces motifs surtout dans la céramique.

Des ornements plus compliqués encore ont les anneaux. En dehors de quelque motif traditionnel, comme les cercles pointillés, ils portent incisé le motif du pentagramme, des rosettes et, parfois même des figurines stylisées de volaille et d'êtres humains.

Les données manquent sur les ateliers où ont été fabriquées les parures albanaises, sur les maîtres albanais qui les ont ajustées. La trouvaille de parures similaires et affines dans toutes les nécropoles et les cimetières porte à opiner qu'elles sont sorties de quelques ateliers spécialisés pour tous les procédés techniques, que ces ateliers ont existé dans plusieurs agglomérations, que leurs articles étaient à la



Boucles d'oreilles en bronze à pendeloques. Elles constituent un des types caractéristiques des parures albanaise. Nécropole de la Forteresse de Delmace (Koman — Pukë).



Pendantifs de bronze. Les spécimens circulaires sont en rapports avec le culte du soleil.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Broches à pattes de bronze, fabriquées par le procédé de batté. Nécropole de Kruje.



Broches d'argent, au centre une bande reproduisant la scène de l'Eucharestie. Fabriquées d'après les modèles byzantins. Nécropole de Kruje.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Boucle en forme de croissant, ouvree en filigrane et lavée en or (Nécropole de Kruje).



Boucle d'oreille en croissant, décorée d'ouvrages en filigrane. Il s'agit d'un des types plus fréquents dans la nécropole de Kruje.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

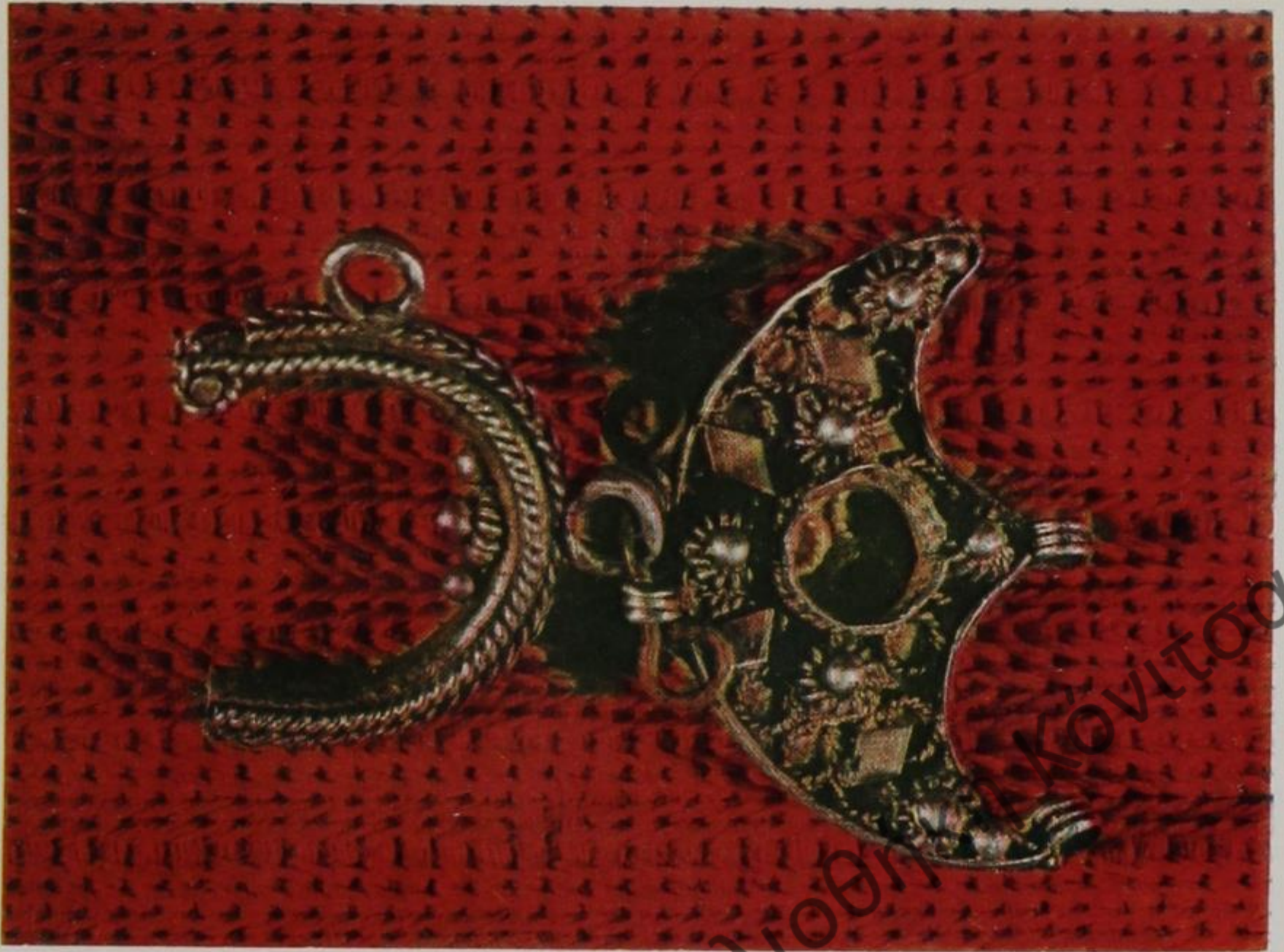


Boucles d'oreilles d'argent, à pendeloques semi-sphériques, ornées d'une rosette quadrilobée au centre (Nécropole de Kruje).



Une boucle d'oreilles qui garde des formes anciennes.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Boucle d'oreille d'argent, à pendeloque semi-sphérique agrémentée par du filigrane. Nécropole de Kruje.



Une autre imitation des boucles d'oreilles antiques.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Boucle d'oreille d'or en croissant, agrémentée en filigrane. Un spécimen caractéristique à civilisation albanaise de Koman.



Boucle d'oreille en or, type byzantin, remontant aux siècles VII-VIII. Nécropole de Kruje.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Boucle d'oreilles en filigrane, imitant des modèles des anciennes parures albanaises.



Perles de verre de plusieurs types des nécropoles hautes-médiévales albanaises.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Perles de verre des types «Millefiori» et «côtes de pastèque» des nécropoles hautes-médiévales albanaises.



Objets de culture albanaise de Koman.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

portée de tout le monde et correspondaient aux divers groupes d'acheteurs et d'usagers. Des orfèvres très spécialisés travaillaient dans ces ateliers. Leurs articles charmants et chatoyants parlent d'une forte spécialisation, d'aptitudes professionnelles méritoires. Les parures qui sortirent de leurs mains ne sont point de simples articles artisanaux, mais, dans le même temps, aussi des objets artistiques. La variété et la pluralité des parures, leur fabrication en gros, témoignent d'une activité engageante et forte des orfèvres albanais.

Si nous affirmons que de nombreux ateliers d'orfèvrerie se trouvaient dans la région albanaise, nous n'entendons nullement par-là que le métier d'orfèvrerie était développé partout avec la même intensité et spécialisation. On le dénote, tout d'abord, du choix du métal rentrant dans la fabrication des parures. Il y a eu un certain changement, tant dans le choix de la qualité du métal, que dans sa diffusion et de la part qu'il avait dans cette production. C'est ce qu'on constate avec le fer et le bronze, dont les nécropoles ont donné des parures quasiment identiques, ou bien on le voit dans le bronze et l'argent, lorsqu'il est question des boucles d'oreilles. Cependant, parfois, ce n'est que cette différence consiste dans le seul métal, mais également dans l'exécution technique des grands ateliers et des ateliers domestiques, ce qui est observé, mieux que partout ailleurs, dans les boucles d'oreilles: les spécimens de bronze sont identiques, comme typologie et facture, avec ceux en argent, mais n'ont pas toujours cette exécution fine qu'on constate ailleurs. Il y a des distinctions aussi entre les parures du même métal, et nous rappelons pour l'illustrer, les boucles d'oreille de Kruje, qui sont supérieures au double point de vue de la qualité et des procédés techniques, à celles des nécropoles rurales de l'environnement d'Ohër (Ohrid).

3. On a dit de ces ateliers que les Albanais ont cherché sur les marchés plusieurs genres de parures, qu'ils ont employé aussi les parures traditionnelles d'origine illyrienne, mais que toutes appartiennent au contexte de parures connues du temps, ce qui signifie que les maîtres orfèvres soient devenus les initiateurs d'une extension d'usage de quelques nouveaux types de parures, en concordance avec les exigences des Albanais de l'époque, le progrès de l'orfèvrerie et sous l'influence de la civilisation provinciale de la basse-romanité ou bien de la civilisation byzantine haute-médiévale. Les maîtres orfèvres albanais ne furent pas de simples imitateurs, mais aussi de créateurs de plusieurs nouveaux types de parures.

Les belles fibules massives au pied retourné tirent leur origine, il est vrai, des fibules des premiers siècles de notre ère, mais les orfèvres albanais, en combinant d'anciens éléments avec les nouveaux et en accord avec l'habillement lourd et chargé qu'ils portaient, leur donnèrent cette facture et ces ornements qui devinrent caractéristiques pour les seuls Albanais. Il en fut de même aussi avec les boucles d'oreilles à pendeloques en croissant ou à étoile, et avec les broches, qui ne doivent pas être considérées de simples «imitations byzantines», mais des créations des orfèvres albanais. Ces parures ont assumé une

forme et ont acquis une présentation artistique autochtone, laquelle était, à son tour, en rapports avec les aptitudes des maîtres qui leur donnèrent le galbe, en montrant dans le même temps que les nouvelles formes ont été assimilées par eux, sans se détacher pour cela des traditions historiques. propres.

Il y a aussi, dans cette masse de parures, une petite partie qui appartiennent aux importations byzantines. La plupart de celles-ci a été trouvée dans la nécropole de la ville de Kruje, mais leur présence ne manque non plus dans les mobiliers des nécropoles de la Forteresse de Dalmace, à Bukli, Lesh, Mijeje (au Monténégro en Yougoslavie), et ailleurs. Il est de toute évidence que la source de leur provenance ce sont les grandes villes du littoral: Dyrrhachium, et Shkodër aussi, selon toute probabilité. C'est ce qui confirme que les habitants des régions albanaises profondes, comme celles montagneuses de Puke et de Mirdite, ou bien de l'environnement de Lychnidos (Ohër) entretenaient des rapports avec les villes de la dépression côtière. Ainsi, la culture albanaise, en même temps que ses propres traits ethniques évidents, charriait aussi des éléments culturels de nature balkano-byzantine.

Du nombre des parures albanaises il y a aussi des spécimens compliqués et coûteux, d'autres simples et d'un prix modique. Les premières, fabriquées en argent filigrané, parfois aussi enduites d'or ou tout en or, comme le sont quelques types de boucles d'oreilles et quelques broches, ont été fabriqués sur commande des représentants de la couche nantie des communautés albanaises de leur temps, et employées plutôt dans les villes. Mais aussi les femmes et les filles du petit peuple et des couches indigentes voulaient s'orner, et ainsi sur les marchés ruraux ou urbains il y avait des parures simples et à un prix modique. Celles-ci avaient souvent les formes des parures coûteuses ou se rapprochaient à celles-ci, en formant ainsi des types communs pour une vaste région, mais de facture d'un autre métal; elles étaient fabriquées en bronze ou en fer.

Cet exposé concerne l'aperçu que fournissent toutes les nécropoles et les tombes albanaises. Les archéologues ont mis au jour, pendant leurs fouilles, des tombes d'un riche mobilier, où prédominaient les parures de prix. Tout de même, n'ont pas manqué les tombes d'un mobilier pauvre et simple, des tombes où il n'y avait que des objets de fer, y comprises les parures. N'ont pas manqué, également, les tombes sans mobilier, ce qui a donné la possibilité de connaître aussi l'origine sociale du défunt. Les tombes avec leurs mobiliers reflètent, donc, la différenciation socio-économique des Albanais aux VI-VIII siècles. Il s'agit aussi du temps de la disgrégation des poléis urbaines et des communautés rurales, du commencement d'une stratification sociale, laquelle, on le sait, se termine par la formation de la société féodale.

Les parures représentent un indice d'une forte confiance ethnique, ce qu'on voit quand on les compare avec celles des autres peuples voisins. La distinction frappe immédiatement. L'attention est attirée,

dès le début, par les parures et le répertoire des motifs décoratifs concernant leurs rapports génétiques avec l'ancienne civilisation illyrienne. Il n'y est point question de parures d'un caractère homogène, ni de «reliques», du fait qu'on les rencontre sous des formes et des dimensions les plus diverses. On est en présence de la civilisation albanaise, héritière de la civilisation illyrienne, donc d'une civilisation originale autochtone. Cette civilisation albanaise se propagea sur une vaste région, laquelle était comprise, aux temps antiques, dans le groupe central illyrien (Mati). Il est possible que, plus tard, se développa sur cette base, une grande entité ethnographique, la Guéguerie.

Une place importante, dans le cadre des transformations sociales et économiques d'un caractère socio-économique, ont aussi les changements démographiques qui interviennent dans le développement de l'Albanie. Cette période de 36 ans d'édification socialiste est caractérisée non seulement par un progrès général socio-économique et scientifique, mais également par des changements importants dans le système des rapports en famille, par l'établissement et la consolidation d'un nouveau type de famille, de la famille socialiste.

Les données des recensements démographiques, surtout les données les plus récentes, permettent de voir quelques-unes des tendances les plus caractéristiques du développement de l'Albanie.

1. Facteurs qui ont influencé les transformations et le développement de la famille socialiste en Albanie

L'étude démographique en général, et celle de la famille en particulier, est difficile pour la période d'avant la libération, faute de données statistiques. Les premiers renseignements sur le nombre de la population d'après les recensements de 1923 et de 1930, font apparaître un accroissement de la population de 800 mille habitants à 1.100 mille, soit une moyenne d'accroissement annuel de 1,8 pour cent, ce qui est inférieur à la période 1945-1950 où le rythme d'accroissement n'a pas dépassé le 3,6 pour cent. Le retard économique à tout égard du pays, dans la période qui précède la Libération, a eu son effet sur les processus démographiques, et naturellement aussi sur la situation lourde des rapports matrimoniaux et familiaux.

La période de l'édification socialiste se caractérise par le développement socio-économique rapide. Un aspect de cet aspect est aussi celui des changements démographiques de la population en général et de la famille en particulier. Le nombre de la population en Albanie est actuellement sur les 2.700 mille habitants, soit un rythme moyen d'accroissement annuel de 2,4 pour cent pour la période 1950-1980. On prévoit que dans l'année 2000, le nombre de la population atteindra les 4 millions d'habitants. Durant l'édification socialiste du pays a eu lieu un bouleversement profond dans tous les rapports matrimoniaux et familiaux en éliminant leurs anciens types, en faisant apparaître et se

des le début par les parues et le rétrograde des motifs décoratifs
 concernant leurs rapports avec l'ancienne civilisation illy-
 riennne. Il y est aussi question de parues d'un caractère homogène
 de formes et de motifs. On est en présence de la civilisation illy-
 riennne dans la civilisation albanaise. Cette civilisation albanaise se propage sur une vaste
 région, laquelle est comprise aux temps antiques dans le groupe
 central illyrien (Mali). Il est possible que plus tard, le développement
 de cette base, une grande partie ethnographique de l'Albanie.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

se souvenant que se trouve au sein de son territoire et de sa
 civilisation. Les parues illyriennes sont donc une civilisation
 albanaise primitive. Elle est en fait une civilisation albanaise
 au lieu de l'antiquité de l'Albanie (Ohrid) et de l'Albanie
 rapportée à la civilisation albanaise. Ainsi, l'Albanie
 en même temps que les autres ethniques caractéristiques
 aussi des éléments de la civilisation albanaise.

Du point de vue des parues il y a une civilisation com-
 pliquée et complexe. Les parues illyriennes sont donc une civilisation
 albanaise primitive. Elle est en fait une civilisation albanaise
 au lieu de l'antiquité de l'Albanie (Ohrid) et de l'Albanie
 rapportée à la civilisation albanaise. Ainsi, l'Albanie
 en même temps que les autres ethniques caractéristiques
 aussi des éléments de la civilisation albanaise.

Les parues illyriennes sont donc une civilisation albanaise
 primitive. Elle est en fait une civilisation albanaise au lieu
 de l'antiquité de l'Albanie (Ohrid) et de l'Albanie rapportée
 à la civilisation albanaise. Ainsi, l'Albanie en même temps
 que les autres ethniques caractéristiques aussi des éléments
 de la civilisation albanaise.

Les parues illyriennes sont donc une civilisation albanaise
 primitive. Elle est en fait une civilisation albanaise au lieu
 de l'antiquité de l'Albanie (Ohrid) et de l'Albanie rapportée
 à la civilisation albanaise. Ainsi, l'Albanie en même temps
 que les autres ethniques caractéristiques aussi des éléments
 de la civilisation albanaise.

Vladimir MISJA
Ylli VEJSIU

ASPECTS DEMOGRAPHIQUES

DE DEVELOPPEMENT DE LA FAMILLE SOCIALISTE EN ALBANIE

Une place importante, dans le cadre des transformations révolutionnaires d'un caractère socio-économique, ont aussi les changements démographiques qui interviennent dans le développement de la famille en Albanie. Cette période de 36 ans d'édification socialiste se caractérise non seulement par un progrès général socio-économique et de technique scientifique, mais également par des permutations à tout égard dans le système des rapports en famille, par l'apparition et la consolidation d'un nouveau type de famille, de la famille socialiste.

Les données des recensements de la population, surtout les deux derniers, permettent de voir quelques-unes des tendances les plus caractéristiques du développement de la famille en Albanie.

1. Facteurs qui ont conditionné les transformations et le développement de la famille socialiste en Albanie

L'étude démographique en général, et celle de la famille en particulier, est assez difficile pour la période d'avant la libération, faisant défaut les données statistiques. Les premiers renseignements sur le nombre de la population d'après les recensements de 1923 et de 1940, font voir l'accroissement de la population de 800 mille habitants à 1,100 million, donc une moyenne d'accroissement annuel de 1,8 pour cent, cependant que dans la période 1940-1945 le rythme d'accroissement n'a pas dépassé le 0,6 pour cent. Le retard économique à tout égard du pays, dans la période qui précède la Libération, a eu son miroir sur les processus démographiques, et naturellement aussi sur la situation lourde des rapports matrimoniaux et familiaux.

La période de l'édification socialiste se caractérise par le développement socio-économique rapide. Un aspect de cet essor est aussi celui des changements démographiques de la population en général et de la famille en particulier. Le nombre de la population en Albanie est actuellement sur les 2.700 mille habitants, soit un rythme moyen d'accroissement annuel de 2,4 pour cent pour la période 1950-1980. On prévoit que dans l'année 2000, le nombre de la population atteindra les 4 millions d'habitants. Durant l'édification socialiste du pays a eu lieu un bouleversement profond dans tous les rapports matrimoniaux et familiaux en éliminant leurs anciens types, en faisant apparaître et se

consolider la famille du type socialiste. Sont intervenues, dans le même temps, des permutations profondes dans les processus et les aspects démographiques de la famille. Ces transformations sont conditionnées par une série de facteurs importants, dont on doit mentionner:

1° La construction et la perfection sans désenrayer de la base économique du socialisme, l'instauration de la propriété socialiste dans les villes et les campagnes, ont entraîné la liquidation de la propriété privée et des classes exploiteuses. On a fait place nette ainsi de la base économique et sociale de classe de la famille féodale, bourgeoise et petite-bourgeoise. L'édification de la base économique du socialisme a porté, du même pied que les autres transformations d'un caractère socio-économique, aussi de profondes transformations dans la structure de la famille, dans sa nature sociale de classe et sa composition numérique.

2° Les changements intervenus dans les rapports en famille et leurs aspects démographiques ont été en rapports aussi avec l'approfondissement de la révolution idéologique et culturelle, avec l'application d'une politique marxiste-léniniste par le Parti et le pouvoir populaire, avec la perfection constante de la législation socialiste sur la famille, etc. Un grand rôle positif ont eu en cela les rythmes rapides de développement de l'instruction publique en Albanie, qui ont été de plusieurs fois plus hauts que ceux de l'accroissement de la population. Si l'on dresse une comparaison avec l'an 1950, le nombre des établissements de huit ans s'est multiplié par 9,3 à un temps où la population a doublé. L'Albanie se caractérise par de grandes réalisations dans le domaine du développement de l'instruction publique et fait état d'indices élevés de l'intensité de scolarisation de la population, ce qui influe positivement sur la transformation des rapports en famille. Une forte influence a exercé, sur le développement rapide de la famille socialiste, aussi la politique du pouvoir populaire à perfectionner continuellement la législation socialiste, ce qui est en rapports avec le vaste diapason de tous les rapports matrimoniaux et familiaux. La législation socialiste albanaise sur la famille, la lutte continue à la mettre en application et la perfectionner «ont eu une grande part sur la création des rapports socialistes en famille, notamment sur l'affranchissement de la femme de son assujettissement et l'obtention de l'égalité avec l'homme»*.

Les transformations socialistes au sein de la famille sont en rapports étroits avec l'approfondissement de la révolution idéologique. Dans la lutte de classe à ouvrir la voie au développement des concepts et des normes socialistes pour consolider les rapports socialistes en famille, les masses laborieuses, sous la conduite du Parti, ont obtenu des résultats tant contre la conception, la psychologie et les anciennes pratiques conservatrices, que contre la conception et les pratiques libérales. S'est accru, dans cette lutte de classe d'un caractère idéologique marqué, aussi le rôle et l'efficacité de la fonction éducative de notre famille socialiste.

3° Les transformations socialistes des rapports en famille sont en connexion aussi avec le rapide progrès économique, le développement

* Ramiz Alia, *Rapport au II^e Plenum du CC du PTA*, Tirana 1967, p. 53.

des forces productives dans la ville et les campagnes, l'industrialisation et la modernisation de l'agriculture. Le développement rapide et à des rythmes élevés de la base matérielle et technique est la caractéristique distinctive de l'édification socialiste, ce qui est conditionné, entre autres, par les rythmes élevés de l'accumulation socialiste et des investissements fondamentaux. Il suffirait de mentionner le fait que la moyenne annuelle des investissements fondamentaux des dernières années a été d'environ 4 milliards de leks, à un temps où la moyenne annuelle de la période décennale 1946-1955 a été de 0,3 milliards de leks, en d'autres termes elle a été multipliée par 20 fois.

La consolidation de la base matérielle et technique du socialisme en Albanie s'est accompagnée par une élévation continue du niveau de vie des masses travailleuses, par un rétrécissement graduel des distinctions entre les campagnes et les villes, par le développement harmonieux et proportionnel entre les divers aspects de la reproduction des branches et des différentes régions du pays, par un engagement total au travail de la population active du pays, et ainsi de suite. Tout ce processus dynamique de développement avec des conséquences socio-économiques déterminées, influe positivement sur le développement et les transformations rapides de la composition numérique de la structure sociale de classe et des autres rapports en famille dans le pays.

4° Les changements démographiques et le développement de la famille albanaise sont en rapports avec l'accroissement rapide des services et la socialisation des travaux domestiques également. L'accroissement de la production et du réseau commercial, le développement rapide des services médicaux, l'extension des services artisanaux et communaux ainsi que d'autres mesures d'un caractère socio-économique, ont garanti une socialisation de plus en plus forte de l'économie domestique, ont facilité et affranchi la famille, et d'une façon particulière la femme de toute une série de travaux domestiques, ce qui a eu son influence positive sur le développement de la famille socialiste en Albanie. Le nombre des unités commerciales s'est accru en 1979 d'environ quatre fois par rapport à l'an 1950, le nombre des enfants dans les garderies a été multiplié par neuf fois. Nos campagnes socialistes ont bénéficié de l'électrification complète, d'un rapide élargissement des services communaux, du réseau de ravitaillement en eau potable, de services artisanaux et commerciaux. A influé sur des transformations démographiques du développement de la famille aussi l'extension du réseau sanitaire. Le nombre des médecins s'est accru, en 1979, de 11 fois, par rapport à l'an 1950, et du même pas le nombre de médecins par rapport aux usagers, de 13 fois. Un usage de plus en plus large connaissent les instruments électro-ménagers qui facilitent la réalisation des travaux du ménage. L'extension de ces services, a dit le camarade Enver Hoxha, a non seulement aménagé les conditions nécessaires pour une vie plus aisée et plus civilisée..., mais il représente aussi un facteur important pour épargner le temps à la femme et l'affranchir ainsi de plusieurs travaux pénibles du ménage»*.

* Enver Hoxha, *Rapports et discours*, Tirana 1969-1979, p. 32 (de l'éd. en alb.)

2. Modifications dans le nombre de familles et leur structure numérique

Une des principales tendances de développement durant la dernière période décennale, qui va de 1969 à 1979, a été celle d'un accroissement du nombre des familles à un rythme plus haut que celui de l'accroissement naturel de la population. Si la population s'est accrue, durant cette période, à une cadence annuelle moyenne de 2,3 pour cent, le nombre des familles s'est accru à une cadence supérieure, soit 2,9 pour cent annuellement. Par conséquent, le nombre de membres de familles a baissé contemporanément dans les villes et dans les campagnes albanaises. Si l'on fait un résumé de ces modifications dans le nombre des familles et leur structure moyenne, on a le tableau suivant:

Libellé	En milliers	
	Année 1969	Année 1979
Nombre de familles en milliers	346,6	463,3
Nombre de membres pour 1 famille	5,9	5,6

Une influence primordiale a eu, dans la baisse de nombre moyen des membres de la famille, surtout la séparation des grandes familles à plusieurs couples en petites familles. Ce processus, commencé avant 1950, est devenu plus rapide dans la dernière décennie, ce qu'indiquent aussi les données de la structure du nombre de familles, d'après le nombre des couples pour les années 1950, 1969 et 1979, que nous résumons dans le tableau ci-dessous:

Nombre de couples	En pourcentage		
	Année 1950	Année 1969	Année 1979
Familles, total:	100,0	100,0	100,0
dont:			
A un couple	61,5	65,4	71,4
A deux couples	26,9	26,8	24,8
Au-dessus de trois couples	11,6	7,8	3,8

On voit nettement, du tableau ci-dessus, que la part du nombre de familles à un seul couple s'est accrue, au détriment des familles à deux couples et surtout de celles qui ont un chiffre supérieur à 3 couples. Si l'on tient compte que les parents âgés, qui forment un couple à part, continuent à vivre habituellement avec l'un des enfants mariés, la chute relativement lente de la part des familles à deux couples doit être considérée comme un fait positif qui a permis d'exclure, en géné-

ral, l'isolement des parents âgés de leurs enfants et leur existence en des familles à part.

D'autre part, la réduction du nombre des familles composées par trois couples et davantage montre que la séparation des familles a entaché surtout les grandes familles à un grand nombre de couples, voire les anciennes grandes familles patriarcales. Le camarade Enver Hoxha souligne à ce propos: «La séparation des couples mariés dans nos familles est un processus d'évolution, un processus juste, progressiste, qui concourt à battre en brèche les opinions patriarcales de la famille»*. Les données des recensements de la population montrent que durant la période 1969-1979 le nombre de familles ouvrières s'est accru de 61 pour cent, par rapport au 34 pour cent qui a représenté l'accroissement du nombre général des familles. Mais, si l'on tient compte qu'à chaque famille ouvrière va en moyenne un nombre de 5,2 membres, et aux autres groupes sociaux une moyenne de 5,8 membres, on saisit immédiatement l'influence déterminante qu'a eu cet accroissement pour améliorer la structure numérique et l'extension de la famille en général.

Les transformations dans le standard et l'élévation du niveau matériel et culturel des masses laborieuses ont influé, de leur côté, sur l'évolution numérique de la famille albanaise. Il suffirait de mentionner que le nombre moyen d'appartements construits par mille habitants, s'est accru chaque année, à cause de l'accroissement naturel de la population, de 15 pour cent durant la période 1961-1970 par rapport à l'autre décennie 1951-1960, et de 26 pour cent durant la période 1971-1978. L'accroissement à des cadences élevées du nombre des habitations constitue une des conditions matérielles en vue d'approfondir le processus de la formation de nouvelles familles et l'élévation du standard de vie de leurs membres.

Tout de même, ont eu leur part d'action, dans la réduction des grandes familles, aussi des facteurs proprement démographiques que sont: la baisse du nombre d'enfants pour une famille, la structure d'après la pyramide des âges de la population et l'accroissement du nombre de mariages. Si en 1969 allaient en moyenne à une famille 2,5 enfants au-dessous de 15 ans, l'indice s'est réduit en 1979 à 2,1. D'autre part, l'accroissement rapide de la population du groupe d'âges de 20 à 30 ans a influé à son tour sur l'augmentation du nombre de mariages, et, partant, de l'augmentation du nombre de familles nouvellement formées avec un petit nombre de membres. Les données statistiques montrent que de 6,8 pour mille habitants, qui représentait le niveau des mariages en 1971, il s'est accru à 8,2 pour mille habitants durant l'année 1979.

L'influence de ces facteurs sur l'évolution numérique de la famille trouve confirmation que durant la période 1960-1969, lorsque le nombre moyen des enfants au-dessous de 15 ans par famille s'accrût de 2,3 à 2,5 et le nombre de mariages subit une chute relative, la composition de la famille alla de 5,8 à 5,9 membres. Les permutations dans la com-

* Enver Hoxha, *Rapports et discours*, Tirana 1969-1979, p. 32 (de l'éd. en albanais).

positions de la famille sont accompagnées aussi avec d'importants changements structuraux, qui se reflètent dans le tableau que nous reproduisons ci-dessous:

Nombre de membres:	1960	1969	1979
Familles, total:	100,0	100,0	100,0
dont:			
Familles à 1 membre	13,5	10,3	9,5
Familles à 3-4 membres	21,8	22,7	28,1
Familles à 5-7 membres	40,8	42,5	42,3
Familles à huit membres et davantage	20,4	24,4	20,1

Ce tableau montre que durant la période 1960-1979 on a la caractéristique de la baisse de la part des petites familles à 1-2 membres, l'accroissement de celles à 3-4 membres, la conservation d'un niveau dominant de 41-42 pour cent des familles moyennes à 5-7 membres et la baisse de la part des grandes familles ayant un nombre supérieur à 8 membres. Ces traits positifs mettent la famille albanaise dans une condition diamétralement opposé à la famille bourgeoise et révisionniste, où la baisse accentuée du nombre de la famille, qui est en rapports avec les tendances vers l'individualisme bourgeois dans le mode de vie, avec la limitation du nombre d'enfants, avec les difficultés économiques qu'on trouve pour la formation et l'entretien de la famille, etc. Ce phénomène menaçant pour ces pays est reflété aussi par le tableau ci-dessous, où est reproduit la part qu'ont, pour quelques pays d'Europe, les familles à 1-2 membres, par rapport au nombre général des familles¹.

Pays	Part qu'ont les familles à 1-2 membres par rapport au nombre général des familles	Composition moyenne des familles
Albanie	9,5	5,6
Autriche	51,1	2,9
Tchécoslovaquie	41,4	3,1
R.D. d'Allemagne	54,1	2,6
R.F. d'Allemagne	52,3	2,7
Hongrie	43,2	3,0
Italie	34,9	3,3
Pologne	43,9	3,4
Grande-Bretagne	50,1	2,9
Yougoslavie	29,2	3,8

Les données ci-dessus montrent que dans la plupart des pays bourgeois et révisionnistes de l'Europe, les petites familles à 1-2 membres occupent 30-35 pour cent du nombre général des familles, à un temps où en Albanie cet indice ne constitue que 9,5 pour cent.

Un trait distinctif de la structure de la population et de la famille socialiste, qui traduit les processus démographiques intervenus chez nous, par rapport aux autres pays de l'Europe, est son jeune âge, ce qu'attestent les données que nous réunissons dans le tableau suivant:

Structure de la population d'après la pyramide des âges

en pourcentage

P a y s	Année	Population total	D o n t		
			0-29 ans	30-59 ans	au-dessus de 60 ans
Albanie	1979	100,0	66,0	26,6	7,4
Bulgarie	1975	100,0	45,1	38,9	16,0
Tchécoslovaquie	1975	100,0	48,2	34,3	17,4
France	1975	100,0	48,3	33,4	18,3
Grèce	1976	100,0	45,5	37,1	17,4
Hongrie	1976	100,0	44,3	37,8	17,9
Italie	1976	100,0	45,7	36,7	17,6
Roumanie	1976	100,0	47,3	36,6	14,1
Yougoslavie	1975	100,0	51,4	35,8	12,8

Cette structure d'après la pyramide des âges a influé aussi sur la structure générale et la composition numérique de la famille.

Un autre fait positif du développement de la famille albanaise, pour ce qui concerne la variation de sa structure numérique, a été aussi la tendance que les familles deviennent aussi homogènes que possible au point de vue du nombre des membres qui les composent. Ainsi, si en 1960 les familles à 3-7 membres occupaient le 62,7 pour cent, en 1979 elles occupent plus de 70 pour cent du total des familles. Cette tendance a été plus accentuée dans les villes, si l'on tient compte qu'environ 80 pour cent des familles y comptent de 3 à 7 membres.

Un rapport donné avec la structure et le développement de la famille a aussi le divorce, la rupture du mariage. Notre législation socialiste reconnaît, dans des circonstances données, le droit au divorce, ce qui représente en essence le droit de tout citoyen au bonheur familial, droit protégé par l'Etat socialiste. Tout de même, notre Parti réfute toutes les opinions et les pratiques bourgeoises et révisionnistes de l'«amour libre», qui justifient la pleine liberté du divorce, les liens matrimoniaux irresponsables et temporels, les attitudes irréfléchies envers les obligations familiales et matrimoniales. Les données statistiques montrent que le nombre des divorces est relativement petit par rapport aux autres pays, ce qu'on le constate aussi dans les données que nous reproduisons dans le tableau ci-dessous:

Nombre de divorces par 1000 mariages dans quelques
pays d'Europe²

P a y s	Années	Divorces pour 1000 mariages
Albanie	1979	86,6
Autriche	1976	244,0
Eulgarie	1976	154,3
Tchécoslovaquie	1977	226,7
Danemark	1977	407,1
Finlande	1977	316,5
France	1975	173,2
R.D. d'Allemagne	1977	291,9
R.F. d'Allemagne	1976	296,0
Hongrie	1977	279,4
Roumanie	1976	183,5
Yougoslavie	1976	135,3
Union soviétique	1976	331,5

Les développements à tout égard de notre famille socialiste, en y faisant rentrer aussi les permutations progressives dans sa structure numérique, sont en rapports avec l'émancipation et la nouvelle condition qu'a la femme albanaise dans la société et en famille. L'édification socialiste est indivise de la lutte qu'on soutient pour l'émancipation de la femme en vue de lui assurer l'égalité totale avec l'homme. Le camarade Enver Hoxha souligne à cet effet: «Personne ne peut se prétendre d'être libre, quand celui-ci ne se bat pas pour la libération des autres, et, en tout premier plan, de la femme albanaise... sans l'égalité totale de la femme avec l'homme, sans l'unité, sans l'amour pur et le respect mutuel, il ne peut pas y avoir d'Albanie complètement libre, on ne peut pas édifier le socialisme et la vie libre pour le peuple avec la rapidité et l'entrain que le réclame le Parti»*.

Les résultats obtenus dans la participation de plus en plus forte de la femme à la vie socio-économique, l'approfondissement de la révolution idéologique pour déraciner les concepts patriarcaux, l'élévation du niveau culturel et scolaire de la masse des femmes, le développement rapide des autres services, représentent des facteurs importants qui ont influé sur l'émancipation de la femme, en permettant ainsi que le niveau de son émancipation à l'intérieur de la famille se rapprochât de plus en plus à son niveau au dehors de la famille, dans la société. Les femmes constituaient, en 1979, le 46 pour cent des ouvrières et travailleuses du pays, d'environ 2 pour cent en 1960. La part des femmes à instruction supérieure en 1979, par rapport à 1965, s'est accrue d'environ trois fois par rapport au nombre général du personnel. Les rythmes élevés de développement de l'instruction en général et de la scolarisation de la femme en particulier, ont permis la dis-

* Enver Hoxha, *De la question de la femme*, Tirana 1967, p. 224 (de l'éd. en alb.)

parition graduelle de l'inégalité dans le niveau de scolarisation entre les hommes et les femmes en Albanie, ce que confirment les données ci-dessous :

Périodes	Différence hommes-femmes
Année 1960	22,0
» 1969	14,1
» 1979	9,9

3. Transformations démographiques de la famille sous l'aspect social de classe

Un essor rapide de l'industrie, en tant que branche pilote de la production matérielle, caractérise l'Albanie. La production générale industrielle s'est accrue, en 1979, par rapport à 1950, de 30,4 fois. Des changements rapides ont eu lieu, surtout à la suite de l'essor rapide de l'industrie, dans la composition du revenu national. Quoique le revenu national, réalisé dans le secteur socialiste, se soit accru d'une façon dynamique, la part du revenu national formé par l'industrie et le bâtiment en 1978 occupait le 52,6 pour cent de tout le revenu national du pays, des 4,6 pour cent qu'il occupait en 1938 et de 15,6 pour cent en 1950. Des transformations profondes sont intervenues, au même titre, sur le rehaussement du niveau technique et sur l'amélioration de la structure de la production industrielle, à la suite des cadences élevées d'industrialisation et d'approfondissement ininterrompu de la révolution technique et scientifique qui ont eu toute l'attention. L'essor rapide de telles branches de la production matérielle que sont l'industrie, le bâtiment, les transports etc., ainsi que l'élévation rapide de niveau technique et scientifique dans toutes les branches de l'économie populaire, y faisant rentrer aussi l'agriculture, ont eu comme corollaire l'accroissement rapide de la classe ouvrière. «Conjointement au développement et au progrès des différentes branches de l'économie, note le camarade Enver Hoxha, on a obtenu une autre victoire d'une portée historique et décisive pour les sorts du pays. Il s'agit de la formation et de l'accroissement de la nouvelle classe ouvrière, le soutien de la dictature du prolétariat, le porte-bannière et pilote de l'édification du socialisme en Albanie. Nous avons, à l'heure que nous sommes, une classe ouvrière, forte en nombre, d'une haute conscience politique de classe, de capacités et de talent admirables. Elle devient de plus en plus consciente pour son rôle de classe au pouvoir»*. Cette croissance rapide de la classe ouvrière a influé à son tour sur les changements progressifs de la composition sociale de classe de la famille en Albanie. Si l'on considère la dynamique de la famille en Albanie, d'après la condition sociale, on déno-

* Enver Hoxha, *Rapports et discours, 1969-1970*, Tirana 1972, p. 190.

te la tendance d'accroissement à des rythmes plus hauts des familles ouvrières. La structure de la famille d'après la condition sociale a subi ainsi des changements importants à la suite de ce processus, ce qu'on constate dans les données ci-dessous:

Dynamique de la part des familles ouvrières par rapport au nombre général des familles en Albanie — 1960, 1969 et 1979
en pourcentage

Structure	Années		
	1960	1969	1979
Total familles	100,0	100,0	100,0
dont:			
1. Familles ouvrières	28,6	37,4	45,1
2. Familles des autres groupes	73,4	62,6	54,9

Significatif est le fait que, si la part des familles ouvrières s'est accrue, celle des autres groupes (employés et coopérateurs) a baissé. La part des familles à condition sociale d'employé a atteint 16,7 pour cent, et celle de ceux à condition sociale coopérateurs 38,2 pour cent. Significatif a été aussi le fait que les rythmes d'accroissement des familles ouvrières dans les campagnes ont été supérieurs à ceux des villes.

A mesure de l'extension de la propriété socialiste à l'économie toute entière et de la consolidation de la base matérielle et technique, la structure de classe de l'Albanie a subi des transformations radicales même dans les modifications de structure de nos familles, sous l'aspect de leur composition sociale et de la combinaison en elle des groupes sociaux les plus divers. Le classement des familles, d'après les groupes sociaux, en vue de mettre en relief le processus de fusion de classe, a été faite sur la base du groupe social du chef de famille. Pour les cas où tous les membres actifs d'une famille ont le même groupe social de celui du chef de famille, cette famille est considérée homogène, cependant que dans le cas contraire, cette famille est considérée mixte.

Les données des derniers recensements de la population reflètent la dynamique du processus de fusion de la famille socialiste albanaise. Le nombre des familles mixtes, formées par des membres aux groupes sociaux divers, s'est accru à des cadences plus élevées que celui des familles homogènes. Ainsi, durant la période 1969-1979, le nombre de familles homogènes s'est accru de 23 pour cent, cependant que celui des familles mixtes de 41 pour cent. La structure des familles, prise d'après ce processus, a subi des permutations sensibles, ce qu'on voit aussi dans les données que nous venons de réunir ci-dessous:

en pourcentage

Structure	Années	
	1969	1979
Familles total	100,0	100,0
dont:		
1. Familles homogènes	64,7	61,6
2. Familles mixtes	35,3	38,4

Le processus de fusion des familles est général, mais il est plus profond et plus dynamique chez les employés (l'intelligentsia) et chez les ouvriers. Voulant caractériser d'une façon plus exhaustive le processus de fusion de la famille, on a analysé la structure des membres dans le nombre général des familles (homogènes et mixtes) groupées d'après la condition sociale (ouvriers, employés et coopérateurs), ce que nous reproduisons dans le tableau suivant:

Groupe social des chefs de famille	Nombre total des membres	dont, la condition sociale	
		est identique au chef de famille	est différente au ch. de f.
1. Ouvriers	100	78	22
2. Employés	100	63	37
3. Coopérateurs	100	93	7

Il s'ensuit ainsi qu'en 1979, le 78 pour cent des membres des familles ouvrières avaient une condition sociale ouvrière, cependant que le 22 pour cent avait une condition sociale d'employé ou de coopérateur. Pour les familles d'une condition sociale d'employé, seulement le 63 pour cent des membres avaient une condition sociale d'employés, cependant que le 37 pour cent avait une autre condition sociale que celle du chef de la famille (23 pour cent ouvriers et 14 pour cent coopérateurs). Un peu plus homogène est la condition des coopérateurs, où 93 pour cent des membres sont effectivement des coopérateurs.

Le processus plus dynamique de la fusion des familles à condition sociale employé est expliqué, entre autres, par le fait que durant les années du pouvoir populaire s'est accru à des cadences très élevées le nombre du personnel à instruction supérieure, qui complètent une partie sensible de la catégorie sociale employé ou fonctionnaire. Ces cadres supérieurs qui font augmenter les rangs de l'intelligentsia, pétris et éduqués par l'esprit et l'idéologie de la classe ouvrière, ce sont surtout des hommes qui proviennent de la classe ouvrière et de la paysannerie coopératrice. Significatif est en cela le fait que si le nombre moyen des ouvriers et employés en 1978, par rapport à l'année 1938, s'est accru de 2,6 fois, le nombre des ouvriers s'est accru de 32 fois,

des travailleurs à instruction supérieure de 107 fois et de ceux à instruction secondaire et professionnelle de 49 fois.

Le processus de la fusion des familles à des couches d'autre condition sociale est entrevu aussi dans les liens matrimoniaux entre des individus de divers groupes sociaux. Il résulte, du matériel démographique pour la période 1976-1979, que les mariages entre différents groupes sociaux, pendant la période 1976-1979, sont contractés d'après le tableau ci-dessous:

Groupe social de l'époux	Mariages	Condition sociale de l'épouse	
		Identique à celle de l'époux	Différente de celle de l'époux
1. Ouvrier	100	77	23
2. Employé	100	62	38
3. Coopérateur	100	96	4

L'analyse des liens matrimoniaux pour la période 1976-1979 fait voir que chez les ouvriers 77 pour cent des unions ont lieu dans le même groupe, cependant que 23 pour cent avec des groupes sociaux d'employés et de coopérateurs. Ce taux, chez les employés, est de 62 pour cent dans le même groupe social, cependant que le 38 pour cent a lieu avec les autres groupes (soit 28 pour cent avec des ouvriers et 10 pour cent avec des coopérateurs).

4. Evolution de la famille et rétrécissement des écarts entre les villes et les campagnes

Une place importante, dans le cadre des proportions plus essentielles de notre développement, ont celle du développement entre les campagnes et les villes et les proportions territoriales.

En Albanie, l'instauration de la dictature du prolétariat et de la propriété sociale socialiste sur les moyens de production, a fait place nette des antagonismes entre les villes et les campagnes et a garanti les conditions réelles pour rétrécir graduellement les distinctions essentielles entre elles. Les transformations révolutionnaires dans le domaine de la propriété et le développement rapide des forces productives en agriculture, le rehaussement continu du niveau matériel, culturel et technique des campagnes et d'autres mesures du genre ont garanti le rétrécissement des écarts entre les campagnes et les villes, en y faisant comprendre aussi les distinctions matrimoniales et familiales. Du même pied que les profondes transformations dans le domaine des rapports dans la production, les campagnes ont connu une véritable révolution aussi dans le rehaussement du niveau technique de la production, comme conséquence de la collectivisation totale de l'agriculture. Mécanisation, usage de moyens chimiques, électrification, bonifications, accroissement des bien-fonds, et autres, ont garanti un accroissement rapide de la production et le rehaussement du niveau

technique de l'agriculture dans nos campagnes socialistes. Une telle chose a permis de garantir, entre autres, aussi les conditions pour élever le niveau de vie des campagnes à des cadences plus hautes que celui des villes. Le rythme d'accroissement du revenu réel par tête de la population rurale est allé augmentant de 1,4 fois (pour la période 1961-1970) à 2,4 et même 3,0 fois respectivement pour les périodes 1971-5 et 1976-1980.

Une place importante ont, dans le rétrécissement des écarts entre les villes et les campagnes, les transformations dans le domaine de l'instruction publique. Ainsi, si en 1960, les élèves des campagnes occupaient le 58 pour cent du nombre général des établissements scolaires, en 1979 ils occupaient déjà le 70 pour cent. Ces tendances sont observées aussi dans l'enseignement secondaire et supérieur. Ainsi, p. ex. la part de la population scolaire ayant l'instruction secondaire et supérieure a plus que triplé, en 1979 par rapport à 1960, dans les campagnes, cependant que dans es villes, à presque doublé. Ces tendances ont influé, en tout premier lieu, à rétrécir les écarts de niveau scolaire entre les familles des villes et celles des campagnes. Significative en cela est la dynamique de la différence de l'indice de scolarisation.

Périodes	Différences dans le niveau de scolarisation entre la population des villes et des campagnes
1960	18,9
1969	10,5
1979	6,9

Ces données illustrent abondamment que le niveau de scolarisation dans les campagnes s'est accru à des cadences plus rapides par rapport aux villes. Partant, l'écart s'est vu rétrécir de plus de trois fois, ce qui est un indice de la plus haute importance. Une part ont, dans ce rétrécissement des écarts entre les villes et les campagnes, les indices de niveau de mortalité par 1000 habitants, un niveau qui a baissé dans les campagnes à des rythmes très rapides.

**Niveau de mortalité par 1000 habitants dans les villes et les campagnes
de la RPSA pour la période 1965-1979**

Périodes	Indices		Mortalité dans les cam- pagnes pour 1000 habi- tants par rapport aux villes
	Villes	Campagnes	
1956-1960	6,9	12,1	1,8
1961-1965	6,6	10,9	1,7
1966-1970	6,1	9,5	1,6
1971.-1975	6,0	8,3	1,4
1976-1979	5,8	7,0	1,2

Ainsi, si dans la période 1965-1960 l'indice de mortalité dans les campagnes était, comme moyenne annuelle, de 80 pour cent plus haut que dans les villes, il a connu une baisse continue pour arriver à 20 pour cent dans la période 1976-1979. La baisse systématique du niveau de mortalité et le rétrécissement des distinctions entre les villes et les campagnes parlent éloquemment de l'efficacité des mesures à tout égard prises par le Parti en vue d'élever le niveau de vie des masses laborieuses, de la conservation et de la consolidation de leur santé. «Le souci pour la santé du peuple, pour la longévité, note le camarade Enver Hoxha, a été et reste toujours partie indivisible de la politique du Parti pour perfectionner le mieux-être»*

Les indices ci-dessus reflètent en partie et indirectement une suite de transformations intervenues dans le rétrécissement des écarts entre les villes et les campagnes, sous l'aspect du développement de la famille. Ce processus de rétrécissement des écarts ville-campagne est reflété, plus concrètement encore, par les indices sur la séparation des familles, ainsi que de leurs transformations intervenues, au point de vue sociale de classe, dans son développement bien net et de sa combinaison.

Comme on vient de la souligner aussi ci-dessus, une des principales tendances de développement de la famille albanaise durant la période 1969-1979 a été la division des grandes familles en familles plus simples. Dans les campagnes, ce processus a été encore plus rapide que dans les villes. Les données des recensements de la population montrent que, par rapport à l'accroissement du nombre général des familles, l'accroissement des familles à un seul couple a été plus intense dans les campagnes que dans les villes. Par conséquent, la baisse du nombre moyen des couples pour une famille dans les campagnes a été plus forte que dans les villes, ce qu'indique nettement aussi le tableau ci-dessous:

Changement du nombre moyen de couples pour une famille en ville et dans les campagnes durant la période 1969-1979

Libellé	Année 1969	Année 1979	Baisse en pourcentage
Villes	1,24	1,20	— 3,2
Campagnes	1,54	1,42	— 7,8

La séparation des grandes familles formées par plusieurs couples en des familles plus petites a représenté le facteur de base, qui a influé sur la baisse du taux moyen de la famille. Le tableau ci-dessous fait état de la baisse de cet indice en ville et dans la campagne.

* Enver Hoxha, *Rapport au VI^e Congrès du PTA*, p. 105.

**Changement du nombre moyen des membres d'une famille dans les villes
et les campagnes durant la période 1969-1979**

Libellé	Année 1969	Année 1979
Villes	5,0	4,6
Campagnes	6,4	6,2

Le tableau parle, en réalité, d'une plus forte baisse de la composition moyenne de la famille dans les villes que dans les campagnes, ce qui trouve son explication qu'outre la séparation de la famille, la baisse de sa composition est susceptible aussi d'autres facteurs, et, d'une manière toute particulière, du nombre des grandes familles. Ainsi, dans les campagnes, chaque famille compte une moyenne de 2,5 enfants d'un âge moindre de 15 ans, un indice qui n'a baissé que lentement durant la dernière décennie, cependant qu'en ville la chute du nombre moyen d'enfants pour une famille a été plus rapide, naturellement.

Les transformations dans le domaine des rapports dans la production et sur le niveau des forces productives ont entraîné, dans les campagnes, des transformations importantes aussi dans la structure sociale de classe de la famille. Les cadences d'accroissement du nombre de familles ouvrières ont été plus fortes dans les campagnes que dans les villes. Ainsi, par rapport à l'année 1969, en 1979 les familles ouvrières dans les campagnes se sont accrues de 70 pour cent, cependant que dans les villes leur nombre s'est accru de 56 pour cent, ce qui a eu lieu à la suite du développement et de la consolidation du secteur agricole d'Etat (fermes, stations de machines et de tracteurs agricoles, entreprises d'irrigation et de drainage, et autres), et de l'introduction d'une partie de la population active des campagnes dans plusieurs branches de l'industrie minière.

L'accroissement rapide de la classe ouvrière et des familles ouvrières dans les campagnes a fait que le processus de mélange de la famille, également, voire le processus de l'union de membres de différents groupes sociaux, ait été d'une envergure assez remarquable.

L'Albanie se fait caractériser par un développement rapide et bien proportionné. Une place particulière va, dans le cadre des proportions les plus essentielles de développement socio-économique, aux proportions territoriales. L'essor proportionnel socio-économiques des régions du pays représente, dans le même temps, l'évolution proportionnelle de la famille, considérée sous son aspect territorial.

Les classiques du marxisme ont souligné le rôle particulier de la distribution rationnelle, sur le territoire d'un pays, des forces productives en général, et de l'industrie en particulier, en tant que condition absolument nécessaire pour combler le fossé entre les campagnes et les villes et conserver le milieu et l'hygiène sociale. «La disparition du fossé entre la ville et la campagne, écrit Engels, n'est point une utopie également si l'on pose comme condition une distribution aussi égale que possible de la grande industrie sur tout le pays;... elle est devenue une nécessité directe pour la production industrielle elle-même,

de même que pour la production agricole, et elle est d'autant plus nécessaire à tout avantage de l'hygiène sociale»^{*}.

L'Albanie ne reçut du passé qu'un bas niveau de développement des branches de la production matérielle, et ce qui plus est, elles n'étaient distribuées, au point de vue territorial, que d'une façon point rationnelle. Il suffirait de mentionner qu'en 1938, 1/5 des districts avait les 4/5 de la production industrielle du pays. Après la Libération, conjointement au développement général, une attention particulière a été consacrée aussi à la distribution rationnelle des forces productives sur le territoire du pays, évitant toute concentration sur quelques points. Le camarade Enver Hoxha souligne à cet effet: «On a évité au maximum la concentration de l'industrie dans seulement quelques points, de sorte qu'il n'est resté aucun district de notre pays sans des fabriques et de l'industrie dans son territoire»^{**}. Une telle distribution a influé sur le développement proportionnel des rythmes et la disparition graduelle de l'inégalité héritée. En 1979, par rapport à l'année 1960 (pris comme base 100%), la part de la production industrielle des sept districts plus développés du pays a baissé de 15 pour cent, par rapport à la production industrielle générale, à un temps que pour sept autres districts, moins développés, cette part a plus que triplé.

L'accroissement et le raffermissement de la propriété sociale sur des moyens de production, le processus d'urbanisation (développé en rapports étroits avec l'industrialisation socialiste) ont déterminé dans les villes une structure plus homogène de la famille d'après le nombre de ses membres, et cela sous l'aspect territorial, bien entendu. Ainsi, outre la population urbaine des districts de Tirana, Durrës, Shkodër, Korçë, Pogradec et Gjirokastër, où le nombre de la famille est inférieur à 4,7 membres, dans les villes des autres districts le nombre moyen des membres de la famille se meut de 4,8 à 5,6 membres. On voit l'important rôle joué par l'industrie sur la composition de la famille, dans les districts où la population urbaine active se fonde davantage sur le secteur de l'industrie et où la concentration de la population urbaine est plus forte, la composition moyenne de la famille est moindre. C'est ce qu'illustrent aussi les données du tableau ci-dessous, où nous avons réparti en quatre groupes, sur la base des données de recensement de 1979, les familles urbaines des 26 districts et de la

Districts	Part de la population active urbaine occupée dans l'industrie	Composition moyenne de la famille
I. Durrës, Elbasan, Fier, Korçë, Shkodër, Tirana	41,2	4,4
II. Berat, Gjirokastër, Kolonjë, Lushnjë, Pogradec, Vlorë	36,0	4,9
III. Dibra, Gramsh, Lesh, Krujë, Përmet, Sarandë, Skrapar	28,3	5,1
IV. Kukës, Librazhd, Mati, Mirditë, Pukë, Tepelenë, Tropojë	22,2	5,3

* F. Engels, *Anti-During* (trad. en alb.), Tirana 1974, p. 340.

** E. Hoxha, dans le quotidien «Zëri i Popullit» du 3 mai 1962, p. 2.

République, d'après le trait de développement de l'industrie et de la grandeur de villes.

Le niveau d'écart de la composition moyenne de la famille d'après les districts, est, naturellement, plus fort dans les campagnes que dans les villes. Outre la population rurale du district de Gjirokastër, où la composition moyenne de la famille est de 4,9 membres, cet indice se meut dans les villages des autres districts de 5,3 à 7,3 membres. Les permutations territoriales dans les villages sont reflétées aussi dans la structure des familles d'après le nombre des membres. D'après un résumé fait sur la ressemblance de cette structure pour la population rurale de 26 districts, on a la situation suivante:

Districts	Total familles	d o n t :		
		A 1-5 membres	A 6-9 membres	Au-dessus de 10 membres
I. Gjirokastër, Kolonje, Korçe, Permet, Sarandë, Vlorë	100,0	54,1	42,0	3,9
II Berat, Durrës, Fieri, Gramsh, Lushnjë, Pogradec, Skrapar, Shkodër, Tepelene, Tirana	100,0	41,7	48,0	10,3
III Dibra, Elbasan, Krujë, Lesh, Mati, Tropoje	100,0	35,2	49,8	15,0
IV. Kukës, Librazhd, Mirdite, Puke.	100,0	32,0	49,5	18,5

La chute de la part des petites familles et l'accroissement de celles à un plus grand nombre, en passant d'une groupe à l'autre, est en rapports avec les traits du développement social et, d'une façon particulière, avec les traits du développement démographique de ces districts. Ainsi, le niveau des naissances a exercé une part importante, car dans ces districts où les naissances sont plus fortes, aussi le nombre des familles, et, conséquence naturelle, aussi la composition moyenne de la famille, est plus forte. Tout de même, on doit noter que dans la séparation des familles semblement avoir eu une grande part aussi les facteurs d'instruction et de culture. La tableau ci-dessous illustre le rapport qui court dans les campagnes entre le niveau d'instruction de la population et le mode de vie dans les familles simples et d'une petit nombre de membres (le niveau de scolarisation de la population du premier groupe de districts a été pris au 100 pour cent).

Districts	Niveau moyen de scolarisation de la population au-dessus de 7 ans (en pourcentage)	Composition moyenne de la famille	Nombre moyen de couples pour une famille
Premier groupe	100,0	5,4	1,3
Deuxième groupe	96,5	6,2	1,4
Troisième groupe	95,4	6,7	1,5
Quatrième groupe	93,1	7,1	1,6

Les réalisations sur le développement de la famille, aussi sous l'aspect des rétrissements des écarts entre les campagnes et les villes et entre différents districts, parlent de la supériorité de notre ordre socialiste.

Les districts, est, naturellement, plus fort dans les campagnes que dans les villes. Outre la population rurale du district de Gjirkašev, on la composition moyenne de la famille est de 4,9 membres, cet indice se voit dans les villages des autres districts de 4,3 à 5,3 membres. Les permutations territoriales dans les villages sont réalisées aussi dans la structure des familles d'après le nombre des membres. D'après un résumé fait sur la ressemblance de cette structure pour la population rurale de 28 districts, on a la situation suivante:

District	Total familles	A 1-2 membres	A 3-4 membres
I. District de Gjirkašev	100,0	24,1	42,0
II. District de Berat, Durës, Shkup, Strugë, Tetovë	100,0	41,7	48,0
III. Districts de Elbasan, Kërçevë, Kavajë, Pogradec, Shkërbërë, Tërzë	100,0	32,2	49,8
IV. Districts de Librad, Mirditë, Për, Pukë, Shkëlqevë, Vauç	100,0	32,0	49,2

La chute de la part des petites familles et l'accroissement de celles à un plus grand nombre, en passant du groupe à l'autre, est en rapports avec les traits du développement social et d'une façon particulière avec les traits du développement démographique de ces districts. Ainsi, le niveau des naissances a exercé une influence importante, car dans ces districts où les naissances sont plus élevées, aussi la composition nombre des familles et conséquente naturelle aussi composition moyenne de la famille, est plus forte. Tout de même, on note que dans la structure des familles semblent avoir eu une grande part aussi les facteurs d'instruction et de culture. Le tableau ci-dessous illustre le rapport qui court dans les campagnes entre le niveau d'instruction de la population et le mode de vie dans les familles simples et d'une petite nombre de membres (le niveau de scolarisation de la population du premier groupe de districts a été pris au 100 pour cent).

District	Niveau moyen de scolarisation de la population au-dessus de 7 ans (en pourcentage)	Composition moyenne de la famille (en pourcentage)
I. District de Gjirkašev	100,0	42,0
II. Districts de Berat, Durës, Shkup, Strugë, Tetovë	100,0	48,0
III. Districts de Elbasan, Kërçevë, Kavajë, Pogradec, Shkërbërë, Tërzë	100,0	49,8
IV. Districts de Librad, Mirditë, Për, Pukë, Shkëlqevë, Vauç	100,0	49,2

1. *Compendium of social-statistics 1977*, éditions ONU, pp. 561-562; *Recueil des Statistiques de l'habitation 1975-1977*, éditions ONU, année 1980, pp. 282-284.
 2. *Annuaire démographique 1978*, éditions ONU, p. 420 ssq.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Mustafa GËRCALIU

Le Professeur ZIHNI SAKO UN FOLKLORISTE EMINENT

Il avait toujours de nouveaux projets de travail, quand le 15 février 1981, à l'âge de 69 ans, se sépara de nous, après une grave maladie, le professeur Zihni Sako, l'éminent folkloriste. Pendant bientôt un demi-siècle, Sako travailla inlassablement, versa toute son intelligence en divers domaines de l'enseignement, des lettres, de la folkloristique albanaise, en témoignant ainsi l'affection pour le peuple, la patrie et le Parti.

Il y a cinq ans, quand on fêtait son 65^e anniversaire, dans ses mots de remerciement à l'adresse des participants, le professeur Sako dit que seulement à la fondation du Parti, le 8 novembre 1941, et par la Lutte antifasciste de Libération nationale se frayèrent, devant l'intelligence progressiste, les sentiers pour un travail de création vrai et propre au bénéfice du peuple laborieux. Etant un fils fidèle du Parti, aussi le professeur Sako rattacha toute son activité de création à la grande oeuvre du Parti et du socialisme en Albanie.

Sako passa par la grande école de la guerre en communiste ferme, en militant propagandiste, en commissaire de guérilla et de bataillon à la VI^e Brigade de choc, en membre d'Etat-major de la I^{re} Division de choc. Il continuera, après la libération du pays également, son activité de militant propagandiste et de révolutionnaire conséquent sur le front idéologique. Pendant les premières années qui suivirent l'avènement du pouvoir populaire, il travailla à l'appareil du Comité central du Parti, il fit le directeur de la presse au Ministère de la Culture, de vice-président du Comité de Culture et de rédacteur de la revue périodique «Notre Littérature». Il se battit toujours pour la diffusion de la culture parmi les masses, la fondation et la consolidation de nouvelles institutions d'enseignement, de culture et d'arts. Il fut élu, pour son activité sociale très étendue, député à l'Assemblée populaire de plusieurs législatures, membre de la Présidence du Front démocratique d'Albanie pendant plusieurs années et délégué à plusieurs Congrès du Parti.

L'activité d'enseignement du professeur Sako dépasse les quatre décennies. Dans la première période de sa jeunesse, nourri par les idées progressistes de la Renaissance nationale, il prêta son oeuvre d'enseignant à Korçë, Berat et Gjirokastër. Il eut des rapports très étroits avec ses élèves et avec la population de ces régions. Après la Libération du pays, une fois mises les fondations de l'école supérieure, il devint un des premiers enseignants de l'Institut normal biennal,

où il donna des leçons sur l'histoire et les lettres albanaises et étrangères, des leçons de théorie de la littérature et de folklore. Son activité didactique, il la suivra à l'Institut normal supérieur de quatre ans, et, à partir de 1957, il tint toujours les leçons à l'Université de Tirana. Il fut auteur de textes du folklore albanais pour les écoles secondaires et supérieures.

L'homme de lettres Zihni Sako donna sa contribution aussi à nouvelle littérature albanaise. Il fut l'un des premiers membres de la Ligue des Ecrivains et Artistes d'Albanie. Intimement rattaché au peuple, doté de nombreux souvenirs et riches impressions de la lutte et du travail d'édification du peuple albanais, le professeur Sako écrivit et fit éditer plusieurs productions en différents genres des lettres. Ses récits «Les céréales» (1951), «Jours heureux» (1952), «Notre pain commun» (1965) sont des productions qui se font distinguer pour leurs idées et leur art, qui font connaître au lecteur, les premiers pas de notre littérature au lendemain de la Libération. Elles reflètent avec véridicité et force artistique les milieux et les contradictions de l'époque. Sako a été un des premiers littérateurs du réalisme socialiste qui se consacrèrent à la littérature pour les enfants. Sa riche expérience de vie et d'instituteur, introduite dans le monde et la psychologie enfantine, lui firent essayer presque tous les genres de la littérature pour enfants, poésies, contes, fabliaux, récits, esquisses et pièces dramatiques. Tels sont ses volumes «Vers pour les petits» (1949), «Nos enfants» (1953), «L'ablette d'or» (1965), le recueil de récits «De la vie de guerre» (1965), «Récits» (1967) «Le nid de l'hirondelle», «Le tilleul» (1965), les pièces dramatiques «Bardho Bardhoshi» (1966), et d'autres. L'entière création littéraire de Zihni Sako est empreinte par l'esprit du parti prolétarien et la morale communiste solide, par la thématique variée et la véridicité. Il utilisa dans ses productions, en connaisseur du folklore, un langage plein de coloris, une riche phraséologie populaire, qui lui permirent d'avoir des aptitudes rares de communication et un humour sain et optimiste.

Les principales forces de création furent mises par Sako au folklore, qu'il considérait un des trésors intarissables du patrimoine culturel du peuple albanais. Conduit par les recommandations du Parti et les enseignements du camarade Enver Hoxha, auxquels il restera fidèle de toute sa vie, il se consacra pendant plus de trois décennies, avec un rattachement et passion admirables, au travail pour connaître, découvrir et étudier les valeurs du trésor spirituel populaire. Il a été un des premiers spécialistes qui traduisit dans les faits les idées du Parti sur le folklore et la folkloristique. Il contribua à consolider les fondations marxistes-léninistes de la folkloristique albanaise, à raffermir la physionomie de notre culture nationale et socialiste.

La contribution de Sako en folkloriste peut être examinée sous plusieurs aspects. Nous en nommerons les premiers:

a. Il travailla pendant longtemps en tant qu'organisateur et directeur des études folkloristiques. En 1949 déjà, il fut le titulaire du Département Folklore près l'ancien Institut de Sciences, et, plus tard, avec la même mention, à l'Institut de Sciences et de Linguistique près, l'Université de Tirana. De 1960 à 1979 il a fait le directeur de l'Institut du Folklore (actuellement Institut de Culture populaire) et conduisit

les travaux de recherche et d'études dans le domaine de la folkloristique albanaise. Le professeur Sako a été un des activistes, organisateurs et propagandistes les plus enthousiastes des festivals folkloriques nationaux, en donnant en toute occasion un excellent concours méthodique et scientifique. Il fut élu et tint pendant plusieurs années, le poste de président de la Commission du Chant balkanique auprès l'AIIESEE.

b. Sako se fit remarquer en tant que chercheur et glaneur passionné du folklore. Toujours en compagnie des hommes du commun, écoutant avec attention et attachement les chants des rhapsodes, les contes des narrateurs et de la sagesse populaire, en cherchant et aspirant avec la soif de l'homme de science le «nectar populaire», il a glané de rares valeurs, conservées et classées aux Archives du folklore littéraire et musical près l'Institut de Culture populaire.

c. Un mérite spécial va au professeur Sako dans le domaine des éditions folkloriques. Il conduisit, pendant les années 1951-1960 l'activité éditrice pour la série de volumes d'anthologies, en 1961-1962 pour la série «Anciens glaneurs de folklore albanais» (3 volumes) et plus tard pour diverses série du «Corps de Folklore albanais»: «Prose populaire» (3 volumes), «Chansonnier épique légendaire» (1 volume), «Chansonnier épique historique» (2 volumes), «Chants populaires de la Lutte antifasciste de Libération nationale» (4 volumes). Il prépara pour les presses aussi d'autres volumes, comme «Devinettes», «Sentences populaires» du peuple albanais, exprimées dans un style net et incisif. Il prépara plusieurs éditions sur des aèdes éminents, tels Selim Hasani, Sokol Arifi, et autres. Il a été, dans la plupart des volumes que nous venons de mentionner ci-dessus, rédacteur responsable ou co-auteur. Il fut insigné, pour la participation à l'édition du Corps du Folklore albanais, du «Prix de la République». L'année dernière fut réédité son livre «La religion sur la bouche du peuple», et peu de mois avant sa mort, il consigna pour l'édition un volume de contes élaborés.

d. Le professeur Sako a plusieurs études intéressantes du domaine de la folkloristique albanaise. Sa longue expérience dans le domaine didactique de l'enseignement du folklore dans les institutions supérieures, ses recherches et ses glanes sur le terrain, sa vaste activité éditrice, lui donnèrent graduellement la possibilité de s'approfondir dans l'étude des aspects particuliers du folklore albanais. Tout en mettant en vue l'immense richesse spirituelle du peuple albanais, il considérait le folklore un élément qui caractérisait l'originalité de la vie de ce peuple, une image des vertus et de la culture de la nation. Le professeur Sako écrivit et fit paraître des études d'une ample problématique.

Primo, son activité d'études se concentre en quelques longues introductions élaborées par lui-même ou bien avec le concours étroit de son collaborateur, Qemal Haxhihasani, etc. Il a été un des premiers qui a dit, dans ces études, son opinion intéressante et compétente sur plusieurs questions des genres épique et lyrique populaire, sur les locutions et les devinettes, et, d'une façon particulière, sur la prose populaire. Ses travaux «Une question de notre culture nationale: le folklore», «Des origines de la danse pyrrhique», «La figure de Skanderbeg sur la bouche du peuple», «Quelques éléments nuptiaux, en tant qu'expression de l'unité de la culture spirituelle du peuple albanais», et autres, sont des productions qui parlent de cette ancienne tradition.

Dans ce cadre, un intérêt à connaître la tradition folklorique, offrent les articles qui parlent de l'activité de plusieurs prédécesseurs de la folkloristique albanaise: «Thimi Mitko — éminent patriote et folkloriste», «Jeronim de Rada et son activité dans le domaine des recherches et des éditions folkloriques» et autres, qui représentent une excellente contribution à l'histoire de la folkloristique albanaise.

Secundo, une place importante a, dans son travail, le traitement des questions de la Lutte antifasciste de Libération nationale, et, d'une façon encore plus large, de quelques questions du développement du folklore contemporain. Le professeur Sako a voulu analyser les idées du Parti dans le domaine de la culture populaire, et, en particulier, du folklore, en les traitant sur la base de l'esprit du parti prolétarien et une orientation marquée par l'esprit de classe. Ainsi, dans la préface de la série «Chansonnier populaire de la Lutte de Libération nationale et de l'Edification socialiste» (avec co-auteurs) et dans l'article d'études, du même titre, paru sur la revue scientifique «Studime filologjike» n° 4, 1964, est fait un effort à mettre au clair quelques nouvelles particularités acquises par le folklore de la guerre et celui du socialisme en Albanie. Y sont traités de tels problèmes, comme celui de la nouvelle conception politique et poétique, de la coexistence et de l'unité de la tradition avec l'innovation dans notre littérature orale, etc. Ces questions ont été traitées aussi dans d'autres articles comme «Le folklore et la classe ouvrière», «De l'enrichissement du genre épique populaire historique», «De la question de la continuité dans la création du folklore populaire», «Le folklore et les emprunts», «De quelques questions de notre création populaire». Le professeur Sako consacre de l'attention, dans ces travaux et d'autres, aux processus de l'évolution dialectique du folklore dans les conditions de la société socialiste: la consolidation du caractère de classe, l'enrichissement du folklore de nouvelles valeurs idéelles et artistiques, le reflet des changements socio-culturels et démographiques de la population, etc. Il souligne, d'autre part, dans presque tous ses travaux, la forte valeur éducative, idéelle et esthétique du folklore à tout avantage du raffermissement du caractère national populaire de notre culture, de nos lettres et de nos arts du réalisme socialiste. En plusieurs de ses travaux il aborde aussi des questions de la musique, des danses, de l'habillement populaire et s'arrête notamment à la question de l'unité du texte avec la mélodie, de la danse avec la musique et le port vestimentaire, du rapport entre les création proprement dite et l'exécution en tant que création.

Tertio, le professeur Sako accorde une attention, dans quelques-uns de ses travaux, aux rapports du folklore albanais avec celui des autres peuples. Il a essayé de donner, sur un plan comparatif, des considérations et des estimations sur les éléments communs et particuliers, avec la pondération, la compétence et l'objectivité artistique nécessaire, en mettant toujours l'accent sur la particularité et l'originalité ethnique nationale de la culture albanaise, comme une des cultures les plus riches et les plus anciennes de l'Europe. Il a traité ces questions en plusieurs articles, communications, rapports et autres, tenus en Albanie et aussi en plusieurs symposiums, congrès balkaniques ou européens, que sont: «Le folklore albanais et les intérêts de la folkloristique internationale», «Skanderbeg dans la tradition orale et la littérature

artistique internationale», «De quelques éléments internationaux communs dans les contes albanais et leur particularités nationales», «La ballade albanaise de l'oublieette et ses éléments communs avec les affiliations balkaniques». Il a critiqué, dans ses travaux, les opinions anti-scientifiques, métaphysiques, idéalistes, bourgeoises et révisionnistes qui veulent sous-estimer le folklore, le dépouiller de sa fonction sociale et esthétique. Le professeur Sako a expliqué que l'industrialisation et le progrès culturel et technique, dans les conditions du socialisme en Albanie, ont concouru pour un progrès incessant du folklore. Le prof. Sako avait dit, à ce propos, à la I^{re} Conférence de la Fokloristique albanaise en 1971: «L'industrialisation et la collectivisation ont aménagé des conditions idoines par l'épanouissement des aptitudes créatrices des masses, dont le talent se manifeste avec une force étonnante non seulement dans le domaine de la production, mais également dans l'art».

Il travaillait, avec la passion du patriote et de l'homme de science, à étendre ses connaissances et à étudier les richesses folkloriques albanaises des régions de Kosove, de la Macédoine et du Monténégro, de la diaspora, et notamment des Albanais d'Italie et de Grèce, comme une expression inévitable de l'unité de la culture spirituelle du peuple albanais. Témoin, son article «Parmi les Albanais d'Italie», et son étude «La contribution des Albanais de Grèce à nos traditions culturelles», ainsi que le compte rendu paru dans la revue «Culture populaire albanaise» 1/1980, sur le livre de l'Albanais de Grèce, Jani P. Guikas, portant le titre «Les Albanais et le chant albanais en Grèce».

Quarto, le professeur Sako fut, de toute sa vie, un propagandiste des éminentes valeurs de la culture matérielle et spirituelle du peuple. Il connaissait parfaitement nos traditions, nos coutumes nuptiales, nos contes, nos planctus, nos anecdotes, ainsi que les chants et les danses populaires des zones du Sud et du Nord. Il entretenait des rapports étroits avec des rhapsodes et exécutants populaires tels que Gjin Shkoza, Ndue Shyti, Banush Kondi, Demir Zyko, dont il se faisait un trésor d'enseignement, mais aussi les conseillait et les dirigeait dans leur travail de création. Il parlait avec passion sur le folklore, tenait des leçons et des entretiens parmi les ouvriers et les paysans, parmi les jeunes et les pionniers, en société et en famille, sur les ondes de la radio-télévision, parmi les troupes de folkloristes et d'amateurs de tout genre.

Par son travail en qualité de cadre et d'activiste social, par sa longue activité didactique, par son patrimoine littéraire, par sa large activité de recherches scientifiques, le professeur Zihni Sako donna une contribution précieuse à la fondation de l'enseignement public, de la nouvelle littérature et de la nouvelle science albanaise marxiste-léniniste. Le professeur Zihni Sako ne se trouve plus parmi nous, mais survit encore sa conviction, (qu'il exprime nettement dans ses vers) que «Les années qui viennent feront augmenter à la Patrie la Gloire, la Pondération, le Charme». Il se faisait remarquer par sa simplicité prolétarienne de l'homme du peuple aux propos très doux. Il restera toujours cher et honoré, une figure éminente de la folkloristique albanaise.

artistic international. De quelques éléments internationaux com-
 mens dans les centres albanais et leur particularités nationales, le
 ballade albanaise de l'oubliette et ses éléments communs avec les
 affluents balkaniques. Il a critiqué, dans ses travaux, les opinions
 anti-scientifiques, idéologiques bourgeoises et révision-
 nistes qui veulent sous-estimer le folklore, le dépeindre de sa fonction
 cion sociale et esthétique. Le professeur Sako a expliqué que l'in-
 dustrialisation et le progrès culturel et technique, dans les conditions
 du socialisme en Albanie, ont consacré pour un progrès inestimable
 du folklore. Le prof. Sako avait dit à ce propos, à la 1^{re} Conférence
 de la Folkloristique albanaise en 1971: «L'industrialisation et la col-
 lectivisation ont amélioré des conditions matérielles par l'épanouissement
 les études créatrices des masses, dont le talent se manifeste avec
 une étonnante non seulement dans le domaine de la production,
 mais également dans l'art (voir les relations notées ci-dessus).
 Il travaille avec la passion du patriote et de l'homme de science,
 à rendre ses connaissances et à étudier les richesses folkloriques alba-
 naises des régions de Kosovo, de la Macédoine et du Monténégro, de
 la diaspora et notamment les Albanais d'Italie et de Grèce, comme
 une expression inévitable de l'unité de la culture spirituelle du peuple
 albanais. L'œuvre de Zihni Sako est une contribution à la culture
 de la contribution des Albanais à nos traditions culturelles.
 les, ainsi que le compte rendu dans la revue «Culture populaire
 albanaise» 1980, sur le livre de Grèce, Jean P. Gukas,
 portant le titre «Les Albanais et le folklore».

Quarto, le professeur Sako fut de ces hommes qui ont un regard
 des valeurs de la culture matérielle et spirituelle du peuple.
 Il connaissait parfaitement nos traditions, nos rites nuptiaux, nos
 coutumes, nos réceptions, nos anecdotes, ainsi que les danses
 populaires des zones du Sud et du Nord. Il entretenait des rapports
 étroits avec des rhodéens et exécutants populaires de la région de
 Shkoda, Ndue Shyti, Bahar Kandi, Demir Zyko, dont il était un
 trésor d'enseignement, mais aussi les conseillait et les dirigeait dans
 leur travail de création. Il parlait avec passion sur le folklore,
 des leçons et des entretiens parmi les ouvriers et les paysans, par-
 ticulièrement les pionniers, en société et en famille, sur les ondes de
 la radio-télévision, parmi les troupes de folkloristes et d'amateurs de
 tout genre.

Par son travail en qualité de cadre et d'activiste social, par sa
 longue activité didactique, par son patrimoine littéraire, par sa large
 activité de recherches scientifiques, le professeur Zihni Sako donna
 une contribution précieuse à la fondation de l'enseignement public de
 la nouvelle littérature et de la nouvelle science albanaise marxiste-
 léniniste. Le professeur Zihni Sako ne se trouve plus parmi nous,
 mais survit encore sa conviction (qu'il exprime nettement dans ses
 vers) que les années qui viennent feront augmenter à la Patrie la
 Gloire et l'honneur. Il se faisait remarquer par sa simplicité
 plénière, son attachement à l'homme du peuple aux propos très doux.
 Il restera toujours cher et honoré une figure éminente de la folklo-
 ristiquie albanaise, dans son œuvre et dans son caractère.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

HISTORIE DE L'ETHNOGRAPHIE ET DE LA FOLKLORISTIQUE ALBANAISES

Antonio BELLUSCI

DEUX MANUSCRITS DE CHANSONS POPULAIRES ALBANAISES D'UN ANONYME AVANT DE RADA

La découverte de manuscrits dans nos villages albanais d'Italie et de Grèce attire actuellement l'attention des folkloristes et des linguistes. Chacun des manuscrits offre de l'intérêt à étudier l'alphabet employé, à définir le pays d'origine et d'évolution de la poésie populaire, à connaître les chercheurs qui nous ont légué dans leurs travaux des traces codifiées dans la littérature populaire. La valeur de ces manuscrits est remarquable. Ils nous font connaître les activités du peuple albanais, qui reçut en patrimoine et continua à chanter des motifs jusqu'à nos jours.

Nous avons eu la chance de sauver d'une perte certaine dans le village de Frascineto (Frashnité) à Cosence en Italie, en 1970, une partie de manuscrits en italien et albanais, des archives de Vincenzo Dorsa¹, dont deux manuscrits de chansons populaires albanaïses que nous supposons recueillies avant que J. de Rada commençât à s'occuper d'un tel travail au siècle dernier.

Manuscrit A

M P, sans titre. Le manuscrit comporte 12 pages, dimensions 24,5 x 21,0. Le papier est commun rayé par un crayon. Le filigrane indique l'année de sa fabrication et le propriétaire de la papeterie: *Bondon*. Le folio in 4° est de 42,0 x 24,5 cm.

La **P. 1**, sur laquelle est imprimé *Bondon*, commence par le chant *Xchiedien e mbëglidien** / *Cruschit e nusies* 15 vers. L'écriture est du côté gauche du f°, en laissant libre la partie à droite pour la traduction en italien.

p. 2 blanc.

p. 3 commence *sot ndës jurnat t'miir* / *Vette nuse chà j' ognë*, 1 vers. Le filigrane indique l'année 1817.

p. 4 blanc.

* Pour des raisons typographiques, on a employé un (e renversé) pour le son qu'on écrit actuellement ë en albanais, au lieu d'un a inversé qu'emploie l'auteur, qu'on avait donné dans la version albanaïse par un 6 (6 renversé) (la Réd.)

- p. 5 (le filigrane indique encore l'année 1817). Commence *Se nusia e gliumia Nuse / Cregme miir ti crieθit*. Cette page compte 20 vers.
- p. 6 (le filigrane indique l'année 1817) Commence: *Prapa paglia* (la dot) *cat vign*. Ce chant compte 18 vers.
- p. commence: *Gappu dərʒa e arghind* avec 7 vers.
- p. 8 complètement non écrit.
- p. 9 a la *Canzona nella morte di Scandergec* et commence ainsi, *Cuur vedic i Scəndərbeccu / Trimaʒ it t'Arb ə rit / Mə birin pərmisuri*. Compte 16 vers. On trouve, à droite de la page, aussi la traduction en italien qui commence par: *Quando morì Scanderbec*.
- p. 10, 11 et 12 blancs.

MANUSCRIT B

- Le MB a les mesures de cm. 24,5 x 21. Le filigrane indique, dans tous les folios, l'année 1822 et le fabriquant du papier Bondon. Total 24 pages (6 folios).
- p. 1 porte le titre: *Raccolta / Di Canzoni Albanesi, parte che si cantano / in occasione de' loro Sponsalizj, e parte che / Si cantano in circostanze d'allegrezza*.
- p. 2 blanc.
- p. 3 commence: *ʒ ghidien, e mbəglidien / Cruschit e Nusies*, avec 16 vers.
- p. 4 commence: *Sot ndəc jurnat tə miir*, 18 vers.
- p. 5 commence: *Si canta quando si pettina la Sposa*, et continue: *Se Nussia e gliumia Nuse*, 13 vers.
- p. 6 commence: *Si canta avanti la porta della Sposa / che si trova chiusa, da Paraninfi*, et continue: *Gappu derʒa erghien ə ndə*, 14 vers.
- p. 7 commence: *Gappu maglə, e bənnu uud ə*, 20 vers.
- p. 8 commence: *La seguente si canta nelle Menza / dello Sposo, o sia nelle Nozze: Cusc e bəri triesənə? / Me bəri bucca e vera*, 5 vers.
- p. 9 se trouve écrit: *Compiuta 1. Scanderbek e il Rinnegato: Gai buc i Scənderbeccu, / Ndər cunfinat Chienit Turc*, 19 vers.
- p. 10 la rhapsodie continue: *Tə m siel Schənderbeccun*, 20 vers.
- p. 11 la rhapsodie continue: *Nəndchint migliaar ducat*, 20 vers.
- p. 12 la rhapsodie continue: *Rinegan e glia təghiaal*, 14 vers.
- p. 13 porte: 2. *Cuur vədic i Scəndərbeccu* (sans traduction), 16 vers.
- p. 14 porte: 3a. *Copiata. Le Nozze di Costantino. Costantin e vəghθ gliθ* 23 vers.
- p. 15 la rhapsodie continue: *Cia cheio scertimma jotte?* 19 vers.
- p. 16 la rhapsodie continue: *Juəp rpoç tem əm Glioscia*, 21 vers.
- p. 17 la rhapsodie continue: *Ghəjo Nusse? immeʒ oogn*. Viennent ensuite 5 vers et se termine cette rhapsodie pour commencer une autre: *Lo spettro di Costantino. Isc gnəm mə nəndə bigl*, 15 vers.
- p. 18 la rhapsodie continue ainsi: *Vette u Məmm e te siel*, 23 vers
- p. 19 continue encore: *Məngaglcoi caglin*, 22 vers.
- p. 20 suite: *Jaan t ə (?)...»* 36 vers.
- p. 21 porte: *Il tradimento. Anaghas vasca tə ξon*, 25 vers.
- p. 22 la rhapsodie continue: *Trim è bəri θeglia θeglia*, 26 vers.
- p. 13 la rhapsodie se termine en ces termes: *Print i malcoini / Ci nənc i pərzəieitin*. A ce point-ci commence une autre rhapsodie: *Il miracolo del Guerriero. Compita. Gain buc di vlazir (?)*, 23 vers.

p. 24 la rhapsodie continue ainsi: *Nənd ə mmra ubeəng*. 23 vers. Y commence une autre rhapsodie: *Anibecco de Miloscino. Bəri chəscil Ani-beccu*. 16 vers. A la fin est indiqué le commencement de la page qui devait continuer le manuscrit, mais que nous n'avons pas. Le mot est «E mir».

PATERNITE DES MANUSCRITS A et B

Ces deux manuscrits, dont l'original se trouve dans les nos archives de Frascineto (Frasnite), soulèvent des questions extrêmement intéressantes qu'on doit étudier lentement, en effectuant encore des recherches sur les parlars des Albanais d'Italie. On pourra de la sorte connaître le pays où ces chansons sont recueillies et identifiées aussi leur glaneur.

Quand on réfléchit sur **MA** et **MB**, on peut faire les hypothèses suivantes:

1. Le papier de **MA** et de **MB** date des années 1817 et 1822.
2. Il s'agit de trois ou quatre écritures diverses. Aucune n'est de Rada ou de Dorsa.
3. De Rada était un petit enfant au temps de la fabrication du papier de ces manuscrits. Dorsa était encore plus petit.
4. Comte tenu de ces particularités, les manuscrits doivent semontar avant de Rada.
5. Les manuscrits ont l'influence de l'écriture de Variboba, du fait qu'ils emploient son caractère pour le son *ë* ().
6. Ils emploient quelques caractères grecs qu'emploiera aussi de Rada. Ils peuvent créer ainsi une nouvelle tradition, ou bien continuer une autre, différente de la tradition de Variboba, quoi qu'ils prennent quelque chose de ce dernier.
7. Quand on fait des recherches sur les savants albanais d'Italie des débuts du XIX^e siècle, il est possible de connaître les auteurs de ces manuscrits.
8. On sait qu'avant l'année 1830, d'après Didier, à Shën Sofi d'Epire (Santa Sofia de Cosence) il y avait un manuscrit de chansons populaires albanaises, de propriété d'un savant, professeur à Cozence, et Didier a pu consulter ce manuscrit.
9. Si l'on compare la langue des deux manuscrits **A** et **B** avec le parler de Shën Kostandin Arbëresh (San Costantino Albanese) et de *Shën Pal Arbëresh* (San Paolo Albanese) en Luccanie, et de Çifti (Civita) en Cosence, où l'on trouve le phénomène *kl, gl, mgl*, et on le compare au langage de Frasnite et de Purçilli, étant donné que ces manuscrits **B** et **A** se trouvent à Frasnite (Frascineto) dans la maison de V. Dorsa, il est possible de résoudre ultérieurement les questions que ces manuscrits soulèvent.

1. Sur Vincenzo Dorsa, cfr. notre: *Documenti d'archivio. Dati biografici documentati su Vincenzo Dorsa (1823-1885)*, dans «Lidhja» Frascineto-Cosenza, n° 2-3, pp. 10-12.

2. A propos de Ch. Didier, v. l'exposé de Dh. S. Shuteriqi, *Disa të dhëna mbi folklorin arbresh të Italisë në vitin 1830* (Données sur le folklore albanais d'Italie en 1830) dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 113-132.

par 24 dans l'appendice continue ainsi: Ward's name appears 23 vers. Y com-
mence une autre thapsodie: Arbetues de Miletos. B est le seul. Ar-
betues de vers. A is in est indiqué le commencement de la page qui
devait continuer le manuscrit, mais que nous n'avons pas. Le ms est
«E ntr».

PATRIARTE DES MANUSCRITS A et B

Ces deux manuscrits, dont l'original se trouve dans les dos archi-
ves de Frasineti (Frasinje), soulevent des questions extrêmement inté-
ressantes qu'on doit étudier lentement, en effectuant encore des recher-
ches sur les parlers des Albanais d'Italie. On pourra de la sorte con-
naître le pays où ces chansons sont recueillies et identifiées, aussi leur

MA et MB, on peut faire les hypothèses
I. Le de MA et de MB date des années 1817 et 1823.
II. Les trois ou quatre écritures diverses. Aucune n'est de
Rada ou de Dora. De Rada ou de Dora est en fabrication du
papier de ces manuscrits, lors était encore plus petit.

4. Comme tous les manuscrits, les manuscrits doivent remonter
avant de Rada.
5. Les manuscrits ont l'écriture de Vardolobas, du
fait qu'ils emploient son caractère (Vardolobas) et aussi de
Rada. Ils emploient quelques caractères qu'emploient aussi de
Rada. Ils peuvent créer ainsi une nouvelle écriture, ou bien continuer
une autre, différente de la tradition de Vardolobas, qu'ils pré-
fèrent quelque chose de ce dernier.

7. Quand on fait des recherches sur les parlers d'Italie
des départs du XIX^e siècle, il est possible de connaître les auteurs
de ces manuscrits.

8. On sait qu'avant l'année 1830, d'après D'Herbier à Shën Dëshmorët
(Santa Salis de Cosence) il y avait un manuscrit de chansons populaires
albanaises, de propriété d'un savant, professeur à Cosence, et Dora
pu recueillir ce manuscrit.

9. Si l'on compare la langue des deux manuscrits A et B avec
le parler de Shën Kostandin Arbëresh (San Costantino Albanese) et de
Shën Pel Arbëresh (San Paolo Albanese) en Lucanie, et de Çifti
(Civita) en Cosence, où l'on trouve le phénomène kl, ml, et on le
compara au langage de Frasineti et de Purcilli, étant donné que ces
manuscrits B et A se trouvent à Frasineti (Frasinje) dans la maison
de V. Dora. Il est possible de résoudre ultérieurement les questions
que ces manuscrits soulevaient.

1. Sur Vincenzo Dora, voir notre document d'archives. Das biographisch document-
tali su Vincenzo Dora (1821-1882) dans «L'Albania» Frasineti-Cosenza, n° 2-3,
pp. 10-12 vers 22. L'Albania, n° 2-3, pp. 10-12 vers 22.
2. A propos de Çifti Dëshmorët, l'exposé de Shën Dëshmorët, Dora le dit ainsi: Çifti
folklora arbesh te Italis në muajt 1830 (Donnée sur le folklore albanais d'Italie
en 1830) dans «Kultura popullore», Tirana 1960, n° 1, pp. 113-122.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

MATERIAUX

LA FÊTE DE LA BUCHE DANS LA TRADITION POPULAIRE
ALBANAISE*

La fête de la souche, ou le Buzm comme on l'appelle en albanais, connaît une forte extension chez tous les peuples indo-européens. Les rites qui concernent cette pratique de la souche sont tombés en désuétude et même oubliés chez plusieurs peuples; chez d'autres, leurs survivances rejoignirent les débuts de notre siècle. En Albanie, ces survivances, quoique conservées dans le pays tout entier, étaient plus complètes, en Albanie du Nord, et d'une signification bien plus apparente que celles des régions méridionales du pays.

Le buz m ou la fête de la souche a été, pour le calendrier populaire, la festivité du solstice d'hiver (24 décembre). Avec cette fête commençait le Nouvel An. On la célébrait, en Albanie du Nord, le 24 décembre; dans d'autres zones aussi le 31 décembre ou le 6 janvier. Il était de coutume de mettre au feu, la veille de la fête, un épais tronc de bois, qui devait rester allumé jusqu'au matin (en Albanie du Nord il était appelé buz m «souche», en Albanie du Sud kërçu, kopaçe même sens). De cette coutume est restée aussi le nom de la fête: La Veillée du Buz m (cfr. la souche de Noël).

Comme la plupart des fêtes païennes, aussi celle-ci était en rapports avec l'aspiration à obtenir une production abondante durant l'année nouvelle. Tous les rites pratiqués durant cette veillée avaient un caractère double: agricole et pastoral, ce qui parle aussi des principales occupations du peuple albanais dans le passé.

Ces rites sont les propres à ce niveau de développement de la société, où la nature et ses phénomènes exerçaient une forte emprise sur toutes les activités de l'homme. Ils assument ainsi, en tels, non seulement une portée historique qui permet d'étudier la psychologie, mais aussi les conceptions de cette société. Il va sans dire qu'ils ne sont plus pratiqués en Albanie, mais ils sont conservés en d'autres régions, hors des frontières politiques, habitées par des Albanais.

* Continuant la rubrique sur les feux de l'année, nous reproduisons ici deux témoignages enregistrés par les collaborateurs de notre Institut, concernant la veillée du Buz m.

SOIS LE BIENVENU LE NOBLE BUZM

Il était de coutume, comme bon augure, d'employer des branches de noyer pour la veille du *Buzm*. Leur nombre devait être toujours impair, 3, 5, 7, 9, d'après le nombre des hommes que comptait la famille, mai jamais moindre de trois. On les découpait par un jour propice, toujours dans la matinée et par un jeune homme de la maison. Ces branches n'étaient pas introduites, d'habitude, dans la maison, mais on les abandonnait derrière la porte jusqu'à la vêprée.

La veille de la fête (24 décembre) on appareillait avec les mets préparés pour cette festivité. Les hommes qui s'attablaient, s'asseyaient sur de la paille de blé ou des râfles de maïs, croyant de faire, par ce geste, une propitiation à une année abondante en récoltes. Avant de commencer le repas, les branches étaient faites introduire dans la pièce par 3, 5, 7 ou 9 hommes de la maison, mais jamais par le maître de céans, qui devait attendre la souche ou le *buzm* déjà attablé. Les hommes qui devaient prendre les *buzm* devaient être jeunes, même adolescents, c'est-à-dire des jeunes qui devaient encore prendre de la taille. Chacun prenait un pièce qu'il devait porter par la main droite. Une fois sur le pas de la porte, le plus grand de ceux qui se trouvaient dehors, hélait: «Maître de céans». Celui-ci, toujours attablé, répondait: «Soyez le bienvenu chez moi!». Une fois à l'intérieur, toujours en tenant le *buzm* de la main droite, il s'informait: «A quel endroit pondent les poules?». Le maître de céans indiquait les places où allaient pondre les poules. C'était une première propitiation pour avoir de bonnes pondeuses durant la nouvelle année.

A l'instant que le *buzm* apparaissait à la porte de la maison, l'entière famille se levait pour l'honorer. Les hommes se découvraient. Le maître de céans d'abord, et ensuite tous les autres membres de la famille, s'adressaient au *buzm* par ces paroles: «Sois le bienvenu le noble *buzm*! Bienvenu chez nous!», «Des céréales, des moutons et des chèvres, des agneaux et des cabris!». Les adolescents, qui tenaient dans leurs mains les *buzm*, faisaient le tour de la table et chacun imitait un des animaux domestiques; l'un bêlait comme une brebis, l'autre chevrotait, un autre mugissait comme une vache, le quatrième caquetait comme un poulet. On continuait de la sorte jusqu'à ce que fussent imités les cris de toute la basse-cour et de tous les animaux domestiques qu'avait la famille, ce qui n'était pas sans provoquer des rires de ceux qui s'étaient attablés d'avance. Il va sans dire que la voix des animaux représentait un cri propitiatoire pour leur multiplication.

Une fois terminée cette cérémonie, qui faisait s'esclaffer l'assistance en entendant les cris des animaux de toute sorte, le maître de céans prenait les *buzm* entre ses mains, nettoyait le centre de foyer des autres bois et du feu, y réunissait la braise et la couvrait de cendres. Il y disposait les *buzm* de sorte que leurs extrémités débordent les coins de l'âtre. Leurs bords étaient coupés obliquement, pour y mettre quelques produits de sol (blé, maïs, avoine, haricots, millet, seigle, etc.). Cependant, avant cette pratique, on avait fait une petite cérémonie. Le maître de céans allait s'asseoir à droite de l'âtre, à gauche le plus âgé. Les deux, à un signe du maître de céans, tombaient à genoux tout à côté du *buzm*. Le premier mettait des mets sur le *buzm* en prononçant; «Je

te salue et je t'accueille céans, ô noble *buzm*, avec tous les biens: moutons, chèvres, vaches et boeufs, fromage et pain». Celui qui restait devant lui, répondait: «Je viendrai avec tous les biens: blé et maïs, moutons et chèvres, vaches et taureaux, agneaux et cabris». Cette petite cérémonie était suivie par la famille en se tenant debout devant la table. Ensuite on s'attablait. On consommait le pâté préparé à cette occasion, farci de noix, et, une fois terminé, les enfants roulaient sur la paille en prononçant: «Des biens en abondance et gerbes sur gerbes; les champs fertiles et gerbes sur gerbes!».

Les parties brûlées à demi du *buzm* étaient disposées sur un récipient métallique en les couvrant de bouses sèches. On les employait pour encenser tout le bétail, croyant qu'ainsi on les sauvait du mauvais oeil, des sorcières, des taupes et de la maladie des mamelles. Deux de ces tisons, une fois éteints, étaient conservés en un lieu sûr, afin de les employer comme moyens de cure dans le cas que le cheptel avait une épidémie ou autre maladie.

Le lendemain, qui suivait la veille du *Buzm*, on prenait la paille disposée dans les sièges et on préparait l'ainsi nommée *aire* dans les champs. On portait dans les champs un pain cuit dans une terrine, avec un peu de fromage, mais on avait soin que le pain soit chaud. Le maître de céans consommait le premier un peu de pain au fromage, puis il le distribuait à tous les membres de la famille présents.

Après cette *aire*, deux hommes, l'un tenant la cognée l'autre de la paille, se rendaient à chacun des arbres de la cour. Celui qui portait la cognée, faisait semblant de le couper, et il prononçait: «Noue, autrement je te coupe!». L'autre, avec la paille entre les mains, répondait «Ne le coupe pas, car il nouera encore!» et il nouait, en signe propitiatoire, quelques brins de paille sur l'arbre.

Le fête du *buzm* ou souche de Noël, comme elle est connue plus amplement en Europe, commença à tomber en désuétude déjà dans les années 1930-1935. Quelque ultime cas a pu être enregistré dans les années 1950-1953, mais maintenant elle est complètement abolie.

Glané par Ndue Gjesh Progni
(Selce-Lekbibaj)

LA FETE DU BUZM DANS LA NOUVELLE GRUDE

Le *Buzm* a représenté, dans le passé, la fête la plus importante dans les villages de la Malessie de Shkodër. On la pratiquait par un cérémonial donné et même parfaitement délimité durant les âges. Le matin tôt on coupait des sarments droits de vigne, longs jusqu'à 1 m., qu'on devait employer la veille. Il était de rigueur de couper autant de sarments que la maison comptait de membres. La coutume voulait que ces sarments soient abandonnés hors de la porte et laissés là jusqu'au temps qu'on appareillait. Un *buzm* représentait pour la maison un «hôte», c'est pourquoi chacun des enfants avait envie de porter un sarment. Ceux-ci, avant de s'attabler, franchissaient la porte et

portaient chacun un de ces sarments. Pour les accueillir, sortait sur le pas de la porte le maître de céans ou bien sa femme.

Les enfants se rangeaient d'après leur âge. Le plus grand, qui se tenait à la tête, naturellement, s'exclamait: «Maître de céans!». «Entrez, entrez, et soyez le bienvenu!» c'était la réponse.

On ouvrait la porte et tous entraient en ordre. On saluait: «Bon soir!», «Bon soir et soyez les bienvenus!» c'était la réponse des autres membres de la maison. Les enfants, tour à tour, en faisant la part de l'hôte, donnaient la main au maître de céans et l'embrassaient en le saluant, s'informaient de la santé de la famille, des produits, etc., comme s'il s'agissait de véritables hôtes. Les enfants allaient s'attabler, chacun selon l'âge. L'aîné se mettait à côté de son père et ainsi de suite.

Tout était fait afin que les enfants respectent les règles sociales et familiales, les règles d'accueil de l'hôte, afin que le plus petit aussi sache comment fallait-il agir dans ces cas, lorsque les grands étaient absents, et savoir aussi se comporter en hôte.

Les sarments étaient tenus entre les mains, pendant les salutations, pour les consigner ensuite, avant de s'attabler, au maître de céans ou à la maîtresse de la maison. Le maître de céans disait à la maîtresse de la maison: «Veux-tu mettre au feu les amis du noyer ou de la treille?». Celle-ci choisissait dans le tas. On traitait les branches du noyer ou les sarments de vigne, et, chacun du côté de l'âtre les mettait dans le feu. Tout de même, dans les deux parties, les extrémités des branches ou des sarments n'étaient pas mis au feu. Pendant leur combustion, la sève coulait abondante à l'extrémité opposée, et l'on était attentif de quel côté les branches tiraient plus de sève, c'est de ce côté-là que la production serait plus abondante. Lorsque cette sève était peu abondante, ou bien simplement manquante, on croyait qu'on n'aurait pas une bonne année pour les arbres fruitiers.

Le maître de céans jetait aussi, durant le repas, de l'eau-de-vie au *buzm* de sarment, pendant que la maîtresse de la maison lui jetait de la saumure faite de broue de noix à la branche du noyer. Un peu de cette cendre était portée et distribuée au grenier. On ne conservait, des tisons du *buzm*, que deux pièces. Ces tisons, après avoir été portés au champ pour l'*aire*, étaient mis encore dans le tas du feu. On croyait que si un tiers s'emparaît de ces tisons du *buzm*, les champs seraient peu productifs.

Les hommes s'asseyaient, la veille du *Buzm*, sur de la paille de blé ou de râfles de maïs. Le lendemain, le plus âgé de la maison se rendait dans le meilleur champ de la famille. Il formait un cercle avec des javelles de paille ou de maïs, des javelles préparées par la même paille sur laquelle on s'était assis. Ce cercle de paille était appelé *aire*. On portait au maître de céans un complet et un tranche de pâté, conservée de la veille de la fête. Il cassait le pain de ses mains, et consommait une partie avec le pâté, un geste qu'on considérait nécessaire pour la fertilité du sol. De ces *aires* de la sorte étaient faites aussi dans les autres champs.

Toujours au lendemain de la veille du *Buzm*, on faisait ce qu'on appelait *shenj* (litt. «signe») ou l'émondage d'un cep, d'un pommier, d'un noyer ou bien de tout autre arbre fruitier. On avait la coutume

de prendre, le même jour, le soc de la charrue, et mettre sur lui des râfles de maïs, quelques grains de maïs, de blé ou d'haricots, ainsi que des semis de ces produits horticoles qu'on devait semer les premiers: p. ex. les oignons, et autres. Le tout était mis au-dessous de la table pour avoir «une plus forte fertilité cette année» Le lendemain, deux ou trois de ces grains de maïs, de blé ou d'haricots, étaient semés dans le champ. Cela aussi en signe propitiatoire. Les autres grains étaient conservés, mélangés au semis triés et confiés avec les autres au sol lorsqu'on commençait les semailles.

Le même jour on nouait à une treille ou à une noix une tresse de paille, croyant que cela aussi allait faire augmenter la fertilité.

Les rites concernant le *Buzm* ou la souche commencèrent à tomber en désuétude dans les années 50, et abolis complètement par la suite.

Glané par Fadil Mehmeti
Nouvelle-Grude (*Shkodër*).

Ci-dessous, nous reproduisons aussi quelques chansons qui accompagnaient les cérémonies de la fête de la souche:

LA VEILLÉE DU BUZM

Le noble *Buzm* qui vient,
Avec des feuilles et du foin,
Avec des agneaux,
Avec des chevreaux,
Après, c'est l'été qui vient
(*Shkodër*)

LE NOBLE BUZM

Le noble *buzm* qui vient,
Avec sa corne d'abondance,
Avec moutons et chèvres,
Avec vaches et agneaux,
Avec des biens et de la santé,
Avec bonne entente et agrément,
On est arrivés à la veille du *Buzm*,
On s'attable, on fait bombance.
Et ce soir,
Aussi le jour se prolonge,
Le temps de sauter le coq
D'une solive à l'autre.

Lekbibaj (Tropoje)

HÉ! LE MAITRE DE CÉANS

Ouvre la porte à l'aubain!
 On te porte la chance,
 Avec du *buzm*, le noble *buzm*.
 Le *buzm*, le noble *buzm*
 Vient te porter la chance,
 Il vient à la veillée de l'an,
 Avec chèvres et moutons,
 Avec vaches et agneaux,
 Avec la richesse, la santé,
 La bonne entente et l'agrément.
 On est venu la veillée du *buzm*
 A faire bombance, s'accoler.
 Ce soir, le jour se prolonge,
 Le temps de sauter le coq
 D'une solive à l'autre*.

Rrafsh de Dukagjine

LE JEUNE OMER

Résumé: Il s'agit d'une ballade qui se range plutôt dans la catégorie de Djerdj Elez Ali, qui compte plusieurs variantes, c'est-à-dire parle de combats singuliers contre des baillis d'outre-mer venus infester le pays: Les agas de Youtbine n'y font qu'une comparse, même une piètre comparse, en refusant de se battre pour le vieillard contre le bailli étranger.

L'affabulation est connue dans presque toutes les épopées légendaires de l'Europe: c'est celui du travestissement ou déguisement en jeune homme d'une jeune fille, dont un bailli d'outre-mer le requiert au combat singulier. Question de marches et de se tailler des fiefs, comme c'était la coutume chevaleresque d'un temps.

Djerdj Elez Ali, nous venos de le voir, était infirme et il se bat. Notre vieux, dont le nom n'est pas mentionné, n'a qu'une fille qui remplace son père dans ce combat singulier contre le bailli et obtient la victoire. Celle-ci, aussi anonyme, fors un pseudonyme qu'elle se prend pour accréditer son état de jeune homme, le Jeune Omer, est aussi fiancée. C'est dans la maison de son futur que se noue la trame de la reconnaissance de son état, mais elle fait face avec adresse à toutes les épreuves (flûte, luth, fourche, etc.) et gagne aussi ici avant

* A ces appels répondent les autres membres de la famille, qui restent attablés, par les vers propitiatoires suivants:

Bien trouvés, la veillée,
 De cette fête de l'année.
 Bienvenus, les braves,
 Que voulez-vous manger et boire?

de gagner son combat singulier. Quand elle se fait reconnaître, venue épouse dans la maison conjugale de son Ali, intervient aussi quelque norme du Şeriat islamique, ce qui n'est qu'un cas de polymorphisme. Notre épouse prononce, à un certain point, la soumission absolue à son homme, ce qui ne va pas au coutumier albanais qui apprécie la femme guerrière. Comme pour redresser à cette opinion de soumission, contraire à l'esprit du pays, Ali apprécie son comportement très correct, sa fidélité et il est édifié par la grande bravoure de la femme. Malgré la religion qui fait d'intruse, la coutume du pays a le dessus.

- Rendons grâce au Seigneur Dieu tout-puissant
 Qui du néant nous rend à la lumière.
 Il y avait naguère un homme âgé,
 De ses enfants il n'en restait qu'une fille.
- 5 Un bailli d'outre-mer le défie au combat,
 Il lui envoie une lettre à ce propos.
 Le vieux lit la lettre du bailli
 Et se met à pleurer à chaudes larmes:
 «D'ici une semaine je te défie au combat».
- 10 Voyant son père pleurer, sa fille s'enquiert:
 «Au nom de Dieu, mon père, qu'est-ce que tu as?
 Qu'est-ce que cette lettre que tu lis,
 Que tu abreuves de larmes si amères?»
 «Laisse-moi, ma fille, que Dieu te garde!
- 15 Je suis un pauvre homme, un désolé,
 Je n'ai onc éprouvé de véritable joie.
 Un bailli me requiert au combat singulier,
 Je ne peux pas le braver, âgé que suis,
 Je ne pourrai pas soutenir le combat».
- 20 Et la jeune fille de le tranquilliser:
 «Pas de soucis, mon père, pour ce bravache.
 Lorsque l'aube luira, lorsque poindra le jour,
 Tu te prépareras de pied en cap,
 Tu te rendras chez les agas de Youtbine,
- 25 Ils ne te laisseront pas perdre l'honneur».
 L'aube a lui, le nouveau jour s'est fait,
 Le vieux s'est préparé de pied en cap,
 Il a pris le chemin de la Youtbine,
 Il a fait réunir les trente agas,
- 30 Il leur a exposé par le menu son cas:
 «Un bailli me défie au combat singulier,
 Dois-je mesurer ma force à la sienne?
 Au nom de Dieu, donnez-moi votre aide,
 Je suis âgé, mon bras est impuissant,
- 35 Je ne puis pas braver ce bailli d'outre-mer».
 Tous les agas présents se tiennent coi,
 Ils n'osent pas même le dévisager.
 Il offre de l'argent pour les convaincre,
 Mais ils refusent même à y toucher.
- 40 Le vieux s'est vu en mauvaise posture,
 Il se redresse, enfourche sa monture,

- Il part incontinent pour sa maison.
 Sa fille vient le demander encore:
 «As-tu trouvé, papa, les agas chez eux?»,
 45 «Je te jure, ma fille, par Dieu glorieux,
 Que nul n'osa toucher à mon argent,
 Et nul n'osa me faire de remplaçant».
 «Ne t'en fais pas, mon père, à leur refus,
 C'est moi, aujourd'hui, qui fais ton fils,
 50 Je braverai le bailli d'outre-mer,
 Ne te laisserai pas perdre l'honneur».
 «Ne dis pas de sottises, que Dieu t'aide,
 D'ici à deux semaines on viendra te quérir.
 Comment te rendras-tu au combat singulier,
 55 Comment défieras-tu le bailli querelleur?
 Il va trancher ta tête tout bonnement.
 A moi la double honte de t'avoir laissée!
 Hélas! Perdre l'honneur en mes vieux jours!»
 «Je me prépare et je vais le braver,
 60 Dussé-je périr, ce n'est point une honte».
 La fille ne veut plus rien écouter,
 Elle se lève du siège et sort de la pièce,
 S'habille en homme, se serre la ceinture,
 Et va chez le coiffeur à couper les cheveux,
 65 Pour prendre l'air et l'allure d'un jeune homme.
 Son vieux père ne peut plus l'arrêter,
 Mais il se prodigue en instructions:
 «Au milieu de la route, pendant le voyage d'aller,
 Ton promis se trouve sur ton trajet.
 70 Lorsque tu rejoindras le Nouveau-Bourg,
 Tu trouveras de nombreuses maisons.
 Le manoir le plus haut à côté de la route,
 De trois étages, l'un sur l'autre montés,
 C'est le manoir de ton futur époux.
 75 Garde-toi bien de frapper à cette porte».
 La fille d'enfourcher son alezan,
 Elle le fait courir comme le vent.
 Or, avant qu'elle s'approche du village,
 Elle scrute les lieux de sa longue-vue,
 80 Elle met la main sur les yeux pour mieux voir:
 Le soleil se couchait, l'ombre de nuit gagnait,
 La fille jure au nom de Dieu puissant
 De passer cette nuit dans le manoir.
 Dans la maison du promis, la maison conjugale.
 85 Elle descend de monture et frappe à la porte.
 Quelqu'un descend et vient dans la cour.
 «Et qui est-tu, le jeune homme inconnu?»
 «Accueillez-vous céans des hôtes lointains?»
 «Soyes le bien-venu, jeune homme lointain».
 90 Il lui prend l'alezan et le porte à l'écurie,
 Fait entrer l'étranger dans la chambre d'hôte
 Et lui prépare un café bien sucré.

- Il lui offre la tasse et elle la prend,
L'autre à l'observer buvant à petits traits,
95 Il voit le cou s'enfler à leur passage.
Un soupçon le tenaille à cette vue,
Il se rend chez sa mère à demander conseil:
«Je suis venu pour avoir ton avis
Sur cet hôte étrange tombé chez nous.
- 100 Il a bizarrement la peau très blanche,
Quand il boit le café à petits traits,
On le voit glisser par son cou transparent.
Un tel type n'est jamais tombé chez nous».
Sa mère de lui dire incontinent:
- 105 «Il se peut aussi que ce soit une fille.
Donne-lui la flûte s'il sait jouer,
Donne-lui le luth, s'il sait manier l'arche,
Mettez la carquette, jouez aux capuchons».
Pendant qu'on consommait ensemble le repas,
- 110 Ali s'informe du nom de ce jeune homme:
«De nom on m'appelle le Jeune Omer».
Ali lui a tendu la flûte à jouer,
Et l'autre de jouer un air pastoral.
Il lui imprime un mouvement parfait,
- 115 Le souffle coule chaud des trous du roseau.
Il lui a donné encore le luth,
Il le manie très bien des doigts et de l'archet,
Mais mieux encore l'accompagne de son chant.
On tend par terre la carquette des jeux,
- 120 On joue au cache-anneau, aux capuchons.
Ali est battu trois fois de suite,
Ali se voit maté de toute part.
Il se rend chez sa mère à prendre conseil,
Et il lui conte tout par le menu:
- 125 «Il m'a trouvé trois fois l'anneau sous la calotte,
Il a joué du luth et a chanté,
Il a joué de la flûte encore mieux,
Je veux en faire un frère d'élection».
Mère lui dit de le prouver encore:
- 130 «Va dans la chambre et prépare le gîte,
Si c'est une femme, on le verra de suite,
Ne pouvant pas dormir à poings serrés».
Les deux se sont rendus dans la chambre à coucher,
Ils ont trouvé les édrédons rangés,
- 135 La fille s'est endormie toute la nuit,
Tandis qu'Ali restait bien à veiller.
Elle a dormi sur un bras toute la nuit.
Le lendemain, lorsque le jour blanchit,
Le jeune Ali s'est tourné chez sa mère:
- 140 «Je te jure, maman, au nom de Dieu,
Il a passé la nuit sur un seul bras».
Et la vieille mère d'insister encore:

- «Dépêche-toi chez les artisans,
Achète une flûte de cuivre jaune,
145 Achète une fourche dorée sur tranche,
Et va les déposer devant la porte.
Si c'est une femme, à la première surprise,
Ses yeux iront d'abord à la fourche.
Son fils Ali est allé prestement
- 150 Aux ateliers des meilleurs artisans.
Il y a pris une flûte et une fourche,
Il les a payées sans regarder au prix.
Il a pris alors le chemin du retour
Et a mis ces objets à la porte d'Omer.
- 155 La fille s'est réveillée un peu plus tard,
Elle s'est préparée de pied en cap.
Une fois à la porte, elle a vu
Fourche et flûte appuyées de côté.
Un coup de pied à la fourche dorée,
- 160 Elle saisit la flûte de cuivre jaune,
En déjouant ainsi tout piège d'Ali.
Les deux ont pris leurs cafés sucrés
Et ils ont dévisé sur bien de choses.
Mais Ali voulait dire ce qu'il avait dans le cœur:
- 165 «Nous allons devenir des frères d'élection,
Ne me le refuses pas, Omer, mon frère».
L'autre de répliquer avec adresse:
«Je ne veux pas te laisser en souci,
Je dois braver un bailli au combat,
- 170 Dieu sait comment va tourner cette affaire.
Si malheur veut que je sois assommée,
Qu'il retranche la tête de mon corps,
Pourquoi dois-tu subir les conséquences?
Si par bonheur je gagne le combat,
- 175 En passant par ici j'en parlerai».
Ali, ne pouvant rien, la laisse partir.
Il lui donne la main, la fille s'en va.
Une fois en selle, elle rend la bride,
Broche des éperons son alezan
- 180 Et rejoint bien vite le champ convenu.
Elle prend du repos sur une pelouse
Et sollicite Dieu avec ferveur
De lui donner la force de l'affronter.
Or, lorsque le bailli, arrivé d'outre-mer
- 185 Est paru sur le champ, il crie surpris:
«Que Dieu te foudroie, Omer, comment Mouyi
N'envoie que toi pour le combat singulier,
Tu est trop jeune pour y laisser tes grègues».
«Les faits décident mieux que les paroles;
- 190 A qui le tour, bailli, et commençons».
Tous les deux ont serré leurs brides,
Et le bailli de dire: «Cours le premier».

- La fille part à bride abattue,
Il se met à la suivre en vitesse:
- 195 Les deux chevaux courent comme le vent.
Il lance sa massue très violemment,
La fille évite le coup avec adresse.
Ils dégainent alors leurs sabres tranchants
Et à grands coups commencent à se tailler.
- 200 Ils frappent à l'envi d'estoc et de taille,
Et celui du bailli s'est vite rompu.
Omer de lui donner le coup de grâce
Le bailli de tomber roide par terre.
Descendant du cheval, elle est sur lui,
- 205 Sans pouvoir pourtant charger son chef,
Tellement grosse est la tête du bailli.
Omer de s'écrier à l'alezan tout près:
«Vas-y, l'alezan, que Dieu de foudroie!
Je vais te vendre à des caravaniers,
- 210 Je te ferai porter du charbon au marché».
Le charbon à porter effraie son alezan,
Il plie les deux genoux sur le tertre du val.
Or, une fois le cheval mis sur les genoux,
La fille s'est approchée au bailli mort,
- 215 A dégagé sa tête et chargée sur la monture.
Elle se met avec sur le chemin du retour,
Voulant rentrer chez soi rapidement.
Arrivée au manoir près de la route,
Elle s'arrête chez Ali qui le reçoit bien.
- 220 Il improvise un banquet en son honneur
Avec breuvages et chants pour le fait d'armes.
On arrive au jeu de cache-anneau.
Le jour commence à blanchir les cimes,
La fille se prépare à partir chez soi.
- 225 Ali veut l'arrêter, la tenir chez lui:
«Omer, comment cette séparation,
Sans devenir des frères d'élection?»
Omer répond: «Je t'avoue franchement
De n'avoir pas le sou dans ma sacoche.
- 230 Mais je te jure de me trouver chez toi
A ton mariage, d'ici une semaine.
Nous nous reverrons à ton mariage,
Alors nous deviendrons des frères d'élection».
Ali le croit et le laisse partir.
- 235 La fille est remontée en selle, s'en est allée.
Le vieux père est venu l'accueillir à la porte.
Sa joie est grande qu'il en fit une fête.
Il réunit chez lui tous les gens de Youtbine,
Chants et jeux durèrent toute la semaine.
- 240 Il vint aussi le jour de quête de l'épouse,
Ali avait envoyé cent garçons d'honneur.
Les flûteurs jouaient de flûtes enchantées,

- Les cavaliers se portaient bien en selle,
 Le cortège nuptial tirait des coups de feu,
 245 Les tambourins frappaient à la cadence,
 Ils rejoignirent enfin la maison de l'époux.
 Ali avait réuni chez lui mille convives,
 Il avait préparé de grands repas.
 Il contrôle une à une toutes les tables,
 250 Mais il n'aperçoit nulle part son ami.
 Il s'écrie alors à l'assistance:
 «Faites silences flûtes et tambourins,
 Vos chants de noce, étouffez vos aubades,
 Je m'aperçois qu'un frère m'est mort.
 255 Il se trouvait ici il y a une semaine
 Et il m'avait promis de revenir:
 «Si je suis des vivants, d'ici une semaine,
 Je serai le premier de tes convives».
 Le chant cessa, chacun resta engourdi,
 260 Nul n'osait parler même à son prochain.
 Or, à les voir, la bru dit à belle-mère:
 «Appelle-moi Ali sur le pas de la porte».
 Elle lui a dit encore quelques paroles.
 Ali venu, l'épouse lui avoue:
 265 «Il te sied bien, en mari, de me faire en pièces,
 Mais l'hôte de la semaine c'était moi-même!»
 «Que Dieu te bénisse et sois contente».
 Ali est retourné dans la pièce des hôtes:
 «Recommencez les chants, recommencez à boire,
 270 Mon frère d'élection est retrouvé».
*J'ai chanté ce qu'on m'avait chanté,
 Car dans ces lieux je n'ai jamais été.*

(trad. K. Luka)

DJERDJ ELEZ ALI

Résumé: Un bailli noir est venu d'outre-mer. Il a frappé le pays d'un lourd impôt: il veut par droit de fouage (redevance de la féodalité par feu et par maison) un bélier rôti, une jeune vierge, un preux à tuer. Celui qui s'y refuse n'a d'autre issue que de se mesurer en combat singulier. Le tour est venu pour Djerdj Elez Ali, qui depuis neuf ans garde le lit, atteint de neuf blessures inguérissables. Sa soeur pleure sur le triste sort qui l'oblige à aller chez le bailli. Djerdj Elez Ali, devant la douleur poignante de sa soeur, relève le défi du bailli. Les deux rivaux se lancent des invectives avant de commencer le combat. Le bailli raille Djerdj qui n'a plus que la peau et les os. Il brandit le premier sa massue, mais l'alezan de Djerdj ploie sur les genoux et la massue s'envole au loin. Alors, Djerdj brandit à son tour sa massue et atteint en plein le bailli maure.

Le pays délivré du tribut, Djerdj, à bout de force, rassemble tous les gens du pays, leur fait don de ses biens et leur confie sa soeur. Frère et soeur s'embrassent pour la dernière fois, mais, dans leur étreinte, leurs coeurs cessent de battre et ils tombent raides morts. On les enterre, selon la coutume, sous un tertre sur lequel on plante un tilleul, une coutume de très anciens temps.

- Preux parmi les preux est Djerdj Elez Ali!
Voilà neuf ans déjà qu'il porte neuf blessures.
A son chevet sa soeur veille nuit et jour,
Lavant ses plaies avec de l'eau de source,
5 Baignant ses plaies meurtries des larmes de ses yeux,
Les essuyant avec des touffes de cheveux,
Pansant le corps du preux des châles de sa mère,
Le parant des plus beaux vêtements de son père,
Rangeant à son chevet ses harnois de guerre.
10 Chaque fois que sa soeur le borde dans son lit,
Le preux oublie la douleur de ses plaies,
Le chagrin de sa soeur à mort le terrassant.
Le bruit s'est répandu, transmis de bouche en bouche,
Qu'un *bailli* maure est venu d'outre-mer;
15 On prétend qu'il est preux et très prompt aux querelles,
Qu'un lourd tribut impose à toute la contrée:
«Par feu et par maison un mouton en fouage,
Par feu et par maison une vierge en fouage,
Chaque jour un preux passer au fil de l'épée,
20 Le feu chaque semaine à toute une contrée».
Entendant ces propos, Djerdj en fut tout marri.
Les yeux noyés de pleurs, le preux se demandait:
«Au *bailli* maure céder l'honneur de ma maison?».
Le visage éploré, sa soeur se lamentait:
25 «Pourquoi, frère, la mort nous a-t-elle oubliés,
Alors que nos parents gisent sous le tilleul¹:
Le frère enseveli neuf ans dans le manoir,
Et le corps de sa soeur dans les bras du *bailli*!
Que la maison ne s'écroule-t-elle sur nous?
30 Que la maison ne fait-elle point tombeau?
Pour sauver ton honneur, ô mère malheureuse!»
A ces sanglots, le preux, le coeur dilacéré,
Sur sa soeur angoissée a ouvert de grands yeux,
Le chagrin dans le coeur, les larmes dans la voix,
35 Et, d'un ton de dépit, s'adressant à la tour:
«Malheur, ô ma maison, que le deuil te prenne!
De fond en comble sois couverte de lichens,
Que frère et soeur deviennent couleuvre et serpent,
Puisque sur le plancher ruisselle déjà l'eau!»

1. Coutume très ancienne de planter un tilleul sur les tertres élevés au-dessus des sépultures.

- 40 Et la soeur de lui dire: «Tu te trompes, mon Djerdj!
C'est cet état de fièvre qui cause ton délire,
Il ne pleut point dehors. Hélas! tout au contraire,
C'est les yeux de ta soeur qui ruissellent, mon frère!»
Bouleversé, le preux saisit soudain ses mains,
- 45 Et, fixant de ses yeux le visage éploré,
Les deux mains de sa soeur se met à caresser:
«De grâce, pourquoi te lamenter, ma soeur?
Pourquoi dilacérer ainsi mon pauvre coeur?
Voilà neuf ans déjà que je suis aux abois,
- 50 D'autre repos, ton Djerdj n'a eu que celui
De la feuille du fau brûlée par le soleil.
Jamais tu n'as manqué, à ce que je crois,
De repas abondants, de draps et de chaussures!
Mes propos, il se peut, ont été assez durs
- 55 Pour me rendre odieux, importuner ma soeur
Eprise d'un gaillard, la peiner en son coeur!
La soeur, le coeur transi, en entendant ces mots
Saisit la main de Djerdj et la porta à son front:
«Seigneur! pourquoi ces mots, ô tendre feuille de fau?
- 60 La fièvre tellement t'a abattu, frerot?
Mille fois au tombeau puisse-je entrer vivante,
Si désir de mari j'ai à me reprocher!
Les repas abondants jamais ne firent défaut,
Des chaussures et des draps, j'en ai eu à foison!
- 65 Onc je n'ai qui de toi une offense aussi dure!
Tu est tout pour ta soeur: et père et mère!
De grâce, donc, mon Djerdj, n'aie point le coeur gros
Pour un chagrin qu'en pleurs je veux te confesser:
Pourquoi donc ce corps, depuis neuf printemps
- 70 Gît-il couché toujours, sans sortir sur le seuil?
Que cette soeur n'a-t-elle perdu ses appâts
Pour éviter ainsi d'aller chez le bailli!»
Le preux, à ces propos, sur ses deux pieds bondit:
«Prends vite aux écuries l'alezan de combat,
- 75 Cours en ville, ma soeur, cours immédiatement,
Chez le frère d'élection, le maréchal-ferrant,
Salue-le de part, dis-lui que Djerdj le prie
De ferrer avec soin le fougueux destrier,
De donner l'ajusture à des bons fers d'acier,
- 80 De le ferrer très fort avec des clous d'acier,
Il veut défier ce bailli au combat singulier.
Or, si le maréchal ne voulait point le faire,
Monte le destrier et va chez le compère».
Pressée, la jeune fille avec son alezan
- 85 Est accourue en ville chez le maréchal:
«Bonjour, cher maréchal, je te souhaite du bien».
«Bonjour, belle pucelle, arrivée de si loin!»
«J'apporte le salut de Djerdj, ton cher ami,
Te priant de ferrer avec soin le destrier,
- 90 De donner l'ajusture à des bons fers d'acier,

- De le ferrer très fort avec des clous d'acier,
 Il veut défier ce bailli au combat singulier».
 Quelle fut la réponse du maréchal-ferrant?
 «Si tu veux me donner, la belle, tes yeux noirs,
 95 Ton frère sera sûr de l'issue du combat,
 Des ailes je mettrai à son fougueux destrier».
 Très outrée de colère le jeune lui réplique:
 «Que dis-tu là, maudit, que ta bouche se sèche!
 L'alezan n'est passé d'ici il y a neuf ans,
 100 J'ai cru venir chez un frère d'élection,
 Me voilà sur le seuil d'un vil rebut immonde,
 Car mes yeux une fois je les ai accordés
 A mes très chers parents qui sont déjà sous terre,
 A mon Djerdj qui pourrit des plaies sur cette terre».
 105 Et, rebroussant chemin, s'en va chez le compère:
 «Je t'apporte, compère, le salut de mon Djerdj,
 Il est venu son tour de combat singulier,
 Il te prie de ferrer avec soin le destrier,
 De donner l'ajusture à des bons fers d'acier
 110 De les ferrer très fort avec des clous d'acier,
 Il veut défier ce bailli d'outre-mer».
 Le maréchal-ferrant a donc mis tout le soin
 A ferrer l'alezan comme pour lui-même.
 A la tombée du soir la pucelle est rentrée,
 115 Sous le tilleul, son frère était venu l'attendre.
 Or, Djerdj Elez le preux, que fera-t-il maintenant?
 Il envoie au bailli le message suivant:
 «A l'aube je serai sur le champ de bataille.
 Je n'ai point, ô bailli, de pucelle pour toi,
 120 Mes moutons n'ont point été engraisés pour toi,
 Je n'ai qu'une soeur que je ne puis quitter
 Ne me restant personne pour bander mes blessures».
 A peine l'aube a-t-elle franchi les hauts sommets,
 Les preux sont descendus sur le champ de bataille.
 125 Par des propos blessants ils s'outragent l'un l'autre:
 «Est-ce du tombeau, Djerdj, que tu viens de sortir?
 Pourquoi me déranger jusqu'au champ de bataille?»
 Le preux a répliqué à merveille au bailli:
 «C'est bien ce que tu dis, bailli, voilà neuf ans
 130 Que j'ai pris sans détour le chemin du tombeau,
 Mais, avant d'arriver tu m'as fait arrêter
 En demandant ma soeur avant que le défi,
 Demandant mes moutons avant que le berger.
 Or, me voilà ici pour te dire tout court
 135 Que nos aïeux nous ont légué cette loi:
 Les armes rendre avant, ensuite les avoirs,
 Jamais abandonner la soeur à aucun bailli
 Sans se battre d'abord sur le champ de bataille!
 Donc, gare à toi, couard, voici venue ton heure,
 140 Sache que devant toi est Djerdj Elez Ali!»
 Des nuées de poussière ont levé les coursiers

- Quand le bailli sur Djerdj a jeté sa massue,
 Sitôt sur les genoux l'alezan s'est plié,
 Par-dessus la tête l'arme s'est envolée
 145 Et s'en va s'enfoncer douze coudées plus loin,
 Soulevant la poussière douze coudées en l'air.
 Alors voilà que le tour de Djerdj est venu,
 Il jette sur le bailli sa massue contondante,
 Et si sûre est sa main qu'il le touche en plein cœur.
 150 Quand le bailli tomba, la plaine trembla toute.
 Le preux Djerdj prestement dégaîne son épée
 Et tranche de son corps sa tête bosselée.
 Le jette dans la mare avec son alezan.
 155 Toute l'eau de la mare fut souillée de sang
 Infestant le pays trois années durant.
 Alors le preux s'est mis sur le chemin du retour,
 Et rassemblé chez lui tous les gens du pays:
 «Ecoutez, leur dit-il, vous, mes chers compagnons,
 160 Que mes manoirs vous soient cédés en donation,
 Que mon argent vous soit cédé en donation,
 Et tous les avoirs et tout mon cheptel,
 Je vous confie la soeur de Djerdj Elez Ali»
 Et un ultime effort a fait encore le preux
 165 Pour embrasser sa soeur une dernière fois.
 Leurs cœurs d'un coup se sont arrêtés tous les deux,
 Frère et soeur sur-le-champ sont tombés raides morts.
 Nul humain ici-bas n'a mieux rendu son âme.
 De longs gémissements ont poussé ses amis,
 170 Se sont mis à creuser un tombeau assez large
 Pour contenir ensemble frère et soeur embrassés.
 Et un tertre joli ont élevé sur eux
 Pour immortaliser ainsi leur souvenir.
 Un tilleul fut planté aussi à leur chevet
 175 Pour que l'oiseau courut y percher en été.
 Quand sur le mont les bois ont reverdi,
 Le coucou s'est posé sur le tombeau tout frais,
 A trouvé le tilleul entièrement desséché.
 Il a repris son vol vers le triste manoir
 180 Pour trouver la troiture toute écroulée par terre.
 Alors il se posa sur l'une des fenêtres
 Et conjura tous ceux qui passaient par ces lieux:
 «Je t'adjure, passant, voyageur solitaire,
 Si tu vas en chantant, cesse ici de chanter;
 185 Si tu vas en pleurant, crie de douleur ici!
 Car j'ai cherché partout, et par monts et par vaux,
 J'ai survolé des champs, des bois et des prairies,
 Je me suis lamenté sur faites et glacis:
 Jamais je n'ai trouvé de Djerdj Elez Ali!»

COMPTES RENDUS

Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor (*Questions de développement du folklore contemporain*), Edition de l'Institut de Culture populaire, Tirana 1980.

Les festivals folkloriques nationaux de Gjirokastër représentent des événements de marque dans toute la vie artistique du pays. Leur écho se fait ressentir pendant des années. Ils laissent des traces indélébiles sur l'évolution de l'art national socialiste. La richesse extraordinaire des valeurs qu'apportent ces festivals ne peut être analysée de façon multiple que par un travail commun tant des folkloristes, que de plusieurs hommes de lettres, musiciens, chorégraphes, esthètes, critiques, littérateurs, linguistes, etc., ce qui a trouvé son expression dans les symposiums organisés par l'Institut de Culture populaire, qui traitent sur un plan scientifique des questions importantes du folklore albanais. Un tel symposium fut celui consacré au Festival du mois d'octobre 1978, dont les exposés sont réunis dans le livre «Questions du développement du folklore contemporain», fait paraître par l'Institut de Culture populaire.

Le matériel d'étude qui y figure (le rapport et les 35 communications) aborde plusieurs aspects de l'art populaire: folklore oral, musique, danse, interprétation et exécution. L'ensemble de la pensée scientifique nous donne une ample image sur plusieurs des valeurs qu'apporta ce grand festival. Il arrive, pourtant, que l'examen scientifique déborde les limites du matériel folklorique de ce festival pris en lui-même, c'est pourquoi le livre indique aussi le stade où est arrivé le folklore et la folkloristique albanaise dans la société

socialiste. Y sont traités de nouveaux phénomènes et les voies de l'évolution du folklore contemporain, les rapports entre ce qu'il y a de traditionnel et ce qu'on crée actuellement.

La création populaire est le profond reflet à tout égard de la réalité sociale. Son action est extraordinaire. Le socialisme a perfectionné ces traits essentiels. Le sujet créateur de conception matérialiste, doté de la culture nécessaire et des goûts progressés, harmonisés à ceux de la société, est bien mieux habilité, bien plus prêt à créer. En outre, les moyens modernes de communication de masse et de transmission ont leur forte part dans la force aussi active et vivifiante du folklore albanais. C'est pourquoi, l'attention particulière qu'on met, dans les matériaux du Symposium, au nouveau sujet créateur, à sa mission et à ses possibilités dans les conditions du socialisme, est parfaitement justifiée. C'est à travers son activité que sont expliquées plusieurs valeurs et traits distinctifs de la création populaire contemporaine.

Des recherches ont été faites à l'intérieur, aux sources, à la vie de cet art, et même aux sentiers d'où proviennent les innombrables créations du festival. On les a analysés, plus que jamais, dans le processus de leur glane, de leur harmonisation, de leur spectacle sur les scènes. Les études ont approfondi surtout la compréhension du processus créatif du folklore, qui s'est fait jour en concordance avec les conditions et les demandes de la vie socialiste con-

temporaire. Mais, on n'a pas laissé en arrière-plan aussi la signification et les valeurs qu'assument les créations traditionnelles dans l'interprétation et l'exécution des nouveaux porteurs, qui créent ainsi une unité esthétique avec la nouvelle création.

Le rapport «Le Festival folklorique national 1978 et quelques problèmes actuels des sciences ethnographiques et folkloriques», tenu par le prof. Alfred Uçi, trace les principales lignes des discussions du Symposium et a la valeur d'une étude bien concise. Uçi brosse une analyse sous plusieurs aspects de la création populaire contemporaine sur le plan ethno-folklorique, esthétique et socio-culturel. Il accorde de l'importance à la synthèse des phénomènes et des principales lignes d'évolution du folklore contemporain, à l'argumentation scientifique des conclusions tirées et des problèmes qui méritent d'être étudiés à l'avenir. L'attention est attirée par plusieurs opinions du rapport. «Ce Festival continuera à avoir son écho et influer puissamment à l'avenir sur la culture artistique socialiste de notre peuple»; il «s'est présenté comme une polyphonie fascinante d'éminentes valeurs artistiques, qui font écho à toutes les dimensions de la vie socialiste du peuple albanais, du charme, de la grandeur, de l'esprit épique des luttes et des efforts incessants pour la liberté, l'indépendance et le socialisme, aux aspects à la fois tragiques et héroïques de son histoire»; «la création populaire s'est rapprochée à la vie et au développement contemporain, a renouvelé la force créatrice, a trouvé une large base sociale, idéologique et esthétique qui l'alimente et le maintient en vie». Celles-ci et d'autres conclusions peuvent être tirées si l'on tient compte de tout le tableau de la vie folklorique en Albanie ainsi que des rapports profonds entre la création artistique populaire, celle cultivée et celle des amateurs, entre le folklore et l'entière culture socialiste du pays.

L'évolution de la création artistique populaire contemporaine est alimentée et déterminée non seulement à l'intérieur de la souche folklorique. La tradition plusieurs fois centenaire, toute la culture socialiste nationale, l'idéologie prolétarienne, les conditions sociales et même la technique moderne ont leur part sur l'évolution du folklore, sur les phénomènes et les traits nouveaux qui ont vu le jour. Partant, aussi leur approfondissement, la voie de solution des questions est entrevue non seulement sur l'ensemble folklorique, mais encore dans d'autres facteurs culturels et sociaux.

Un des accents les plus forts du rapport et de quelques communications est mis au fait qu'au Festival de Gjirokastrë arrive le seul art populaire folklorique. On a mis en vue qu'au Festival de 1978 prédomina un matériel folklorique généralement pur, ce qui a autant d'importance pour les folkloristes que pour tous les créateurs et travailleurs qui versent leur intelligence et leur labeur sur le cours folkloriques, sur la préparation du festival. Le travail que font nos sciences ethnographiques et folkloriques à sauvegarder et stabiliser parfaitement la physionomie du Festival de Gjirokastrë, à ne pas s'écarter, dans la pratique, aux critères scientifiques établis et à la plate-forme esthétique, est des plus fécondes. Cet aspect n'est pas purement et simplement en rapports avec le festival, mais également avec le présent et l'avenir de notre mouvement folklorique. Les communications soulignent la nécessité à se baser sur des critères esthétiques scientifiques, afin que soient distinguées nettement et ne se confondent pas les valeurs de l'art populaire folklorique avec le mouvement artistique des ouvriers et avec l'art cultivé, quoique les parties en cause s'avantageront de plus en plus et s'entre-aideront mutuellement.

Le rapport et les communications tracent aussi les voies effectives plus idoines qu'on doit battre à l'avenir pour ne pas faire des interventions inopportunes, de sorte que le folklore arrive complet avec ses valeurs artistiques propres et aussi varié qu'il est, qu'il jaillisse sur les scènes de son filet pur. L'art populaire n'est ni fait ni dirigé par quelques spécialistes, il est fait par le peuple lui-même. Les spécialistes ne font que le connaître, le glaner, l'étudier, concourent à organiser les festivals et le faire monter sur les scènes. Ils peuvent donner aussi leur concours, durant ce processus, à éviter quelques défigurations provenant de forces créatrices et de lois extra-folkloriques. Ainsi, les symposiums ont commencé à jouer aussi le rôle d'orientation scientifique des forces qui s'occupent de la préparation et de l'organisation de festivals d'art folklorique.

L'analyse de l'expérience et l'examen scientifique des questions d'organisation de festivals folkloriques permettent de comprendre la physionomie du mouvement folklorique en Albanie. Ce mouvement est de masse, mais il ne peut pas être compris sans la contribution que donnent les spécialistes et les organismes d'Etat à son avantage. Le rapport et des communications particulières abordèrent ces problèmes comme un aspect original du mouvement folklorique au socialisme, ce qui fait gagner en vivacité à l'art populaire.

Le recueil que nous examinons réunit des communications aussi sur l'histoire, l'activité et le rôle qu'ont quelques troupes populaires à l'intérieur de leurs zones et hors de celles-ci. La portée de ces travaux, réside, entre autres, aussi dans le fait qu'on nous sert du matériel qui permet de tirer des conclusions effectives et synthétisantes sur le processus du rapprochement des dialectes folkloriques et comment conservent-ils les traits distinctifs dans le cadre de l'unité nationale, dans quels

rapports sont-ils les uns avec les autres, et ainsi de suite.

Une partie des communications, en partant aussi de quelqu'un des genres d'art populaire, ont réalisé des synthèses sur l'expérience et les régularités du folklore au socialisme, sur la force de conservation et de sauvegarde de la tradition, sur les aptitudes de renouvellement de celle-ci, et ainsi de suite. Elles sont loin des descriptions purement thématiques ou de simple commentaire pour la seule teneur idéale des créations, qui prédominent souvent dans des articles d'un genre donné et qui manquent de traitement et d'argumentation scientifique. Plus synthétiques encore, d'une argumentation et d'une force de conviction, sont ces communications qui s'élèvent sur un horizon folklorique inter-disciplinaire. Ces productions de succès du dernier Symposium montrent l'ampleur que gagnent de plus en plus nos sciences qui s'intéressent à ce domaine. Si l'on tient compte des demandes de notre réalité folklorique envers les sciences respectives ainsi que les arts qui puisent continuellement aux filets de la création populaire, on voit de plus en plus nettement la nécessité absolue de consolider cette direction de nos études. L'art folklorique est syncrétique. Les études ne peuvent ne pas avoir, dans une grande mesure, un caractère inter-disciplinaire.

On vise, généralement, dans les travaux, à trouver l'essence des phénomènes et des questions, à brosser des synthèses scientifiques et argumenter suffisamment les opinions. Celles-ci sont exprimées, la plupart du temps, par un langage dont le rayon de distribution s'étend outre le cercle des spécialistes et des créateurs. Mais la réalisation connaît des dénivellements apparents plus d'une fois. Il y a des communications non réussies qui ne satisfont pas aux demandes du temps. Dans quelques-unes entre elles l'objet a été abordé sur les côtés les plus saisis-

sables de la thématique, du contenu des créations. Il n'y a pas des efforts à pénétrer profondément à leur intérieur, à mettre au clair les circonstances et les conditions qui produisent les phénomènes folkloriques, et ainsi de suite. Ces communications ne communiquent, habituellement, qu'un petit nombre de nouveautés scientifiques.

On rencontre, parfois, des constatations intéressantes, mais sans une indication précise de source sur les phénomènes effectifs constatés. Ce qui plus est, il n'y a pas un traitement argumenté des opinions, c'est pourquoi on ressent la nécessité d'explications profondes.

Le recueil a une conception de base, où les communications sont conçues en tant que continuation et amendement du rapport principal ou de communications singulières, en d'autres termes un amendement et une continuation mutuels, mais il y a encore de celles qui ne se tiennent pas à cette conception. Malgré tout, elles ne forment pas une faiblesse du livre, tout au contraire, en élargissant le tableau des recherches, on voit plus à l'évidence la portée des problèmes qui y sont débattus, on découvre plus profondément dans le temps les phénomènes folkloriques, comme partie d'une culture artistique nationale. De toutes façons, les analyses

scientifiques et les synthèses faites dans le rapport et les communications, doivent servir d'exemples d'incitation à enrichir l'opinion ethnographique et folklorique albanaise en même temps que l'opinion théorique et esthétique, qui doit donner son concours à la critique artistique et aux créateurs dans la solution des problèmes de la plus forte actualité, importants et en même temps difficiles pour le développement de notre culture artistique socialiste.

Le reflet complet à travers des livres spéciaux des activités de ce genre, est absolument nécessaire: L'Institut de Culture populaire forme, sur cette voie, une tradition qu'on doit suivre. Le livre en question est un des meilleurs du genre, ses valeurs étant évidentes. Ainsi, en tant que notre volume le plus riche dans ce domaine, et d'un niveau scientifique plus élevé, il a eu le meilleur accueil des lecteurs, soient-ils créateurs ou travailleurs du front culturel. L'influence de ces réalisations dans nos études ethnographiques et folkloriques sera remarquable. Ils forment une partie du bond qualitatif qui a lieu dans ces sciences, et apparaissent dans des instants très propices pour permettre de faire avancer leur développement.

Bashkim KUÇUKU

Vangueles LIAPES, 'Ο 'Αρβανίτικος γάμος — ό Κουντουριότικος (*Les noces arbanites-kondouriototes*), Athènes 1980.

L'homme de lettres et folkloriste, Vangueles Liapès, s'est approché il y a longtemps, avec passion, à la culture arbanite ou des Albanais de Grèce et fait preuve d'une sollicitude méritoire à rechercher et étudier ses valeurs originales. On doit à cette activité, outre les nombreux matériaux folklo-

riques recueillis et les articles publiés dans la presse périodique grecque, aussi un livre intitulé: *Les noces Arbanites-Kondouriototes*, qu'il a présenté dernièrement au public.

L'auteur donne une description exacte, fait par un sentiment de responsabilité scientifique et sur la base d'un

riche matériel de faits, des cérémonies nuptiales des Albanais de Grèce, appelées «Konduriotes», terme qui réunit les habitants des villages Elephina, Mandra, Megula et Maz de l'Attique. Mettant son attention aux noces d'une contrée ethnographique donnée, Liapès explique que ce phénomène offre des aspects communs, mais aussi de la diversité par rapport aux Albanais environnants.

L'auteur parle, dans son «Introduction», sur le travail de recherche qu'il a dû faire, sur les motifs et les impulsions qui l'ont porté à entreprendre ce recueil, sur sa conception des noces, en tant que phénomène social et sur le conditionnement de celui-ci. Il avoue que comme test lui ont servi des hommes du commun, dont les renseignements ont été collationnés et sélectionnés pour aboutir à des conclusions aussi exactes que possible. L'auteur reprendra cette question aussi dans le chapitre «Ma bibliographie». Comme motifs personnels qui l'ont poussé à entreprendre ce recueil, Liapès insiste tout d'abord sur son désir de mettre en vue un aspect de la culture populaire des Arbanites. Cette aspiration, explique l'auteur, est issue de ses souvenirs nombreux et de la nostalgie, voulant porter l'homme contemporain de sa société, l'homme qui vit comme «un inconnu parmi des inconnus», toujours en proie à une certaine incertitude et à un nervosisme constant, dans un monde plus simple, plus pur et plus pittoresque, quoique non pas sans lacunes et difficultés, qui découlent de l'explication des noces traditionnelles arbanites. Toujours dans son «Introduction», l'auteur considère que les noces représentent un phénomène social bien conditionné. Néanmoins, en expliquant ce conditionnement, il s'arrête plutôt à de telles formes de la conscience et de la psychologie sociale, que sont la théocratie et les superstitions, non pas autant sur les conditions socio-économiques effec-

tives, qui résident effectivement à la base de la conscience et de la psychologie d'une période historique donnée. Ce sont celles-ci qui, en dernière instance, déterminent aussi la forme des noces. Ces conditions sont rappelées par l'auteur, en effet, de temps à autre, mais sans y mettre l'accent essentiel.

Dans le chapitre qui suit, intitulé *Quelques mots sur les Kondouriotés*, l'auteur réunit plusieurs éléments historiques et parle de la vie matérielle et spirituelle des habitants de Kondour. Il affirme, tout au début de l'article: «Ils ne sont pas des plus distincts. Personne ne s'occupe de ceux qui ne sont pas distincts». Tout de même, pour les Kondouriotés, il a l'opinion: «Ils sont des Albanais... Il ne leur faut rien de plus». Il essaie, plus loin, à expliquer cette opinion et l'argumenter par de tels traits, tels: le rattachement à la liberté, au nom de laquelle ils se sont battus continuellement, l'affrontement des difficultés qui surgissent dans la vie (la lutte avec le sol sec et pierreux), l'affection pour les chants et les danses, la propreté, la noblesse, la *bessa* traditionnelle, la conservation fanatique des traditions et des coutumes des ancêtres, qui se traduit aussi dans le dicton: «Ashtu i shtuom, ashtu do i lëmë» (Tels les avons-nous trouvées, tels nous les transmettrons). Mais, en parlant de cette dernière caractéristique, qui leur a valu l'épithète de «tétus», l'auteur explique qu'il n'y est point question d'inaptitude sur le milieu, mais d'insistance à conserver leur propre originalité, leur individualité et conjurer l'assimilation, ce qui se voit aussi dans leur conservation de la langue, etc.

Un autre chapitre nécessaire et à sa place est celui qui a le titre: «La jeune fille dans la maison kondourioté». On y parle de la condition inférieure de la jeune fille, et généralement de la femme, dans la famille patriarcale kondourioté, quoique celle-ci, bonne ouvrière et attentive aux moindres

choses, de par sa nature même contribue à la vie matérielle et spirituelle de la famille. C'est à cette mentalité, dit l'auteur, qu'on doit rattacher la crainte que la jeune fille restât célibataire, que la fille en âge d'être mariée est une fleur qui attend l'inflorescence. A cette conception on doit aussi rattacher le fait que, dans toutes les questions, c'était le paterfamilias qui devait trancher, quoique, avec le temps, ce droit de disposition absolue fut atténué en quelque sorte.

D'un grand intérêt c'est le chapitre suivant, intitulé «La première sortie». C'est par des nuances vives, fleuries, que l'auteur fait la description d'une coutume intéressante des Kondouriotés: la première sortie de la fille à la «Danse de dimanche», dans la principale place du village, ce qu'on fait à un âge plus ou moins fixe. La jeune fille, parfaitement mise dans un costume qu'on appelle ici *foresianë*, un costume qu'elle portera aussi à l'hyménée et pendant toutes les festivités, danse et chante avec les compagnes, en confirmant ainsi d'une façon assez poétique qu'elle est désormais candidate pour le mariage. Les spectateurs, attentifs à son pas, à son chant, aux façons de ses évolutions, à son port vestimentaire, se formeront une idée sur elle. C'est pour ces raisons que l'auteur considère la première apparition de la jeune fille comme un instant extrêmement délicat, pour lequel les parents la préparent dès son jeune âge, car on commence très tôt à lui préparer le trousseau, et notamment le costume de fête, un port qui «représentait toute une fortune, avec toutes ses pièces d'or, ses broderies fines, ses basques d'or, son étoffe de prix», etc.

Dans les chapitres qui suivent, et qui constituent, en effet, la partie principale du livre (118 pages sur 152), l'auteur fait une description minutieuse et objective de toutes les pratiques du mariage, de tout le cérémonial traditionnel nuptial, à commencer par les

accords préliminaires pour les fiançailles jusqu'à ce que l'épouse gagnait la maison conjugale. Il fournit, p. ex., des informations minutieuses et intéressantes sur l'entente qui se fait pour les fiançailles, sur le trousseau que la famille donnera à son futur gendre, sur les ainsi nommées «petites» fiançailles, sur les fiançailles proprement dites, sur la date du mariage, sur la préparation du gendre et de la future bru, sur les garçons d'honneur qui se rendront à la quérir, sur son accompagnement par la maison maternelle, etc.

L'attention est attirée particulièrement par quelques-unes des pratiques cérémonielles de la noce, que sont, p. ex., la préparation de la pâte, la pétrissure du pain à chanter, qui rappellent des aspects particuliers des noces traditionnelles en Albanie même.

Le livre se termine par le chapitre «les noces de nos jours». L'auteur y parle de la restriction des noces traditionnelles kondouriotés à une pratique tout à fait prosaïque, ce qu'il met en rapports avec le prosaïsme général, l'empirisme spontané et commun de la vie de tous les jours. Il va sans dire que l'auteur admet l'évolution positive, mais il ne peut pas cacher son mécontentement, quand il dit: «Tout de même, si cette simplification et ce culte de l'époque, que tu suis instamment comme quelque chose d'extrêmement précieux, engendrent dans ton âge un sentiment d'isolement et de dépersonnalisation, c'est certainement une autre affaire très importante».

C'est un mérite de l'auteur que, dans sa description exacte des différentes pratiques nuptiales, il a su faire ressortir adéquatement, dans ses lignes générales, leur signification et leur conditionnement social. D'autre part, il ne se tapit nullement dans une description passive, mais il fait aussi des estimations: il élogie ce qui est beau, tout comme il rejette ce qui lui semble laid. Il parle avec indigna-

tion, p. ex., des tracasseries des pauvres parents à se faire un petit capital pour le trousseau de leur fille, tout comme il fait la description ironique de ces pratiques qui concernent les superstitions.

Un autre mérite de l'auteur est le fait qu'il a su manipuler avec intelligence le matériel ethnographique pour y mettre en vue ces caractéristiques positives des Arbanites, dont on vient de parler au commencement. Il trouve, dans le même temps, aussi l'occasion à donner au lecteur des renseignements intéressants sur les chansons et les danses kondouriotés, sur leurs costumes et

notamment sur leur confection, sur les instruments de musique, et ainsi de suite. Il n'oublie pas de citer, p. ex., pendant les pratiques de la noce, plusieurs chansons populaires qui accompagnent ces cérémonies, et même il rappelle des noms d'aèdes, de rhapsodes et d'improvisateurs méritoires, qui sont les porteurs de ce cycle nuptial, qui forme un ensemble bien charpenté.

Enfin, on doit faire un éloge à l'auteur pour son style clair, attrayant, qui rejoint parfois un style poétique, ce qui rend agréable la lecture.

Jorgo PANAIOTI

Emin RIZA, Qyteti-muze i Gjirokastrës (La ville-musée de Gjirokastër), Editions «8 Novembre», Tirana 1981, pp. 349, 241 clichés.

Cette monographie, comme l'appelle l'auteur, intitulée «La ville-musée de Gjirokastër», est la première dans son genre dans le domaine de l'histoire de l'architecture albanaise.

L'objet choisi, l'ampleur et la profondeur du traitement, la grande richesse graphique et photographique qu'elle reproduit, la rendent une oeuvre de valeur. Il s'agit, naturellement, d'un travail qui a pris à l'auteur plusieurs années de recherches et d'analyses. Son activité très intense d'investigation, d'édicions et de restaurations, a permis à l'auteur de présenter au public des conclusions d'un niveau synthétisant de valeur. Riza s'occupe, depuis bientôt deux décennies, de l'architecture populaire albanaise, et surtout de l'habitation urbaine. Outre ses recherches sur les lieux, non seulement dans les villes, mais aussi dans les campagnes environnantes, il a fait preuve d'une grande activité de restauration et même d'application directe de ses conceptions. Plusieurs études particulières de l'auteur ont trouvé aussi le chemin de l'édition, surtout dans les 22 numéros

parus jusqu'à présent de la revue «Monumentet» («Les monuments»), ce qui a fait de l'auteur un de nos spécialistes les plus compétents dans l'étude de l'architecture albanaise, où il a donné une contribution remarquable.

La ville-musée de Gjirokastër, proclamée telle durant ces dernières décennies, la grande richesse qu'elle réunit dans le domaine de l'architecture traditionnelle, le niveau élevé des réalisations qu'elle représente, rendent d'une nécessité criante sa connaissance profonde sur des bases scientifiques.

La connaissance et l'étude systématique de Gjirokastër offre des valeurs multiples.

Primo, elle fait de la lumière sur le niveau atteint par notre culture durant les derniers siècles, et sur la place que celle-ci a parmi les peuples balkaniques. Mettant en vue, étudiant et connaissant son niveau et ces réalisations, on donne un concours et une consistance, s'il y a lieu, aux aboutissements et aux thèses de la jeune historiographie albanaise sur la nature et

le caractère socio-économique de nos agglomérations urbaines.

Secundo. La mise en vue des réalisations obtenues par l'architecture populaire albanaise à Gjirokastër, constitue une source importante, extrêmement profitable, aux architectes et aux bâtisseurs de nos jours. Elle sert, dans le même temps, à l'éducation patriotique et révolutionnaire des étudiants et des nouvelles générations albanaises en général, afin qu'ils connaissent de près les talents et les aptitudes créatrices des maîtres-bâisseurs populaires dans des conditions qui s'offraient à leur travail. Elle sert, au même titre, à connaître la sagesse et la logique solides et créatrices populaires.

Enfin. La mise sous la protection de l'Etat de cette ville, les grands travaux de restauration entrepris et des études d'un caractère scientifique, illustrent la portée et le soin que mettent le Parti et le pouvoir populaire au patrimoine du passé, et servent, au même titre, comme une excellente base cognitive à porter cette expérience plus loin encore.

Le matériel riche, glané sur les lieux, la solide préparation théorique de Riza, qu'on voit dans toute la structuration de la monographie, le langage clair, font de celle-ci une oeuvre à la fois scientifique et populaire, qui enrichit notre littérature dans le domaine de l'architecture. Le sommaire ainsi que le mode de rangement et d'analyse des six chapitres qui forment la monographie, sont à indiquer du chemin judicieux et rectiligne suivi par l'auteur.

Il va sans dire que le matériel de base est constitué par celui glané sur les lieux mêmes. L'activité de recherche et de documentation sur les lieux mêmes est un processus qui tient de l'important et du complexe. Ce processus signifie en soi-même un ample travail de triage en vue de saisir ce qui est essentiel et typique. La confrontation du matériel glané, sa sélection, son classement et sa disposition par des

critères typologiques évidents, constituent déjà, de par-soi, une activité méritoire de l'auteur. Il va sans dire que de tout cet ensemble, on s'est tenu à ce qui est le plus essentiel; l'autre partie étant restée comme matériel d'archives d'une valeur indubitable, mais toujours accessoire.

Quand on lit les six chapitres qui suivent, on aboutit à la conclusion que trois de ceux-ci représentent les points où s'arrête essentiellement l'auteur Riza.

Primo. L'auteur consacre deux chapitres à la connaissance préliminaire de la ville. Le premier, intitulé: *Position et développement de la ville dans le temps* (pp. 9-15), concerne la position géographique du site, le caractère de l'agglomération urbaine et des questions de sa naissance et de son évolution. Organiquement lié à ce chapitre est aussi le deuxième: *Architecture et urbanisme. Château fort et constructions sociales* (pp. 16-49).

L'auteur Riza, basé sur le matériel des faits et sur les sources bibliographiques existantes, nous fait connaître les conditions de naissance et de développement de cette ville, jusqu'à ce qu'elle prit la physionomie dans laquelle elle se présente à nous, dans ses lignes principales. Cette analyse ne part pas d'un caractère pur d'information et de description, mais elle met au jour la position et l'attitude de l'auteur sur ces questions. Cet exposé analytique du matériel, au même titre que toute la monographie d'ailleurs, fait état aussi ici des conclusions pondérées et basées.

Secundo. Le ton principal de la physionomie urbaine est donné par les habitations et les pâtés de maisons, indépendamment du fait que le château fort occupe une position dominante et représente le point de départ du développement de la ville. De l'analyse de ces éléments, qui donnent le principal ton à la ville, on passe aux deux chapitres suivants (III, IV), qui prennent

plus de la moitié de la monographie (plus de 180 pages). Au III^e chapitre, intitulé: *L'habitation gjirokastrite, son programme, sa typologie, ses éléments compositionnels, architectoniques et constructifs* (pp. 50-203) on a une analyse soignée de l'habitation, tant sur le plan morphologique que sous celui des autres éléments formatifs. Ainsi, ayant donné la principale place à l'habitation dans cette monographie, il en fait un exposé minutieux. Après que le lecteur ait pris connaissance sur quelques éléments généraux de cette habitation, que sont nommément: le programme, la position du choix du site, la cour, l'auteur Riza réunit des notions complètes sur sa typologie, ses éléments compositionnels (les différentes pièces), pour passer, graduellement, à la connaissance et à la formulation architectonique, naturellement avec les éléments architectoniques et constructifs essentiels, ainsi qu'avec la technique de construction, les matériaux de bâtiment et les maîtres bâtisseurs qui ont construit Gjirokastër, ses habitations.

Riza prend comme base de l'analyse typologique la composition en planimétrie et volume. La découverte et la mise en vue de l'évolution de l'habitation, à travers les variantes, et, à l'intérieur de celles-ci, des exemples choisis avec une compétence indiscutable, constituent un témoignage évident de l'histoire de cette catégorie architectonique, en tant que miroir fidèle du mode de vie des différentes couches de la population. Ainsi, lorsque notre auteur parle de sa composition comme planimétrie et volume, il illustre la demeure gjirokastrite dans ses trois variantes principales, qui continuèrent leur évolution jusque vers la première moitié du XIX^e siècle. Les transformations socio-économiques, intervenues en Albanie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont eu leur répercussion également dans l'habitation gjirokastrite. Une expression de cette réper-

cussion est celle des modifications intervenues dans la bâtisse, qui la firent se séparer graduellement et de plus en plus de sa longue évolution traditionnelle. On comprend que ces modifications, unies à l'introduction du nouveau dans cette habitation, comportent une continuité logique à l'intérieur du contexte socio-économique de leur temps.

Le IV^e Chapitre, intitulé: *L'habitation gjirokastrite, ses caractéristiques et sa place* (pp. 204-230), forme une continuation logique du chapitre précédent. L'auteur y a réuni les caractéristiques fondamentales de cette habitation, son évolution chronologique et la place qu'elle a dans l'ensemble albanais. En insérant cette habitation dans le cadre général de la demeure urbaine albanaise, il fait ressortir ses particularités et ses affinités avec d'autres types répandus en Albanie. Importante à suivre est sa tentative à la rattacher à l'habitation rurale des contrées environnantes et de suivre en ce sens le rapport chronologique. Enfin, toujours basé sur les connaissances qu'on a obtenues jusqu'à ce jour, la question est étendue aussi sur le plan balkanique, en faisant en cela des synthèses bien charpentées et argumentées.

Tous les phénomènes architectoniques traités dans ces deux chapitres, sont entrevus en rapports étroits avec les facteurs socio-économiques, sans pourtant nier aussi l'influence des autres facteurs. On est frappé, durant toute cette analyse, du soin mis à broser l'allure, le sillon de tous les changements, de tous les passages d'une phase à l'autre, ce que l'auteur a fait sur la base d'un matériel riche, glané et synthétisé avec un savoir-faire manifeste.

Tertio. Dans son V^e chapitre qui a pour titre: *Protection et restauration de la ville-musée de Gjirokastër* (pp. 231-243), l'auteur Riza soulève plusieurs questions sur les critères qu'on doit tenir présentes dans les travaux de restauration en Albanie. Ce sont des lignes

fondamentales et maîtresses qui se dégagent d'une pratique de plusieurs années, d'une pratique suivie indubitablement avec passion et compétence. Si l'on tient compte de toute cette expérience réunie jusqu'à présent, ces questions et ces recommandations représentent une base solide pour toute activité ultérieure dans cette voie partout dans le pays, et naturellement elles ont leur valeur, au même titre, pour la ville de Gjirokastër.

Le VI^e chapitre concerne les *Habitations typiques gjirokastrites*, et il prend les pages 244-341. Riza s'arrête aux spécimens particuliers et typiques de plus de 40 habitations, et il en fait leur description minutieuse. Dans cette esquisse, Riza met un accent particulier surtout aux phases de transition de chacune de ces habitations et à ce qui est propre aux demeures singulières, ce qui a toute sa valeur non seulement comme matériel documentaire, mais également comme une sorte de certificat d'essai et de vérification sur l'ensemble du riche matériel de source que l'auteur a su tirer et utiliser comme illustration fondamentale de son exposé et de ses points de vue.

On doit retenir aussi que tout le matériel graphique et photographique utilisé par l'auteur comme illustration, a

été agencé, au même titre que l'autre, par des critères scientifiques, ce qui lui fait avoir une valeur indéniable de documentation. Il est de toute évidence qu'aussi ici on est en présence d'un composant organique important de son exposé. Tout de même, en partant de ce que nous venons de mettre en vue, nous croyons que la Maison d'Éditions «Naim Frashëri», aurait dû mettre une attention majeure à la livrée typographique du clichage, tant pour ce qui est du format du livre, que pour les reproductions typographiques qui concernent les photos.

Il va sans dire aussi que, malgré l'immense travail fait par l'auteur et les acquisitions théoriques et pratiques qu'offre le livre, on doit retenir que les questions que soulève l'architecture de Gjirokastër offrent encore un sujet qui ne sera pas tari d'aussitôt. Nous croyons aussi que toute cette expérience acquise par l'auteur constituât une base solide qui lui permette d'approfondir encore et encore son sujet préféré. Il s'agit, en essence, d'une tâche permanente que posent à tous les hommes d'étude le Parti et le camarade Enver Hoxha, une tâche qui doit avoir toute notre attention.

Ali MUKA

BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX FOLKLORIQUES PARUS EN 1980

(choix)

I. Matériaux du PTA

1. HOXHA, Enver, *Mendimi për eksistencën e Institutit të Folklorit është i drejtë* (L'opinion sur l'existence d'un Institut de Folklore est juste). Lettre adressée au camarade Zihni Sako le 17 février 1966.

2. HOXHA, Enver, *Mësuesit janë kontingjent pararojë i Partisë për përkrahjen e kulturës në fshat* (Les instituteurs sont un contingent d'avant-garde pour la diffusion de la culture dans les campagnes). Notes du 22 mars 1966 dans *Oeuvres*, tome 31, Tirana, Ed. «M. Duri» 1980, pp. 293-294.

3. HOXHA, Enver, *Përparimi i vendit është i pandarë nga zhvillimi i shkencës dhe i teknikës* (Le progrès du pays est inséparable de l'essor de la science et de la technique), Tirana, éd. «8 Novembre» 1980, 52 pp.

4. ALIA, Ramiz, *Të ngrejme nivelin e punës kërkimore-shkencore dhe të rritim efektivitetin e saj për zhvillimin aktual e perspektiv të vendit* (Levons plus haut le niveau du travail de recherche scientifique et faisons accroître son efficacité pour l'essor actuel et perspectif du pays), Tirana, éd. «8 Novembre» 1980, 95 pp. (Rapport du Bureau politique du Comité central du PTA, tenu par le camarade Ramiz Alia au VIII^e Plénum du CC du PTA).

II. Varia de culture populaire albanaise:

5. BOGDANI, Ramazan, *Revista e Folklorit burimor të Kosovës — Gllagovc 1980* (La revue du folklore original de Kosove). Manifestation traditionnelle à Gllagovc 1980. dans «Drita», Tirana 1980, 21 déc., p. 14.

6. BOGDANI Ramazan, XHAGOLLI, Agron, *Kërkime folklorike në Rugovë e Opojë* (Recherches de folklore à Rugove et à Opoje). Une expédition, dans «Kultura popullore», n° 1, Tirana 1980, pp. 219-228.

7. DAJA, Ferial, *Ceremoniali i dasmës në skenën e Festivalit folklorik 1978* (Les cérémonies nuptiales sur les scènes du Festival folklorique 1978), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 219-228.

8. *Duke shfletuar numrin e parë të revistës* (En dépouillant le premier numéro de la revue «Culture populaire albanaise»), dans «Bashkimi», Tirana 1980, 17 décembre.

9. GERCALIU, Mustafa, *Etnografia dhe folkloristika në shërbim të kulturës kombëtare socialiste* (Ethnographie et folkloristique au service de la culture nationale et socialiste). Nouveaux horizons sur la science à la lumière du VIII^e Plénum, dans «Drita», Tirana 1980, 23 novembre, p. 5.

10. GERCALIU, Mustafa, *Studiuesit e huaj për Festivalin folklorik kombëtar 1978* (Les auteurs étrangers sur le Festival folklorique national 1978), dans

Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor «Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 47-52.

11. HAXHIHASANI, Qemal, *Kontributi i Eqrem Çabejt në studimin e kulturës popullore shqiptare* (La contribution d'Eqrem Çabej pour l'étude de la culture populaire albanaise) dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 37-46.

12. HAXHIHASANI, Qemal, *Përvoja e zhvillimit të folklorit tonë dhe kritika e koncepteve të folkloristikës borgjezo-revizioniste* (L'expérience de l'évolution du folklore albanais et la critique des conceptions de la folkloristique bourgeoise et révisionniste) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 31-36.

13. HYSO, Riza, *Probleme të organizimit shkencor të Festivalit folklorik kombëtar 1978*. (Question d'organisation scientifique du Festival folklorique national 1978), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Question de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 67-71.

14. PANAJOTI, Jorgo, *Iniciativa krijuese individuale në artin popullor* (L'initiative créatrice individuelle dans l'art populaire) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 25-30.

Éd. dans «Drita» 1979, 20 juillet, pp. 3-14.

15. PANAJOTI, Jorgo, *Mjet i fuqishëm për edukimin ideoestetik* (Un puissant moyen d'éducation idéelle et esthétique), dans «Zëri i Popullit», Tirana 1980, 23 mars.

16. PANAJOTI, Jorgo, *Vendi i folklorit në jetën artistike të rrethit të Korçës* (La place du folklore dans la vie artistique du district de Korçe) dans «Korça» (almanach), n° 2, Tirana 1980, pp. 3-12.

17. *Perspektiva të ndritura para shkencave etnografike-folkloristike* (Brillantes perspectives devant les sciences ethnographiques et folkloristiques) dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 3-12.

18. *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor. Simposium. Festivali folklorik kombëtar 1978 dhe problemet aktuale të shkencave etnografike-folkloristike* (Question de développement du folklore contemporain. Symposium. Le Festival folklorique national 1978 et questions du jour des sciences ethnographiques-folkloristiques), 28-29 juillet 1979 (réd. A. Uçi et autres), Tirana, éd. «M. Duri» 1980, pp. 255, notat. musicales et planches: 12 f°s il. (Académie des Sciences de la RPSA, Institut de Culture populaire).

19. SAKO, Zihni, *Feja në gojën e popullit* (La religion sur la bouche du peuple), Tirana, éd. «8 Novembre», 1980, pp. 50 (réédition).

20. SAKO, Zihni, *Mendime rreth praktikës së Festivalit folklorik* (A propos de la pratique du Festival folklorique) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Question de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 43-46.

21. SHKURTAJ, Gjovalin, *Tradita dhe doke të arbëreshëve të Italisë* (Traditions et coutumes des Albanais d'Italie) dans «Drita», Tirana 1980, 30 novembre, p. 14.

22. UÇI, Alfred, *Festivali folklorik kombëtar 1978 dhe disa probleme aktuale të shkencave etnografike-folkloristike* (Le Festival folklorique national 1978 et problèmes du jour des sciences ethnographiques et folkloriques) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Problèmes de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 7-24.

«Kultura popullore» Tirana 1980, n° 1, p. 7-14.

23. UÇI, Alfred, *Për raporte më të drejta në studimet etnografike e folklo-*

ristike (Des rapports plus idoines entre les études ethnographiques et folkloriques) dans «Zëri i Popullit», Tirana 1980, 26 octobre.

24. UÇI, Alfred, Platz und Rolle der Folklore in der sozialistischen Kunst, in «Sonne über Albanien», RF d'Allemagne, 1980, B. 33-43.

25. KHAGOLLI, Agron, *Aspekte të sinkretizmit në vlerat folklorike* (Aspects de syncrétisme dans les valeurs folkloriques), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 85-88.

26. KHAGOLLI, Agron, *Fonde që përfaqësojnë vlera të mëdha shpirtërore* (Fonds qui représentent de grandes valeurs spirituelles), dans «Ylli», Tirana 1980, n° 7, pp. 16-17, 22.

III. Folklore littéraire

27. BUZALI, Ilir, *Kontributi i punëtorëve korçarë në fushën e folklorit* (La contribution des ouvriers de Korçe dans le domaine du folklore), dans l'annuaire «Korça», n° 2, Tirana 1980, pp. 54-59.

28. ÇABEJ, Eqrem, *Le petit Constantin et le retour d'Ulysse* dans «Les lettres albanaises», Tirana 1980, n° 2, pp. 242-247.

29. ÇUKA, Pano, *Nëpër vite me këngë (Një tafë me këngë popullore në Dropull)* (Un bouquet de chansons populaires à Dropull) dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 7, pp. 192-202.

30. DI LENA, Matteo, *Këngë popullore të arbëreshëve molizanë* (Le chansonnier des Albanais de Molise en Italie), extrait de la monographie *Gli Albanesi del Molise*, dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 145-158.

31. D'ISTRIA, Dora, *Kombësia shqiptare sipas këngëve popullore* (La nationalité albanaise d'après les chants populaires), extraits, en traduction alb. dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 181-198.

32. DULE, Miranda, *Problemi i zhanreve në krijimet folklorike të Festivalit folklorik kombëtar* (La question des genres dans les créations folkloriques du Festival folklorique national 1978) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, n° 2, pp. 73-76.

33. DULE, Miranda, *Zhvillimi i këngës popullore në gjirin e klasës punëtore* (Développement du chansonnier populaire au sein de la classe ouvrière), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 87-92.

34. FETIU, Sadri (Prishtine), *Aspekte krahasimtare të këngës popullore «Gjergj Elez Ali»* (Aspects comparatifs du chant populaire «Gjergj Elez Ali») dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 93-103.

35. FICO, Agron, *Nëpër vargjet e këngët popullore* (A travers les vers du chant populaire), Tirana, Ed. «Naim Frashëri» 1980, pp. 158.

36. *Folklori shqiptar* (Folklore albanais). Manuel universitaire.

Manuel 1-2, Tirana 1980.

Manuel 1 : pp. 197.

Manuel 2 : pp. 137 (Université de Tirana, Institut de Culture populaire).

Bibliogr. (réédition rhonéotypée).

37. GJOKUTAJ, Tasim, *Fëmijët dhe folklori* (Les enfants et le folklore) dans «Ylli», Tirana 1980, n° 5, p. 8.

38. HAXHIHASANI, Qemal, *Bibliografia e punimeve dhe e teksteve folklorike të botuara në vitin 1979* (Bibliographie des travaux et textes folkloriques parus en 1979) dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 211-218.

39. HAXHIHASANI, Qemal, *Kontributi i Aleksandër Xhuvanit në fushën e folkloristikës* (La contribution d'Alexandre Xhuvani dans le domaine de la folklo-

ristique), dans «Studime filologjike», Tirana 1980, n° 1, pp. 133-139 (résumé en français).

40. HAXHIHASANI, Qemal, *Thimi Mitko — luftëtar i shquar në llogoren e Rilindasve* (Thimi Mitko — un éminent combattant de la Renaissance albanaise), à l'occasion de son 90^e anniversaire de sa mort, «Drita», Tirana 1980, 23 mars, p. 12.

41. HAXHIHASANI, Qemal, *Zef Jubani — figurë e shquar e folkloristikës shqiptare* (Zef Jubani — une figure éminente de la folkloristique albanaise — 1820-1880), à l'occasion du centenaire de sa mort, «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, p. 131-137.

42. JANI, Alqi, *Mbi burimet folklorike të krijimtarisë së Çajupit* (Des sources historiques de la création de Çajupi) dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 138-144.

43. KADARE, Ismail, *Autobiografia e popullit në vargje* (L'autobiographie populaire en vers), éd. «Komb. Polig.», Tirana 1980, pp. 176. — Compte rendu: Kuçuku, Bashkim, *Pasuri në analiza estetike e shkencore të folklorit* (Richesse dans l'analyse esthétique et scientifique du folklore) dans «Drita» 1981, 22 mars, pp. 5-6.

44. KADARE, Ismail, *On the lay of the knights*, Tirana, éd. «8 Novembre» 1980, pp. 40.

45. KADARE, Ismail, *Über das Epos der Recken*, Tirana, Ed. «8 Novembre» 1980, pp. 44.

46. *Këndojnë zemrat mirditore. Këngë popullore nga rrethi i Mirditës* (Les coeurs de Mirdite chantent. Chansonnier du district de Mirdite), préparé par B. Sulejmani, Tirana, Ed. «Naim Frashëri», 1980, pp. 184.

47. *Këngë popullore për Bajram Currin* (Chansonnier populaire sur Bajram Curri), Tirana 1980, pp. 36. «Maison centrale de la Création populaire. Musée du district de Tropoje».

48. *Kukësi i ri — vepër e Partisë* (Le nouveau Kukës — l'oeuvre du Parti), Tirana, éd. «Naim Frashëri» 1980, pp. 90 — Compte rendu: NELAJ, Isuf dans «Nëntori» 1980, n° 8, pp. 263-265; SPAHIU, Agim, dans «Kukësi i ri» 1980, 28 juin.

49. *Lule maji, moj Kolonjë. Këngë popullore nga rrethi i Kolonjës* (O Kolonje, une fleur de mai. Chansonnier du district de Kolonje), Tirana, Ed. «Naim Frashëri» 1980, pp. 112.

50. LLOSHI, Xhevat, *Veçori të organizimit gjuhësor në këngët popullore* (Particularités de l'organisation linguistique dans les chants populaires) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 53-56.

51. MEÇI, Xhemal, *Poeti i Kabashit. Prendush Gega* (Le poète de Kabash de Puke. Prendush Gega), dans «Drita», Tirana 1980, 5 octobre, p. 12.

52. MEKSI, Vangjel, *Gjurmues i pasionuar i vlerave shpirtërore të popullit* (Sotir Kolea — un chercheur passionné des valeurs spirituelles du peuple) dans «Drita» 1980, 21 décembre, p. 12.

53. PANAJOTI, Jorgo, *Raporti midis kolektives dhe individuale në krijimtarinë e një rapsodi popullor* (Rapport entre ce qu'il y a de collectif et d'individuel dans la création d'un aède populaire), «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 47-61.

54. PANAJOTI, Jorgo, HYSO, Riza, *Folklor shqiptar për shkollat e mesme* (Folklore albanais pour les établissements secondaires), réédition, Tirana Ed. du Livre scolaire, 1980, pp. 146.

55. PANO, Natasha, *Përbërja sociale dhe kulturore e pjesëmarrësve në Festivalin folklorik kombëtar 1978* (Composition sociale des participants au Festival folklorique national 1978) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 37-42.

56. POGAÇI, Katiusha, *Lëvizja dhe figuracioni në poezinë popullore* (Mouvement et figuration dans la poésie populaire), dans «Drita», Tirana 1980, 14 septembre, p. 5.

57. SAKO, Zihni, *Zef Jubani — patriot dhe folklorist i shquar* (Zef Jubani — un éminent patriote et folkloriste), à l'occasion du centenaire de sa mort, dans «Zëri i popullit», Tirana 1980, 31 janvier.

58. SEJKO, Veis, *Mosha e ciklit të kreshnikëve* (L'âge du cycle des preux) dans «Bashkimi», Tirana 1980, 14 décembre.

59. SHALA, Demush, *Ngjarjet dhe figurat e Lidhjes shqiptare të Prizrenit në këngët tona popullore* (Événements et figures de la Ligue albanaise de Prizren dans nos chants populaires), dans «Studime filologjike» Tirana 1980, n° 4, pp. 85-107. (Résumé en français).

60. SHUTERIQI, Dhimitër, *Disa të dhëna mbi folklorin arbëresh të Italisë në vitin 1830* (Données sur le folklore albanais d'Italie en 1830), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 113-132.

61. SILIQI, Llazar, *Rreth poezisë në Festivalin folklorik kombëtar 1978* (De la poésie du Festival folklorique national 1978), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Question de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 57-66.

62. STIKO, Nikoleta, *Këngët popullore korçare të kurbetit* (Chansonnier de l'émigration à Korçë), dans l'almanach «Korça», n° 2, Tirana 1980, pp. 32-47.

63. TAFJA, Abdulla, *Këngët popullore për Skënderbeun* (Le chansonnier populaire sur Skanderbeg), dans «Drita», Tirana 1980, 10 août, p. 12.

64. *Te Sheshi i Flamurit* (Place du Drapeau), Chansonnier populaire du district de Vlore, glané et préparé par Fatos M. Rrapaj, Ed. «Naim Frashëri», Tirana 1980, pp. 169.

65. VASILI, Kozma, *Mbi këngën social-politike në Festivalin folklorik kombëtar të vitit 1978* (A propos du chant socio-politique au Festival folklorique national 1978), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 77-79.

66. VASILI, Kozma, *Për të bukurën Shqipëri* (L'Albanie — la louée... — Histoire gravée dans la chanson), dans «Ylli», Tirana 1980, n° 5, pp. 12-13.

IV. Folklore musical

67. DAIJA, Tonin, *Një vështrim i përgjithshëm i këngëve të punës të zonës së Nënshkodrës* (Aperçu général du chansonnier de travail de la zone de la Cis-Shkodër) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 165-171, notat. mus.

68. FILJA, Hysen, *Ekzekutimi si krijim në artin popullor* (L'exécution en tant que création dans l'art populaire), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 157-164; notat. mus.

69. JANI, Alqi, *Grupi polifonik i Zagorisë* (La troupe polyphonique de Zagori) dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 81-94.

70. KALEMI, Spiro, *Disa probleme të këngës popullore qytetare* (Questions du chansonnier civique), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 125-131; dans «Drita», Tirana 1980, 20 janv., p. 11.
71. KRUTA, Benjamin, *Poezia çame dhe disa çështje të etnogjenezës së saj* (La poésie de la Çamërie et questions de son ethnogenèse), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 45-63.
72. KRUTA, Benjamin, *Vështrim i përgjithshëm i polifonisë shqiptare dhe disa çështje të gjenezës së saj* (Aperçu général de la polyphonie albanaise et questions de sa genèse), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 45-63.
73. KUROMENO, Anastas, *Njohje më të thellë të muzikës popullore* (Une plus profonde connaissance de la musique populaire), dans «Zëri i Popullit», Tirana 1980, 20 juillet.
74. LOLI, Kosta, *Kabaja me saze dhe interpretimi i ri i saj* (Le genre kabaja à mandole et sa nouvelle interprétation), dans «Drita», Tirana 1980, 14 septembre, p. 11.
75. LOLI, Kosta, *Orkestrinat popullore të Jugut në Festivalin folklorik kombëtar 1978* (Les orchestres populaires du Sud au Festival folklorique national 1978), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 137-141.
76. MISO, Pirro, *Ruajtja dhe riaktivizimi i instrumentave popullorë tradicionalë* (Conservation et remise en fonction des instruments traditionnels populaires), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 153-156.
77. MISO, Pirro, *Sharkia dhe funksionet muzikore të saj* (L'instrument sharkie et ses fonctions musicales), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 63-78, à notation + 1 planche.
78. NAÇO, Ilir, *Formacionet orkestrale popullore të rrethit të Korçës* (Les troupes d'orchestres populaires du district de Korçe), dans l'almanach «Korça», n° 2, Tirana 1980, p. 60-66, à illustr.
79. PAPARISTO, Albert, *Festivalet folklorike të Gjirokastrës dhe krijimtaria muzikore e kultivuar* (Les festivals musicaux de Gjirokastrë et la création musicale cultivée), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 119-123.
80. PRENDUSHI, Robert — ZADEJA, Tonin, *Palokë Kurti — artist e patriot* (Palokë Kurti — artiste et patriote), à l'occasion du 120^e anniversaire de la naissance, dans «Drita», Tirana 1980, 20 juillet, p. 12).
81. PRENDUSHI, Robert—ZADEJA, Tonin. *Probleme rreth melodive instrumentale dhe formacioneve orkestrale të fshatit në rrethin e Shkodrës* (Des mélodies instrumentales et des formations d'orchestre dans le district de Shkodër), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 13-148, notat. mus.
82. SHEHU, Shpëtim, *Duke folur për një orkestrinë të njohur popullore* (Parlons d'un orchestre populaire connu — Përmet), dans «Zëri i Popullit», Tirana 1980, 3 octobre.
83. SHITUNI, Spiro, *Elemente të novatorizmit në polifoninë labe* (Éléments d'innovation dans la polyphonie de la Labërie), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 101-117.
84. SHITUNI, Spiro, *Kënga popullore e Bënçës* (Le chant polyphonique de Bënçë), dans «Drita», Tirana 1980, 10 février, p. 7.

85. SHITUNI, Spiro, *Mbështetja në muzikën popullore* (L'appui sur la musique populaire), dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 9, pp. 159-168.

86. SHITUNI, Spiro, *Tipare dalluese të polifonisë labë* (Traits distinctifs de la polyphonie de la Labërie), dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 9, pp. 159-168.

87. SHOLLA, Pavlo, *Rreth folklorit muzikor të Korçës* (Du folklore musical de Korçe) dans l'almanach «Korça», n° 2, Tirana 1980, pp. 18-31.

88. SOKOLI, Ramadan, *Lodërtia ose tupani — Veglat tona tradicionale* (Le gros tambour — un instrument traditionnel), dans «Bashkimi», Tirana 1980, 20 juillet.

89. STRINGA, Mithat, *Për një punë më të thelluar me folklorin* (Menons une activité plus engageante avec le folklore) dans le district d'Elbasan, dans «Shkumbini», Elbasan, 1980, 20 septembre.

90. ZADEJA, Çesk, *Disa çështje të raportit melodi-tekst në folklorin tonë* (Questions du rapport mélodie-texte dans le folklore albanais), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 149-152.

V. Folklore choréographique

91. AGOLLI, Nexhat, *Nga folklori në krijimin e një valleje të përpunuar* (De la création d'une danse élaborée à partir du folklore — La danse à motifs de la Myzeqe de Vlash Kallamata), dans «Drita», Tirana 1980, 28 septembre, p. 11.

92. AGOLLI, Nexhat, *Probleme të ruajtjes së origjinalitetit të valles folklorike* (Questions de la sauvegarde de l'originalité de la danse folklorique), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 215-220.

93. AGOLLI, Nexhat, *Vallja e hershme shqiptare në trevën ballkanike* (L'ancienne danse albanaise dans la région balkanique), dans «Drita», Tirana 1980, 3 août, p. 12.

94. BOGDANI, Ramazan, *Koreografia popullore e Lunxhërisë (Gjirokastër)* (La chorégraphie populaire de la Lunxhërie de Gjirokastër) dans «Studime filologjike», n° 2, Tirana 1980, pp. 83-113, rés, franç.

95. BOGDANI, Ramazan, *Mbi traditën e shoqërimit muzikor të vallëzimit tonë popullor* (De la tradition d'accompagnement musical de la danse populaire albanaise), dans «Drita», Tirana 1980, 9 novembre, p. 12.

96. BOGDANI, Ramazan, *Patosi epik heroik në vallëzimin tonë popullor* (L'esprit épico-héroïque dans la danse populaire albanaise), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 221-225.

97. BOGDANI, Ramazan, *Vëzhgime folklorike koreografike nga një ekspeditë në disa zona të rrethit të Dibrës* (Notes folkloriques et chorégraphiques d'une expédition de quelques zones du district de Dibra), dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 10, pp. 205-219.

98. KALLAMATA, Vlash, *Një valle folklorike burimore me interes të veçantë — Vallja dyshe myzeqare e burrave* (Une danse folklorique originale d'un intérêt particulier — La danse à deux des hommes), dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 7, pp. 141-148.

99. KALLAMATA, Vlash, *Veçoritë e valles dyshe myzeqare të burrave* (Particularités de la danse à deux des hommes de la Myzeqe), dans *Probleme të zhvi-*

llimit të folklorit bashkëkohor (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 233-238.

100. MATO, Sulejman, *Koment i De Radës rreth një valleje të lashtë — Vallja labe-himariote* (Commentaire de De Rada sur une ancienne danse — la danse de la Labërie-Himare), dans «Drita», Tirana 1980, 22 juin, p. 11.

101. QAMILI, Vojo, *Vlera nga folklori dramatik—Mbi dy argëtime koreopantomimike* (Valeurs du folklore dramatique — De deux divertissements choré-pantomimiques; le «Jeu du Meunier» et le «Jeu de l'hérisson», pratiqués dans le district de Kruje, qu'on retrouve actuellement dans le village de Derven), dans «Drita», Tirana 1980, 2 novem., p. 11.

102. SELIMI, Skënder, *Prirje të reja në vallet popullore* (Nouvelles tendances des danses populaires), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 239-243.

103. TERSHANA, Engjëll, *Pasuri e valles folklorike komike* (Richesse de la danse folklorique comique), dans «Drita», Tirana 1980, 27 avril, p. 11.

104. TERSHANA, Engjëll, *Vallet humoristike dhe satirike të Festivalit folklorik kombëtar 1978* (Danses humoristiques et satiriques au Festival folklorique national 1978), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 227-231.

105. VORPSI, Petrit — BOGDANI, Ramazan, *Vallet popullore në interpretimin e fëmijëve* (Les danses populaires dans l'interprétation des enfants), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, p. 145-248.

Gen.al HAXHIHASANI

BIBLIOGRAPHIE ETHNOGRAPHIQUE 1980

1. HOXHA, Enver, *Shkenca etnografike të bëhet një pasqyrë e shkëlqyeshme e kulturës sonë popullore* (La science ethnographique doit devenir un tableau éclatant de notre culture populaire), dans «Kultura popullore shqiptare», Parties de l'entretien dans l'Exposition ethnographique, dans *Raporte e fjalime 1976-1978* (Rapports et discours 1976-1978), Tirana, Edit. «M. Duri» 1980, pp. 329-347.

2. ADHAMI, Stilian, *Marrëdhëniet ekonomike, shoqërore dhe kulturore midis Vithkuqit dhe Voskopojës në shekullin e lulëzimit të tyre* (Les rapports socio-économiques et culturels entre Vithkuq et Voskopoje du temps de leur épanouissement), dans «Monumentet», Tirana 1979*, n° 17, pp. 71-91, résumé en français.

3. BUDA, Aleks, *Rreth disa çështjeve të historisë së formimit të popullit shqiptar, të gjuhës e të kulturës së tij* (Questions de l'histoire de la formation du peuple albanais, de sa langue et de sa culture), dans «Studime historike», Tirana 1980, n° 1, pp. 169-188, résumé en français. Version complète française sous le même titre dans «Studia albanica», Tirana 1980, n° 1, pp. 41-62.

4. BREGU, Ndue Gjokë, *Zhguni, veshje e hershme e gruas shalnjane* (Le froc, un costume ancien de la femme de Shale), dans «Jeta e Re», Shkodër 1980, 19 juillet.

* Les numéros 17 et 18 de la revue «Les monuments» n'avaient pas été insérés dans la «Bibliographie ethnographique 1979», du fait qu'ils sont sortis en retard des presses.

5. ÇAPALIKU, Alfred, *Vështrim mbi kostumet popullore të Gurit të Zi* (Un aperçu sur les costumes populaires de Gurizi), dans «Jeta e Re», Shkodër 1980, 17 décembre.
6. DOJAKA, Abaz, *Kritere të riprodhimit të veshjeve popullore për Festivalin folklorik* (Critères de reproduction de l'habillement populaire pour le Festival folklorique), dans *Probleme të zhvillimit të veshjeve popullore* (Questions de développement des costumes populaires), Tirana 1980, pp. 102-208.
7. DOJAKA, Abaz, *Dukuri të reja të ceremonialit të dasmës pas Çlirimit dhe lufta kundër zakoneve të vjetra* (Nouveaux phénomènes des cérémonies nuptiales après la Libération et la lutte contre les anciennes coutumes), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, pp. 203-208.
8. DOKLE, Nazif, *Të ruajmë kostumet popullore* (Conservons les costumes populaires), dans «Kukësi i ri», Kukës 1980, 17 mai.
9. DRISHTI, Riza, *Vërtetësia historike e armëve në art* (La confirmation historique des armes dans les arts) dans «Drita» 1980, Tirana 6 avril, p. 12.
10. GERCALIU, Mustafa, *Etnografia dhe folkloristika në shërbim të kulturës socialiste* (Ethnographie et folkloristique au service de la culture socialiste — Nouveaux horizons sur la science à la lumière du 8^e Plénum) dans «Drita», Tirana 1980, 29 novembre, p. 5.
11. GJERGJI, Andromaqi, *Ndryshimet e mëdha në mënyrën e jetesës në fshat dhe prirjet e zhvillimit në të ardhmen* (Les grands changements dans le mode de vie des campagnes et les tendances de développement à l'avenir), dans *Konferenca kombëtare për problemet e ndërtimit socialist* (Conférence nationale sur les questions de l'édification socialiste), Tirana 1980, pp. 330-335.
12. GJERGJI, Andromaqi, «Etnografia shqiptare» IX, Tirana 1978, dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 197-202.
13. GJERGJI, Andromaqi, *Mbi origjinën dhe lashtësinë e disa elementeve të veshjeve popullore* (De l'origine et de l'antiquité de quelques éléments vestimentaires populaires), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 65-80. Edition remaniée dans «Studia Albanica», Tirana 1980, n° 2, pp.
14. GJERGJI, Andromaqi, *Specifika etnike në veshjet popullore* (La spécificité ethnique dans l'habillement populaire), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 173-178.
15. GJERGJI, Andromaqi, *Bibliografi ethnografike për vitin 1979* (Bibliographie ethnographique 1979), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 221-225.
16. GJERGJI, Andromaqi, *Pashko Vasa për kulturën popullore* (Pashko Vasa et la culture populaire) dans «Ylli», Tirana 1980, n° 7, pp. 32.
17. GJERGJI, Andromaqi, *Veshje luftëtarësh të Lidhjes së Prizrenit*, (Habillement de guerriers de la Ligue de Prizren), dans «Ylli», Tirana 1980, n° 5, p. 32.
18. GUXHO, Naun, *Politika e Partisë dhe e shtetit tonë për krijimin e familjes socialiste* (La politique de notre Parti et de notre Etat sur la création de la famille socialiste), dans *Konferenca kombëtare për problemet e ndërtimit socialist* (Conférence nationale sur les questions de l'édification socialiste), Tirana 1980, pp. 324-325.
19. HAHN, John George von, *Zakone familiare në Rrëzë të Tepelenës* (Coutumes familiales à Rrëzë de Tepelenë), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 187-199.
20. ISLAMI, Hivzi, *Shtrirja dhe numri i Shqiptarëve* (Extension et nombre des Albanais), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 81-98.

21. KAMBERI, Thanas, *Oxhaku në banesën gjirokastrite* (La cheminée dans l'habitation de Gjirokastër), dans «Pararoja», Gjirokastër, 1980, 13 août.
22. KARKANAQE, Pëllumb, *Kontributi i gruas në pasurimin dhe ruajtjen e kulturës popullore* (La contribution de la femme dans l'enrichissement et la sauvegarde de la culture populaire), dans «Shqiptarja e Re», Tirana 1980, n° 3, p. 27.
23. KARKANAQE, Pëllumb, *Xhubleta — veshje e hershme e grave* (La xhublete, un ancien habillement féminin), dans «Shqiptarja e re», Tirana 1980, n° 3, p. 27.
24. KURTI, Dilaver, *Shqiponja si motiv në gunën shqiptare* (L'aigle comme motif dans la *gune* albanaise), dans «Shkenca dhe Jeta», Tirana 1980, n° 4, p. 57.
25. LALA, Hysen, *Disa probleme të etnografisë dibrane* (Questions d'ethnographie de Dibra), dans «Ushtima e maleve», Dibra 1980, 6 septembre.
26. LUKA, Kolë, *Pamje mbi ekonominë dhe topografinë e viseve të Hotit, të Kuçit, të Piprit dhe të Kelmendit në fund të shek. XV* (Aspects d'économie et de topographie des contrées de Hot, Kuç, Pipër et Kelmend à la fin du XV^e siècle), dans «Studime historike», Tirana 1980, n° 4, pp. 219-254, résumé en français.
27. LUKA, Kolë, *Të dhëna etnohistorike dhe çelësa toponimike të Fjalori i Frang Bardhit i vitit 1635* (Données ethnohistoriques et clés toponymiques dans le Dictionnaire de Franciscus Blanchus de l'an 1635), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 105-122.
28. MUKA, Ali, «Monumentet», nos 15-16, *Botim i Institutit të Monumenteve e të Kulturës* (Les «Monuments», une édition de l'Institut des Monuments et de la Culture), Tirana 1978, pp. 278, compte rendu dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 203-206.
29. MUKA, Ali, *Aspekte metodologjike të studimit të banesës popullore* (Aspects méthodologiques de l'étude de l'habitation populaire), Tirana 1980, n° 1, pp. 99-112.
30. MURZAKU, Thoma, *Dorëshkrime të Shtjefën Gjeçovit në Arkivin Qëndror të Shtetit* (Manuscrits de Shtjefën Gjeçov aux Archives centrales d'Etat), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 135-162.
31. NAKO, Reshide, *Familja e re fshatare socialiste në Vinçan* (La nouvelle famille socialiste dans le village de Vinçan), almanach «Korça», Tirana 1980, pp. 88-92.
32. NELA, Sami, *Shpirti i popullit përmes qëndismave të gruas shqiptare* (L'âme populaire dans les broderies de la femme albanaise), dans «Adriatiku», Durrës 1980, 3 juillet.
33. NELA, Sami, *Mbi disa anë të kulturës popullore të shprehura në veshje* (Aspects de la culture populaire exprimés dans l'habillement), sur l'habillement et les tonalités dans la contrée de Kavaje, dans «Adriatiku», Durrës, 1980, 26 octobre.
34. ONUZI, Afërdita, *Zbukurime në interioret fshatare të Lumës* (Ornements dans les intérieurs ruraux de Lume), dans «Ylli», Tirana 1980, n° 4, pp. 32-33.
35. ONUZI, Afërdita, *Endje të krahinës së Hasit* (Tissages de la contrée de Has), dans «Ylli», Tirana 1980, n° 8, p. 32.
36. ONUZI, Afërdita, «Gjurmime albanologjike» — *Folklor dhe etnologji*, n° VIII, 1978 («Recherches d'albanologie» — Folklore et ethnologie, n° VIII, 1978), édition de l'Institut d'Albanologie de Prishtine, Prishtinë 1979, compte rendu dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 207-210.

37. OSMANI, Urti, *Motivë patriotike në punimet e grave shqiptare* (Motifs patriotiques dans les travaux des femmes albanaises) dans «Shqiptarja e re», Tirana 1980, n° 1, pp. 26-27.

38. OSJA, Ahmet — DAJTI, Rifat, *Mullinjtë e ujit* (Les moulins à eau), dans «Jeta e Re», Shkodër 1980, 27 août.

39. *Perspektiva të ndritura para shkencave etnografike-folkloristike* (Brillantes perspectives devant les sciences ethnographiques et folkloristiques), Tirana 1980, «Kultura popullore», n° 2, pp. 3-12.

40. PROGRI, Fiqri *Motivet popullore në veshjet e grave të Hoçishtit e të Qytezës* (Motifs populaires dans l'habillement féminin de Hoçisht et de Qyteze), dans l'almanach «Korça», Tirana 1980, pp. 81-87.

41. PULAHA, Selami, *Qytetet e Rrafshit të Dukagjinit dhe të Kosovës gjatë gjysmës së dytë të shek. XVI, në dritën e të dhënave të reja të regjistrimeve kadastrale osmane* (Les villes du Plateau de Dukagjine et de Kosove durant la deuxième moitié du XVI^e siècle, à la lumière des nouvelles données cadastrales des Turcs), dans «Studime historike», Tirana 1980, n° 4, pp. 183-217, résumé en français.

42. QAMILI, Vojo, *Traditat në kulturë e art t'i mbledhim me kujdes, se janë relike të vyera* (Glanons avec soin les traditions dans la culture et les arts, s'agissant de reliques précieuses), dans «Kastrioti», Krujë 1980, 24 août.

43. *Réunion commémorative à l'occasion du 50^e anniversaire de la mort de Shtjefën Gjeçov*, dans «Studia Albanica», Tirana 1980, n° 1, pp. 289-291.

44. RIZA, Emin, *Arkitektura popullore në qytetet tona gjatë shek. XVIII-XIX* (L'architecture populaire urbaine durant les XVIII-XIX^e siècles), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 13-36.

45. RIZA, Emin, *Arkitektura e banesës popullore në zonën e «Bregut të Detit» — Labëri* (L'architecture de l'habitation populaire dans le Bregdet de la Labërie), dans «Monumentet», Tirana 1980, n° 19, pp. 3-50, résumé en français.

46. RIZA, Emin, *Banesa qytetare shqiptare gjatë gjysmës së dytë të shek. XIX deri rreth çerekut të parë të shek. XX* (L'habitation urbaine en Albanie durant la seconde moitié du XIX^e siècle, jusque vers le premier quart du XX^e), dans «Monumentet», Tirana 1980, n° 20, pp. 83-104, résumé en français.

47. RIZA, Emin, *Arkitektura dhe restaurimi i kullave të Dervish Aliut në fshatin Dukat të Vlorës* (L'architecture et la restauration des kulle de Dervish Ali du village de Dukat de Vlore), dans «Monumentet», Tirana 1979, n° 18, pp. 105-120, résumé en français.

48. RIZA, Emin, *Arkitektura e vendbanimit rrenojë të Kardhiqit* (L'architecture de l'agglomération en ruines de Kardhiq), dans «Monumentet», Tirana 1979, n° 17, pp. 97-120, résumé en français.

49. RIZA, Emin, *Banesa popullore e Labërisë* (L'habitation populaire de la Labërie), dans «Bashkimi» 1980, 19 octobre.

50. RIZA, Emin, *Ndërtimet e fshatit Vuno* (Les bâtiments du village de Vuno), dans «Ylli», Tirana 1980, n° 8, pp. 14-15.

51. SADIKAJ, Dilaver, *Lufta për afirmimin e normave dhe të zakoneve të reja në jetën shoqërore* (La lutte pour affirmer les nouvelles normes et les nouvelles coutumes dans la vie sociale), dans *Konferenca kombëtare për problemet e ndërtimit socialist* (Conférence nationale sur les questions de l'édification socialiste), Tirana 1980, pp. 292-297.

52. SAMINI, Genc, *Vlerat dhe zhvillimi arkitektonik i qytetit-muze të Beratit* (Valeurs et évolution architectonique de la ville-musée de Berat), dans «Kushtrimi», Berat 1980, 8 octobre.

53. SALO, Aristotel, *Duke vizituar ekspozitën e kulturës popullore në fshatin Vanistër* (En visite à l'exposition de culture populaire dans le village de Vanistër), dans «Pararoja», Gjirokastër 1980, 3 décembre.
54. SPATHARI, Nikolla, *Dita e logut — traditat tona* (Le jour du log dans nos traditions), dans «Jeta e re», Shkodër 1980, 14 juin.
55. SHERI, Fiqiri, *Probleme të zhvillimit demografik në KPSSh* (Questions d'évolution démographique en RPSA), dans *Konferenca kombëtare për problemet e ndërtimit socialist* (Conférence nationale sur les questions de l'édification socialiste), Tirana 1980, pp. 346-351.
56. SHKURTI, Spiro, *Mark Krasniqi, «Gjurmë e gjurmime»*, 465 f., 1979 (Mark Krasniqi, «Vestiges et recherches», 465 p. 1979), compte rendu dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 2, pp. 217-220.
57. SHKURTI, Spiro, *Mbi shkaqet historiko-shoqërore të larmisë në veshjet popullore* (Causes socio-historiques de la variété des costumes populaires), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 179-188.
58. SHKUPI, Fatbardha, *Tipari popullor i zbukurimeve së banesës shkodrane* (Trait populaire des ornements de l'habitation de Shkodër), dans «Monumentet», Tirana 1980, n° 20, pp. 105-126, résumé en français.
59. STAKA, Tish, *Që muzeumi etnografik të flasë* (Que le musée ethnographique puisse «parler»), dans «Kastrioti», Krujë 1980, 10 octobre.
60. SULI, Leonard, *Puset çisterne të vjetër në fshatrat Dhrovjan i Sipërm dhe Dhrovjan i Poshtëm* (Les citernes anciennes dans les villages de Haut-Dhrovjan et Bas-Dhrovjan), dans «Monumentet», Tirana 1979, n° 17, pp. 121-132.
61. SULI, Leonard, *Restaurimi dhe arkitektura e dy banesave në fshatin Sopot* (Restauration et architecture de deux habitations dans le village de Sopot), dans «Monumentet», Tirana 1980, n° 19, pp. 117-130, résumé en français.
62. THOMO, Pirro, *Korça në gjysmën e dytë të shekullit XIX* (Korçe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle), dans l'almanach «Korça», Tirana 1980, pp. 133-142.
63. THOMO, Pirro, *Restaurimi i banesës së Piktorit të Popullit Vangjush Mio në Korçë* (Restauration de l'habitation du Peintre du Peuple Vangjush Mio à Korçë), dans «Monumentet», Tirana 1979, n° 18, pp. 5-28, résumé en français.
64. THOMO, Pirro — RIZA, Emin, *Njohja e arkitekturës popullore kërkon edhe studime përgjithëse* (La connaissance de l'architecture populaire réclame aussi des études synthétisantes), dans «Zëri i Popullit», Tirana 1980, 28 juin.
65. TIRTA, Mark, *Ndryshime në strukturën e familjes punëtore në Mirditë* (Changements dans la structure de la famille ouvrière à Mirdite), dans «Kultura popullore», Tirana 1980, n° 1, pp. 25-44.
66. TIRTA, Mark, *Veshjet e Labërisë dhe probleme të ruajtjes së origjinalitetit të tyre* (Les costumes de la Labërie et questions de sauvegarde de leur originalité), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 189-198.
67. UÇI, Alfred, *Mitologjia dhe zhvillimi i letërsisë sonë, përmbajtja dhe struktura e mitologjisë* (La mythologie et l'évolution de notre littérature, le contenu et la structure de la mythologie), dans *Konferenca kombëtare për problemet e ndërtimit socialist* (Conférence nationale sur les questions de l'édification socialiste), Tirana.
68. UÇI, Alfred, *Zhvillimi i kulturës — shprehje esenciale e progresit të shoqërisë socialiste* (Le développement de la culture, une expression essentielle de la culture de la société socialiste), dans *Konferenca kombëtare për proble-*

met e ndërtimit socialist (Conférence nationale sur les questions de l'édification socialiste), Tirana 1980, pp. 279-235.

69. UÇI, Alfred, *Festivali folklorik kombëtar 1978 dhe disa probleme aktuale të shkencave etnografike-folkloristike* (Le Festival folklorique national 1978 et questions d'actualité des sciences ethnologiques et folkloristiques), dans *Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor* (Questions de développement du folklore contemporain), Tirana 1980, pp. 7-24.

70. UÇI, Alfred, *Problemi i mitit në letërsinë tonë të realizmit socialist* (La question du mythe dans notre littérature du réalisme socialiste), dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 3, pp. 127-160.

71. UÇI, Alfred, *Letërsia e Rilindjes dhe mitologjia* (La littérature de la Renaissance albanaise et la mythologie), dans «Nëntori», Tirana 1980, n° 2, pp. 155-192.

Afërdita ONUZI

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

INFORMATION

**ACTIVITES SCIENTIFIQUES 1981
DE L'INSTITUT DE CULTURE POPULAIRE ALBANAISE**

L'Institut de Culture populaire a déployé, durant l'année 1981, une activité féconde. Plusieurs productions importantes portées à terme, parlent éloquemment du premier pas dans la réalisation des tâches du plan quinquennal 1981-1985.

1981 a représenté le commencement de quelques travaux monographiques et de quelques éditions majeures des représentants de la culture populaire, l'année d'une forte activité d'expéditions sur le terrain et de propagande des traditions nationales.

L'activité d'études scientifiques a formé la tâche fondamentale du travail pour l'année 1981. Les sujets traités concernent une thématique large et variée. Ils donnent de la lumière à des processus de formation et de développement historique de la culture, font des généralisations et des synthèses, critiquent les opinions idéalistes, bourgeoises et révisionnistes, en donnant la réponse nécessaire à une série de questions importantes dans plusieurs domaines de la culture matérielle et spirituelle, de la prose et de la poésie, de l'ethnomusicologie et de la chorégraphie populaires.

On a écrit, durant 1981, 2236 pages de travaux qui comprennent des monographies, communications, introductions d'études, articles scientifiques etc. Le Département de la prose et de la poésie populaires a porté à terme les travaux: *Les adages populaires et notre réalité socialiste* et *Eléments communs et originalité des ballades populaires des Albanais d'Italie*, de J. Pana-

joti, *Particularités de la poésie érotique traditionnelle* de P. Pano, *Questions de classification de la prose populaire albanaise* d'A. Khagolli, *Rapport entre ce qu'il y a de national et de régional dans le chansonnier historique* de R. Hyso, *Valeurs idéelles des chansons sur les tombés* de M. Gërcaliu et K. Vasili, *Le genre épique populaire historique des Albanais* (chapitre de monographie), et *Le genre épique de la période pré-ottomane en tant qu'expression de l'ethnie albanaise* de Q. Haxhihasani, etc.

Du Département Musique et Chorégraphie sont sortis, au cours de 1981: *La musique folklorique albanaise* de B. Kruta, *Les chansonniers rituel et nuptial en Albanie centrale* de H. Filja, l'étude de 25 danses par R. Bogdani et de 11 danses par S. Selimi, *L'évolution ultérieure des instruments et des formations traditionnelles* par P. Miso, *Le trait original de la polyphonie de la Labërie* par S. Shituni, et autres.

Le Département Culture Matérielle a réalisé plusieurs travaux: *Rapport entre la structure de la famille coopératrice et l'espace habité dans le Plateau de Korçe* par A. Gjergji, *Aperçu ethnographique et historique sur les champs au moyen âge et Cultures agricoles* par S. Shkurti, *Aspects d'unité et de variété dans l'habitation populaire*, et *L'habitation à kulle en Albanie* par P. Thomo, *Un ensemble d'habitation dans le village de Brar de Tirana* par A. Muka, *Les textiles populaires dans la contrée de Has et leur rôle d'ornementation*, par A. Onuzi.

Le Département Culture spirituelle a porté à terme les travaux suivants: *Coutumes et rites mortuaires en famille* par Y. Selimi, *L'afflux de la population dans de nouveaux centres agricoles aménagés après la Libération* et *Un aperçu sur les costumes de Librazhd* par M. Tirta, *Rapport entre le bayrak, le lignage et la région ethnographique* par K. Ulqini, *Habillement populaire du district de Kolonje* par A. Dojaka.

On doit ajouter, à cette activité d'études, aussi les travaux de plusieurs collaborateurs extérieurs, tels R. Sokoli, Xh. Martini, Xh. Meçe, Ll. Mitrushi, N. Agolli, et autres.

Une ample activité éditrice a eu lieu aussi durant l'année. Sont sortis des presses les volumes: *Lyrique populaire 3*, *L'oeuvre de Thimi Mitko*, *L'habitation rurale de l'Albanie septentrionale*, *Chansonnier épique historique (1830-1812)*, *Bibliographie de l'ethnographie albanaise*, *Chansonnier populaire du district de Korçe*, l'annuaire «Ethnographie albanaise» XI et l'on attend la parution d'autres.

On a porté à terme, durant 1981, le volume *Adages et sentences populaires*, le volume 7 du *Chansonnier de la Lutte antifasciste de Libération nationale et de l'édification socialiste*, *Berceuses populaires*, *Chants et mélodies des festivals folkloriques nationaux*, *Chansonnier populaire du district de la Myzeqe*, «Lyrique populaire du district de Kukës». Ont pris leur forme définitive aussi *Chansonnier épique historique 1* et l'album *Motifs populaires de confection aux aiguilles*.

Après avoir porté à terme le premier volume du corpus *Costumes populaires*, ont continué les travaux sur les volumes II et III, et l'on a réalisé un grand volume de travail aussi dans les corpus «Danses populaires albanaises» et «Instruments populaires albanaise».

L'année 1981 a signé un nouveau pas

dans l'activité de recherche sur le terrain. Ainsi, des quatre départements de l'Institut, on a fait 23 expéditions complexes et individuelles, qui ont parcouru la plupart des districts. On peut mentionner l'expédition complexe, composée par 29 travailleurs scientifiques, organisée dans la contrée de Shpat d'Elbasan. On a glané, durant cette expédition, 190 unités de folklore littéraire, 225 unités de genres divers vocaux et instrumentaux, 16 unités de danses et de rituels, on a reproduit plus de 200 photos et croquis et l'on a acheté 267 objets. On prévoit d'organiser une session scientifique sur cette expédition et d'en faire une édition spéciale.

On doit noter aussi le fait que durant 1981 sont entrés dans les archives et les fonds de l'Institut, en tant que contribution des collaborateurs extérieurs, 21 918 vers, 1167 unités d'adages et de sentences, 2700 pages de matériaux ethnographiques. Les travailleurs de l'Institut ont donné un concours précieux à ouvrir l'exposition nationale «Culture populaire albanaise» inaugurée dans le cadre du 40^e anniversaire de la fondation du Parti. Aussi l'exposition «Culture populaire» à Tirana a mené une excellente activité, fréquentée qu'elle a été par 36 908 visiteurs, dont 3 643 étrangers. Le laboratoire chimique a traité des centaines d'objets, dont plusieurs aussi pour le Musée historique national.

On a soutenu trois sujets de dissertation par A. Muka: *L'habitation rurale de la Malësie de Tirana et sa place dans la typologie de l'habitation populaire albanaise*; A. Onuzi, *La tradition de poterie en Albanie*; P. Thomo, *L'habitation rurale en Albanie du Nord*. A J. Panajoti a été accordé le titre de «Ancien collaborateur scientifique».

M. GËRCALIU

LE MUSEE HISTORIQUE NATIONAL

Le 28 octobre 1981, à la veille du 40^e Anniversaire de la Fondation du Parti du Travail d'Albanie et de son 8^e Congrès, le camarade Enver Hoxha découpa le ruban de l'inauguration du Musée historique national, une des réalisations culturelles les plus importantes du VII^e plan quinquennal, un grand centre d'éducation patriotique et révolutionnaire de nos masses Laborieuses.

Le musée étale l'histoire multimillénaire du peuple albanais, depuis les temps les plus reculés, à l'antiquité et à nos jours, sous ses aspects de l'économie, de la politique, de la société, de l'idéologie, de la culture artistique, etc. Le musée est l'expression bien nette de la sentence passée en proverbe du camarade Enver Hoxha: «le peuple albanais s'est frayée la voie de son histoire l'épée dans la main».

Historiens, archéologues, ethnologues ont fait un travail méritoire dans la conception de la structure du Musée, dans le choix du matériel compositionnel, en y présentant l'histoire du peuple albanais dans sa totalité et sa continuité. D'autre part, bâtisseurs, architectes, peintres, et autres, ont su donner une œuvre digne soit comme présentation externe, soit aussi comme mode d'exposition du matériel.

Le Musée est divisé en deux grandes périodes: période de la lutte pour la liberté et l'indépendance, qui comprend les événements depuis les temps de l'antiquité jusqu'à la Proclamation de l'Indépendance de l'Albanie en 1912, et la période de la Révolution, qui comprend les événements depuis les débuts des mouvements révolutionnaires démocratiques jusqu'à nos jours.

Quatre grands halls (antiquité, basse antiquité, moyen âge et Renaissance nationale) représentent la première période: la lutte pour la sauvegarde comme peuple et comme nation contre les

tentatives d'assimilation et de dénationalisation des envahisseurs étrangers, la lutte pour la liberté et l'indépendance, pour le progrès matériel et spirituel qui aboutit à la Proclamation de l'Indépendance, une immense victoire historique pour le peuple albanais.

C'est à travers l'étalage de documents, d'objets et de photos de toute sorte, que ces halls très vastes illustrent des étapes et des dates de marque: les guerres illyro-romaines, l'Etat d'Albanie, l'époque de la guerre légendaire de notre héros national, Georges Kastriote-Skanderbeg, la Ligue albanaise de Prizren, la Proclamation de l'Indépendance le 28 novembre 1912.

La seconde période est caractérisée par l'apparition sur l'échiquier historique des nouvelles forces sociales qui vivent le jour à l'époque du passage du capitalisme au socialisme, à travers les révolutions prolétariennes et de libération nationale. Cette époque s'amorce par la grande Révolution socialiste d'Octobre, alors qu'à la tête du mouvement révolutionnaire monte, en général, la classe ouvrière.

La représentation de cette période est faite en sept halls: un hall prend la période de l'Indépendance, trois la Lutte de Libération nationale, trois halls sont destinés à l'édification du socialisme. Du nombre des valeurs historiques du musée, une bonne place est réservée aussi à la culture populaire albanaise. Le peuple albanais a créé et conservé, durant sa longue histoire, une culture et un art propres, aux traits nationaux particuliers, qui le fait distinguer des autres peuples.

Une caractéristique de la culture populaire albanaise c'est qu'elle ne se développa point scindée de la vie, mais entrelacée et imbriquée sur elle. Le paysan albanais fabriquait à l'intérieur de son économie naturelle, pour les besoins de sa famille, toutes les dota-

tions de la maison, depuis les langes pour les nouveaux-nés, au berceau sculpté avec un savoir-faire manifeste, aux coupes, soucoupes et louches de bois, avec leurs formes élégantes, aux escabeaux et chaises caractéristiques, aux fourches et aux houlettes du berger, aux tentures confectionnées avec autant de soin par les femmes et les filles, jusqu'aux costumes admirables, ornés de motifs des plus divers. Plusieurs de ces objets sont exposés au musée.

Dans l'une des salles de la première période on a construit un intérieur de montagnard du XVII^e siècle, qui a reçu des objets domestiques: escabeaux, chaises, objets de traitements des laitages, objets de foyer, le flambeau et l'habillement à *tirq* de la Malessie de Puke.

Tout de même, la place principale au musée l'ont les objets des arts appliqués. Ils se font distinguer pour la forte richesse d'expression, pour les liens avec la vie et la production, devenant ainsi un miroir des sentiments artistiques du peuple albanais. On trouve le goût artistique populaire sur chacun des objets de l'usage quotidien: port vestimentaire, vaisselle, habitation, traitement de la pierre ou de la poterie, des ligneux ou des métaux, de la laine ou du lin, du coton et de la soie, etc. Les objets des arts appliqués ne sont pas distribués d'après les genres, mais ils sont insérés dans plusieurs périodes historiques en reflétant les traditions des ancêtres et les transmettant de génération à génération.

On trouve, dans ce musée, des récipients de terre cuite, avec leurs formes élégantes, leurs ornements simples et attrayants, des objets métalliques (fer, cuivre et notamment argent). Les travaux des ligneux aussi sont étalés gracieusement: on trouve des travaux simples des paysans, surtout des bergers, qui ont su orner et sculpter par leur canif des motifs captivants dans les objets d'usage quotidien: flûtes,

flûtes jumelées, fourches et houlettes, berceaux, et autres. Il y a encore des articles des maîtres artisans, qui ont fabriqué des objets de hautes valeurs artistiques, comme c'est l'iconostase de Leuse (Përmet) de la fin du XVIII^e siècle.

Une excellente place occupent, dans ce musée, aussi les travaux textiles, qui ont connu un considérable développement en Albanie. Chaque femme albanaise travaillait au métier le coton, la soie, le lin et la laine. Korçe, la Labërie, Lume, Shëngjergj, et autres, ont confectionné sur métier surtout la laine, en fabriquant des tapis et moquettes, des couvertures velues, des taies d'oreiller, des matelas, des sacs de transport, et autres. Ces travaux sont assez utiles et intéressants, soit pour leurs ornements de toute nature, faits avec goût, soit pour les combinaisons originales des couleurs.

Plusieurs objets exposés au musée illustrent suffisamment la continuité de la culture illyro-albanaise. Dans une vitrine particulière on a exposé la *llabane* (cape) albanaise, toujours en usage dans la région de la Labërie. Elle ressemble en tout point au buste de la femme dégagé à Krotine (Dimal), où il apparaît nettement non seulement la forme de cette cape illyrienne, mais aussi le mode de la porter (s. III-II avant notre ère).

La culture proprement albanaise, développée dans le haut moyen âge dans les régions de l'Albanie proprement dite, est la continuation de la civilisation de la basse antiquité dans le pays, et conserve des éléments de la civilisation illyrienne. Elle constitue un des témoignages les plus solides de l'autochtonéité du peuple albanais. La continuité ethno-culturelle illyro-albanaise est consolidée aussi par le fait que la majorité des agglomérations de l'époque de la basse antiquité se retrouvent aussi dans le haut moyen âge. Cette partie de l'histoire du peuple albanais est illustrée par plusieurs

objets ornés dans les cimetières albanais de Kruje, ressemblants aux objets illyriens et à des objets plus tardifs albanais, employés par le peuple jusqu'à nos temps encore.

L'émigration albanaise en terre étrangère (Grèce, Italie, et ailleurs), durant les XIV-XVIII^e siècles, a conservé les traits particuliers de la nationalité et de l'affection pour la patrie lointaine. Le musée a étalé des vues des villages albanais d'Italie, des gravures de

costumes populaires, ainsi qu'un costume original de femme albanaise d'Italie, qui ressemble tellement au port vestimentaire des femmes de la côte de Himare.

Pour mieux illustrer les événements historiques les plus importants du peuple albanais, et perpétuer l'oeuvre des hommes éminents, des héros et des tombés, on a employé dans une bonne mesure aussi la création folklorique du peuple albanais.

ACTIVITES DE L'ASSOCIATION SCIENTIFIQUE DE CULTURE POPULAIRE

Les membres de l'Association scientifique de Culture populaire du district de Shkodër, ont fait des travaux de recherche et d'étude dans cette année du 40^e Anniversaire de fondation du PTA et de son 8^e Congrès. On a organisé, dans les villages du district, plus de 10 expéditions collectives et individuelles pour glaner de la matière ethnographique et folklorique. Une partie de son activité a été celle de chercher et glaner les objets artistiques de la culture matérielle; elle a organisé 16 expositions de culture populaire dans les campagnes et 8 expositions dans les établissements scolaires des villes, dont on a fait un triage successif pour l'exposition du district.

En outre, le groupe d'ethnographes de cette Association, a porté à terme plusieurs travaux, dont nous nommerons: «L'activité de l'instituteur Hashim Kopliku dans le domaine de l'ethnographie» (Simon Pepa), «Superstitions et coutumes sur la construction des habitations à Bregbune» (Kolec Çefa), «De la provenance de quelques éléments artistiques dans les costumes de Shkodër» (Luigj Franja), «Sur l'organisation du buron dans le village de Mnele» (Halim Suma), «La bûche dans la Nouvelle-Grude» (Fadil

Mehmeti), «Terminologie du tissage» (Neta Ashta).

Un événement de marque pour les folkloristes de Shkodër fut la fondation du Cabinet du Folklore. On a déjà fait les premiers pas pour en organiser les travaux. On a mis aux archives environ 20 mille vers de chants populaires, dont quelques-uns ont été glanés durant des expéditions ou encore précédemment par des instituteurs et des travailleurs de la culture. Les collaborateurs du groupe du folklore oral ont porté à terme les sujets «Le chant dans la zone de Koplik» (Alfred Çapaliku), «La thématique dans le folklore de Dukagjin» (Agim Çausholli), «L'activité de l'instituteur pour refléter le chansonnier populaire de la région dans le processus didactique d'éducation» (Ndue Gjoni), «L'héroïsme populaire enregistré dans le chansonnier populaire des années 1910-1912» (Selami Tabaku). Fadil Podgorica continue son travail pour préparer le Dictionnaire de terminologie du folklore. Les collaborateurs du groupe du folklore musical ont glané et transcrit une centaine de chants et de danses de Shkodër. 30 chants sur le Parti à son 40^e anniversaire, au 8^e Congrès et au camarade Enver Hoxha (Tonin

Daija) et une centaine d'autres chants des orchestres traditionnels de Shkodër (Fran Stojka). Ont été portés à terme les sujets: «L'harmonie populaire dans les chants à la çifteli» (Tonin Daija), «Les chants du travail des femmes de Grizhe» (Merita Kinkaj), «Vie et activité des compositeurs Paloke Kurti et Frano Ndoja» (Tonin Zadeja).

Un travail méritoire a été fait en vue d'étendre le nombre des collaborateurs. On a formé dans quelques villages des noyaux, comme à Oblike, Velipoje, Bajze, Mjede, Breglum, Gruemire et Grizhe. On a mis soin aussi à illustrer les valeurs de la culture populaire par des publications dans le journal de la vie et des entretiens dans le poste de transmission locale, dans des entreprises, des campagnes et aussi des formations militaires.

A l'occasion de l'ouverture de l'exposition nationale «Culture populaire albanaise» Shkodër, l'Association de Culture populaire organisa une session scientifique. Du nombre des invités il y avait des maîtres populaires, des travailleurs de la culture, enseignants, collaborateurs de plusieurs districts du pays, et autres. Assistèrent aux travaux de la session aussi les camarades Adem Tukaj, secrétaire du Comité de Parti du district, Jakup

Mato, fonctionnaire de l'Appareil du CC du PTA et le professeur Alfred Uçi, directeur de l'Institut de Culture populaire à Tirana.

Le secrétaire du Comité exécutif du CP du district, Dhimitër Dhora, ouvrit les travaux de la session. Furent lues les communications suivantes: «Les métiers de l'ancien marché de Shkodër» (Z. Shkodra), «Traits distinctifs de développement urbain dans la ville de Shkodër aux XV-XIX^e siècles» (S. Luzati), «Ornement des costumes populaires» (M. Ujka), «Données sur le traitement du lin dans la Bregbune» (N. Gokaj), «L'argalie chez les Albanais d'Italie» (agr. J. Kastrati), «Essai à étudier la gravure sur pierre dans la région de Shkodër» (K. Ulqini), «Techniques d'orfèvrerie» (G. Marleci), «Valeur d'ornementation de l'habitation de Shkodër» (F. Shkupi), «Travaux sur ligneux à Malessie Madhe» (P. Perja), «Fabrication en fosse du charbon à Shllak» (I. Bushati), «Le travail dans le chansonnier populaire» (S. Tabaku et T. Daija), «Noms de famille provenant de dénomination de professions» (J. Shpuza). A la fin des travaux de cette session scientifique, le secrétaire du Comité exécutif du CP du district, Dhimitër Dhora, fit l'évaluation de cette activité et du travail biennal de l'Association scientifique de Culture populaire.

K. ULQINI

CONFERENCE SCIENTIFIQUE AU CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE FAN S. NOLI

Le 30 janvier 1982, dans la salle de l'Institut supérieur des Arts à Tirana tint ses travaux la conférence scientifique à l'occasion du centenaire de la naissance de Fan S. Noli, patriote démocrate et personnalité connue de la culture albanaise. La conférence était organisée par l'Académie des

Sciences, l'Université de Tirana et la Ligue des Écrivains et Artistes. Participaient à ses travaux des travailleurs des centres de travail et de la production, des institutions scientifiques, culturelles, scolaires et artistiques, des représentants des organisations de masse, des patriotes et vétérans, des his-

toriens, linguistes, hommes de lettres, étudiants et autres invités.

S'y trouvaient, au même titre, le membre du Bureau politique du CC du Parti et vice-président du Conseil des Ministres, le camarade Manush Myftiu, le candidat du Bureau politique du CC du Parti le camarade Foto Çami, le ministre de l'Enseignement et de la Culture Tefta Cami, le secrétaire du Comité de Parti du district de Tirana Xhelil Gjoni, et d'autres camarades.

Le discours d'ouverture fut tenu par le président de l'Académie des Sciences de la RPSA, le professeur Aleks Buda. Après avoir parlé en résumé sur les valeurs de l'oeuvre de Noli, le professeur Buda dit: «Noli, qui rattaché de toute sa vie à son propre peuple, aux hommes du petit peuple, aux ouvriers et aux paysans, avec lesquels il se battit ensemble et les admira pour la victoire obtenue, est nôtre, est de ce peuple laborieux qui se construit actuellement le socialisme et, sous la conduite du Parti du Travail d'Albanie et de son fondateur, le camarade Enver Hoxha, marche intrépidement et triomphalement, en garantissant pour toujours l'avenir de cette ancienne nation et toujours jeune: la nation socialiste albanaise»

La parole fut donnée, ensuite, au professeur Stefanaq Pollo, qui tint son allocution: «Fan Noli — une figure éminente du mouvement patriotique et démocratique et de la culture albanaise», préparé en collaboration avec l'ancien collaborateur scientifique, Koço Bihiku.

Dans la deuxième séance, présidée

par le recteur de l'Université de Tirana, professeur Osman Kraja, l'ancien collaborateur scientifique, Muin Çamilut la communication «Fan S. Noli sur la consolidation de l'Etat albanais et la sauvegarde de l'indépendance et de l'intégrité territoriale». Furent lues, ensuite, les communications suivantes: «Fan S. Noli à la tête du gouvernement démocratique de 1924», par le prof. Arben Puto, «L'activité et les opinions démocratiques de Fan S. Noli dans les années 1925-1932» par l'ancien collaborateur scientifique Viron Koka, «La poésie politique de Noli» par le prof. Vehbi Bala.

Le président de la Ligue des Ecrivains et Artistes Dritëro Agolli, présida la troisième séance. Furent lues les communications suivantes «Fan S. Noli journaliste» par Pirro Tako, «Réalisme et symbolique dans la poésie de Noli» par le prof. Alfred Uçi, «Noli et sa langue» par le prof. Shaban Demiraj.

A la séance de l'après-midi furent lues les communications: «Des débuts de l'activité de Fan S. Noli, à travers sa correspondance» par le prof. Dhimitër Shuteriqi, «Le rôle culturel et social des traductions de Fan S. Noli» par l'agréé Muzafer Xhaxhiu, «Activité diplomatique de Fan S. Noli dans les années 1920-1924» par le candidat ès sciences, Ksenofon Krisafi, «Aperçu sur le processus du travail de création de Fan S. Noli — musicologue et compositeur» par Zana Shuteriqi.

La conférence fut déclarée close par le président de l'Académie, le prof. Aleks Buda.

DEBAT D'OPINIONS SUR UNE EXPOSITION

On dénote ces dernières années, dans la fabrication d'étoffes de laine et de cotonnades de l'ensemble textile «J. V. Staline», un fort changement qualitatif. Ces articles ont trouvé, pour

leur facture pratique et les valeurs esthétiques, un large usage non seulement sur notre marché intérieur, mais aussi sur celui de l'étranger.

Les réalisations faites jusqu'à nos

jours sont la conséquence d'un travail insistant et inlassable des travailleurs et du personnel technique et dirigeant de cet ensemble, où depuis longtemps on a formé une bonne tradition: on discute chaque année des modèles d'ornements préparés par les peintres pour les tissus à fabriquer.

Du nombre des travaux textiles de l'ensemble «Staline», de l'intérêt offrent les cotonnades fabriquées par ses filatures. En janvier de cette année, dans l'une des salles de teinturerie, on soumit au débat les modèles qu'on compte appliquer sur les cotonnades durant les années 1983-1984. On trouvait exposés environ 80 modèles types de deux dessinateurs connus pour leur talent: Dal-landyshe Xhufi et Lindita Sulçe.

Participèrent aux débats des représentants du Ministère de l'Industrie légère et alimentaire, des peintres, tisseurs des districts de Berat et de Shkodër, des représentants des entreprises de costumes prêts, des travailleurs de l'Institut de Culture populaire, des dessinateurs, techniciens et ingénieurs des teintureries, et autres. Tous étaient de l'opinion que les modèles présentés dans cette exposition marquaient, au double point de vue artistique et technique, un pas remarquable par rapport aux années précédentes. Prédominait, sur ces nouveaux modèles, un esprit optimiste et joyeux, qu'on constatait dans la grande variété des motifs, la pureté et la fraîcheur des couleurs et les compositions bien réussies. Les motifs qui formaient le décor artistique de ces modèles avaient été empruntés à la belle nature albanaise, surtout à la riche flore du pays. Ne manquaient, non plus, des motifs zoomorphes et anthropomorphes. Tous les motifs étaient stylisés de telle sorte à s'adapter de la meilleure façon à leur destination. Ainsi, p. ex., les motifs pour les tissus de flanelle changeaient de ceux de simples cotonnades ou de polyester. Au même titre, d'une autre nature étaient les motifs à appliquer

sur les tissus des dotations domestiques, etc. Outre les différentes formes de stylisation des motifs, significatif était l'usage harmonieux des teintes, qui offraient des combinaisons des plus diverses, en accord avec leur application pratique. Ainsi, p. ex., sur les modèles qu'on comptait appliquer sur les cotonnades pour enfants, les teintes étaient calmes, douces et sans contrastes frappants, cependant que les motifs conservaient, dans une certaine mesure, la forme réelle de l'objet qui avait servi de modèle.

Sur les autres modèles, qu'on comptait appliquer sur polyester, et avec lesquels on peut confectionner des vêtements de dessus ou d'intérieur pour des hommes d'un certain âge, prédominaient des teintes retenues, aux tonalités neutres. Les motifs d'ornement étaient simples, sans charges excessives. La fantaisie des peintres était exprimée vivement, notamment dans les matériaux pour l'habillement des jeunes. Y émanait, en général la fraîcheur des teintes. Les motifs étaient stylisés sur une ligne leste et pleine de mouvement, tout en conservant ses traits distinctifs. Outre les motifs floraux, les peintres avaient utilisé avec maîtrise aussi des motifs empruntés à nos textiles populaires. Ce travail méritoire de ces deux compagnes mérite d'être continué, à l'avenir également, non seulement par des dessinateurs qui travaillent dans cet ensemble textile «Staline», mais aussi par tous ceux qui s'occupent des arts appliqués.

Nous avons vu, parfois, les motifs empruntés à l'art de décoration populaire, appliqués aussi antérieurement dans nos articles industriels. Mais, l'on doit souligner pourtant, qu'ils n'ont pas été toujours réussis. On le constate surtout dans les articles sortis des établissements de céramisterie et de verrerie.

D'excellents résultats, dans l'application des motifs populaire, ont marqué les dessinateurs textiles. Un témoignage à cela c'était l'exposition dont

nous venons de parler. Du nombre des modèles présentés, on distinguait nettement les motifs empruntés aux ornements des cotonnades, confectionnées sur métier, dans le passé, par les maîtres de différents districts du pays. On avait mis l'effort à les appliquer de façon créatrice, en leur donnant un nouveau traitement, en rapport avec la matière et les objets à préparer avec. Offraient de l'intérêt ces modèles où l'on avait appliqué des motifs des couvertures de tête du costume des femmes de Has (district de Kukës), et des cotonnades tissées par les femmes de Zadrime (district de Shkodër), des motifs employés à Kosove pour les couvertures de berceau, etc. Ces motifs, élaborés et enrichis de nouvelles formes, gardent le caractère décoratif de notre art populaire. Ils se sont adaptés parfaitement aux fils de polyester ou d'indienne, qu'on emploie pour la confection de robes pour dames et jeunes filles.

Nous trouvons, sur d'autres modèles, les motifs des cotonnades fabriquées naguère par les tisserandes des districts de Tirana, Krujë, Elbasan. Les peintres avaient préféré pour le cabot, le tissu de flanelle et d'indienne, des modèles qui présentaient des raies parallèles simples de toute largeur, disposées verticalement sur la superficie du tissu. Les modèles aux motifs empruntés au tissu à damier, réalisés naguère par les femmes de Shkodër, étaient d'une autre nature. Le propre à celles-ci a été l'usage de dentelles polychromes, qui servaient pour l'assemblage des deux pans du tissu. Pour se conserver le caractère populaire et le trait distinctif qu'ont ces objets, on avait opiné que l'indienne soit estampée en imitant la dentelle avec le motif. Les tissus ornés de cette façon seront en usage pour faire des couvertures de table, des serviettes, etc.

Il convient de mentionner aussi le travail méritoire des peintres à imiter dans une certaine mesure la tech-

nique des travaux sur métier, en employant à cette intention la teinte. On le voyait surtout dans la technique propre aux cotonnades des districts de Tirana, Krujë, Shkodër. Une impression agréable laisse, au même titre, la vue des modèles qui imitaient la technique à dents festonnés ou à crochet (les dentelles), les modes qu'on trouve appliqués le plus souvent sur les tissus du passé par les tisseuses du district de Shkodër. Naturellement, l'imitation des techniques de travail au moyen d'estampes est quelque chose de particulier aux tissus fabriqués, mais il convient que les modéleurs choisissent ces techniques qui, outre leur valeur pratique, ont aussi des effets d'ornement. Il nous semble intéressant, sous cette optique, que le procédé à «surjet» qu'on trouve dans les cotonnades du district de Krujë et le procédé à «retour» qu'on emploie dans les ornements des cotonnades par les femmes du district de Lushnje, Fieri et les tisseuses de Kosove, ont de quoi attirer l'attention. Cette technique est représentée par des raies simples parallèles disposées horizontalement sur la superficie du motif. Les différents types de motifs aux raies minces parallèles, sans contours marginaux, font de l'effet surtout si on les estampe sur cotonnade ou polyester.

Il serait utile, si l'on veut augmenter les nouveaux modèles et obtenir une variété aussi large dans l'ornement des tissus fabriqués, que les peintres textiles, outre les motifs empruntés aux tissus faits sur métier par les maîtres populaires, empruntent des motifs aussi d'autres branches de l'art décoratif populaire pour les tissus, les dentelles ou les broderies, qui ont une tradition bien ancienne. Les broderies ou les dentelles se font remarquer pour leurs propriétés d'ornement et leurs techniques différentes de réalisation. De leur nombre, un intérêt offriraient celles à la technique en «natte», ou au «point en croix», qu'on les rencontre

souvent sur des travaux faits par les femmes de nos villages. Les motifs brodés au «point en croix» et «point à la natte» forment des raies très élégantes et se font remarquer pour leurs formes harmonieuses. On sait que ces deux techniques, en raison du mode d'application, forment une certaine transparence sur la superficie brodée. C'est la raison pourquoi leur imitation résulterait très belle sur polyester. Ce tissu, ainsi orné, pourrait servir pour les chemises d'hommes, pour les robes pour femmes et jeunes filles, des blouses pour jeunes des deux sexes, etc.

On peut se créer des modèles attrayants sur la base de l'imitation du matériel avec lequel sont exécutées les broderies populaires. Il s'agit de nos broderies soutachées qu'on trouve employées dans plusieurs pièces vestimentaires nationales. La soutache employée comme matériel pour la broderie engendre une sorte de relief sur la superficie du fond de l'objet. Les motifs soutachés ont des formes plastiques et donnent l'impression d'un bas-relief ornemental. Cette impression donneront

aussi les tissus fabriqués, si l'on emploie par un critère judicieux les nuances et les tonalités de toute sorte que donnent les teintures. De tels tissus pourraient servir aux dotations domestiques.

Pour réaliser des travaux de cette nature, il résulte nécessaire l'usage de la photomécanique, qui engendre des possibilités pour un traitement encore meilleur du décor artistique des tissus industriels. Ils seraient ainsi plus résistants, plus pratiques, ils trouveraient l'agrément des consommateurs et répondraient aux exigences esthétiques toujours croissantes de nos masses laborieuses.

Nous n'exagérons point si nous disons que cette exposition, avec les modèles des peintres de l'ensemble textile «Staline» représentait un succès pour nos arts appliqués: elle était un témoignage vivant de l'effort à utiliser d'une façon créatrice et aussi largement que possible les beaux motifs variés de la création artistique populaire.

I. BIHIKU

UNE REUNION DU COMITE DES EXPERTS GOUVERNEMENTAUX POUR LA SAUVEGARDE DU FOLKLORE ET DE LA CULTURE TRADITIONNELLE

Les 22-26 février 1982, dans le siège principal de UNESCO à Paris, fut tenue la réunion du Comité des experts du folklore et de la culture traditionnelle, à laquelle participa aussi une délégation de l'Albanie, composée par le prof. Alfred Uçi et la docteur ès sciences, Andromaqi Gjergji.

Cette réunion, convoquée par le Directeur général de l'UNESCO, analysa différents aspects du folklore et de la culture traditionnelle en rapport avec la sauvegarde, le développement et la conservation de l'authenticité.

Eurent lieu des débats aussi sur la définition du folklore, l'identification, la sauvegarde et l'emploi. Participaient des experts de 50 pays membres de l'UNESCO, de nombreux observateurs de 18 organisations internationales, ainsi qu'un observateur de l'Organisation pour la libération de la Palestine.

Les membres de la délégation albanaise prirent une part active aux débats qui eurent lieu sur les questions insérées dans l'agenda, en faisant connaître l'attitude de nos sciences folkloriques et ethnographiques. Nos

délégués intervinrent, au même titre, en faisant des observations et des précisions aussi sur le projet de rapport

présenté par la présidence de la réunion.

S. Sh.

REUNION DE L'ASSEMBLEE DE L'ACADEMIE DES SCIENCES DE LA RPSA

Le 6 avril 1982 fut tenue la réunion de l'Assemblée de l'Académie des Sciences de la RPSA. On rapporta à cette réunion sur les questions suivantes: «Programme de travail pour traduire dans les faits les tâches tracées par le VIII^e Congrès du Parti» (prof. A. Buda), «L'accroissement de l'efficience — une question-clé de notre science pour développer l'économie durant le VII^e quinquennat et à l'avenir» (H. Mara et H. Banja), «La conception biologique contemporaine et les problèmes de l'agriculture socialiste» (M. Përmeti),

«La presse périodique scientifique et ses tâches actuelles» (prof. K. Popa, prof. L. Omari, M. Naço et E. Sulstarova), «Aspects théoriques de l'étude de l'histoire de la littérature albanaise» (K. Bihiku), «Pour un rapport plus adéquat entre les fonctions et l'activité de recherche de quelques institutions des sciences naturelles et techniques» (J. Çobani, K. Bukuroshi et R. Skëndo).

Les débats sur ces questions eurent lieu dans des séances particulières des sections de l'Académie.

RICHESSES CHOREGRAPHIQUES DE RUGOVE ET D'OPOJE

L'Institut de Culture populaire et la Ligue des Ecrivains et Artistes ont organisé, le 8 février 1982, un entretien sur la «Richesses chorégraphiques de Rugove et d'Opoje», accompagné par les films pris durant l'expédition folklorique dans ces deux contrées de Kosove en septembre-octobre 1979. L'allocution fut tenue par le candidat ès sciences, Ramazan Bogdani.

A côté des particularités et des caractéristiques locales et régionales, le rapporteur fit ressortir l'unité de l'ethnie albanaise dans le domaine de la chorégraphie populaire. «Ces danses, dit l'orateur, représentent les évolutions les plus stabilisées au point de vue des systèmes, des types, des genres et des variantes respectives. Elles

font de la lumière sur l'antiquité de la danse populaire albanaise». Il fut souligné que ces danses vivent toujours et sont pratiquées dans toutes les réunions en famille et en société. Vues sous l'aspect de la structure, le motif «asymétrique», considéré le plus consolidé de notre danse populaire, empreint la totalité des danses de ces deux contrées ethnographiques. L'originalité albanaise des danses de la Rugove et de l'Opoje est remarquée aussi dans l'aspect musical, en tant que composant de la chorégraphie.

Ont pris part à cette rencontre des chorégraphes, danseurs, compositeurs, peintres, et autres.

E. B.

FORMONS, SAUVEGARDONS ET ENRICHISSEONS LES CABINETS D'INSTRUMENTS POPULAIRES

Les orientations du Parti ont été claires continuellement pour ce qui concerne l'attitude envers la tradition et la sauvegarde des valeurs de la culture matérielle et spirituelle du peuple albanais. Le camarade Enver Hoxha a donné surtout assez de recommandations pour la sauvegarde, l'évolution et la propagande des instruments populaires, sur l'importance et la part qu'ils ont dans la vie populaire albanaise.

En prenant le point de départ de ces justes orientations du Parti, plusieurs districts du pays ont fait un travail méritoire pour réunir des objets de toute sorte de la culture populaire, et de leur nombre aussi des instruments de musique populaire, qui servent à connaître l'histoire du développement de la culture populaire en Albanie. Plusieurs districts ont obtenu d'excellents résultats, en réunissant et classifiant une richesse d'une valeur particulière dans leurs musées ou bien dans les angles particuliers aménagés pour leur exposition et leur conservation. Déjà en 1977, à la veille de la Conférence consacrée au centenaire de la Ligue de Prizren, le district de Tropoje mena une activité méritoire, en formant une exposition par des objets de la culture matérielle et spirituelle. Une place importante y prenaient aussi les instruments de musique traditionnels de la région. Leur nombre dépassait les cent exemplaires. Y étaient représentées les quatre principaux genres: instruments idiophones, membranophones, aérophones et cordophones. Il y avait, dans ce cabinet, plusieurs instruments traditionnels, depuis ceux à fonction prémusicale et d'autres à fonction musicale proprement dite, et jusqu'à ceux qui ont subi une certaine évolution de construction, dans l'intention de jouer avec une musique plus développée, d'un caractère élaboré.

Du nombre des instruments qui offrent de l'intérêt pour leur dénomination, leur facture, la fonction pratique dans les amusements des enfants et dans la musique proprement dite, le cabinet présente aussi plusieurs instruments fabriqués il y a plus de cent ans, comme p. ex. quelques *lahute* (sorte de luth), quelque *çifteli* (sorte de mandole) et autres, qui constituaient des exemplaires uniques dans le trésor de ce district, probablement aussi dans le fonds national. Leur présence offrait un intérêt documentaire à plusieurs égards. La grande quantité d'instruments étalés dans ce cabinet, leurs grandes valeurs en tant qu'exemplaires d'importance historique, parlait de la grande activité qualifiée qu'avaient mené deux des collaborateurs les plus zélés, Riza Lata et Selim Matoshi, avec le soutien des dirigeants du Parti et du pouvoir dans le district. Ont concouru, à la formation de ce cabinet, aussi les travailleurs de l'Institut de Culture populaire, pour permettre d'appliquer, aux collaborateurs de ce district, des méthodes scientifiques durant l'aménagement des objets, par des dispositions sur l'enrichissement ultérieur du cabinet par de nouveaux exemplaires, pour se former une phonothèque, une photothèque, avec des données informatives, etc. Ce cabinet a commencé à influencer, déjà dans ses premiers pas, sur le travail scolaire, pour connaître cette richesse traditionnelle tant par les autochtones que par les spécialistes étrangers. Malheureusement, depuis, il y a eu des négligences.

Il y a, dans d'autres districts des plate-formes parfaitement étudiées par les travailleurs de l'Institut pendant les expéditions faites dans ces zones, qui ont permis d'établir les objets, leur distribution géographique et leur valeur. Mais, ces districts ne se soucient

point à former des cabinets. Des uns se justifient «faute de place», d'autres se limitent à la glane d'un petit nombre d'objets usuels, sans s'approfondir dans le trésor qu'on trouve chez le peuple. Le Parti et le pouvoir ont donné plusieurs recommandations qu'il

faut respecter. Les hommes chargés à glaner ces objets doivent suivre attentivement le travail et sa disposition et l'on aura ainsi la sauvegarde des objets socio-culturels.

P. MISO

LE DEVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE ORCHESTRALE DANS LE DISTRICT DE PUKE

L'orchestre populaire de la Maison de culture et de création populaire «Jordan Misja» à Puke est devenu notoire dans le pays, précisément pour l'enrichissement et l'élargissement de la troupe orchestrale par des instruments populaires. L'activité de cet orchestre se fonde sur ce qu'il y a d'original, de source. Ses arrangements d'un style foncièrement populaire ont fait avancer le cours naturel du folklore musical en le rapprochant à plusieurs égards aux artistes amateurs. La formation et l'évolution de cet orchestre est en rapports avec l'activité de création et d'interprétation des instrumentistes populaires du district de Puke.

On voit dans la formation de cet orchestre populaire, le talent du virtuose de Puke, l'Artiste du Peuple, Ndue Shyti. Il a su mettre en un les instruments divers, en les combinant par une haute technique de virtuosité qui se fait distinguer, comme niveau d'interprétation, de tous les autres orchestres du genre des districts septentrionaux. C'est là un exemple positif qui doit être pris de modèle aussi par les autres ensembles populaires. Connaissant parfaitement les caractéristiques de son de plusieurs instruments populaires, son dirigeant parvient à les combiner de telle sorte à former un orchestre, enrichir plus loin leurs moyens d'expression, et, sur cette base, élargir plus loin leur sono-

rité. Shyti s'est appuyé, pour cette évolution des instruments, sur l'expérience populaire, sur les particularités propres et fondamentales des instruments traditionnels. Les premières formes de leur arrangement, il commença à les employer dans des instruments comme la *çifteli* (sorte de mandole), la *sharbie* (autre instrument cordophone sur le type du premier mais à un grand nombre de cordes), la flûte, l'ocarina, en appliquant en eux de nouveaux éléments de la langue musicale, comme p. ex.: le mode vertical de l'accord, l'élément d'ornement à la place voulue, etc. Le tout a porté à une nouvelle étape, c'est-à-dire à celle d'une troupe organisée qui joue avec art les créations populaires. Partant, l'arrangement est l'expression de l'évolution des vecteurs mêmes du folklore, qui jouent un grand rôle de création et portent en avant la tradition. Sur la base des mélodies traditionnelles, Ndue Shyti créa des mélodies orchestrales captivantes, qui se font distinguer pour une succession originale et organique des éléments musicaux, pour un son caractéristique des instruments, pour un enrichissement de sonorité des registres musicaux, pour un enchaînement et une tablature, ce qui donne de la fraîcheur et du charme aux mélodies d'orchestre, du genre de: «La Malessie en fête», «Les sons du coeur, pour toi, ô mon Parti», «La joie des scieurs», «Chantons à cet Anniversaire»,

et ainsi de suite. On trouve, dans la création de ces mélodies, des sujets qui font d'écho à l'actualité de la vie, à l'optimisme, à sa splendeur, en créant sur cette base un programme idéal et artistique bien net, bien clair, une structure perceptible et agréable.

L'évolution ultérieure de la musique traditionnelle à travers cette forme du folklore musical apporta comme une suite logique, un élargissement des dimensions mélodiques aux traits d'une suite orchestrale.

Quels furent les critères sur lesquels fut formé et évolua cet orchestre populaire? On doit convenir que les formes initiales de la création de la musique orchestrale se retrouvent dans le folklore populaire, parmi les Malesores de la région de Puke, et en général dans la musique soliste des instruments populaires, et, d'une façon particulière, dans les mélodies instrumentales des danses populaires, qui devinrent la première base d'inspiration.

Les raisons qui portèrent à la formation de cet orchestre, se retrouvent dans les conditions actuelles, dans la nécessité de mieux correspondre au niveau d'instruction et au développement culturel des masses travailleuses. Tout en conservant les traits distinctifs, qui sont le propre à chacun des instruments populaires, il fallait les faire évoluer et enrichir, de sorte qu'ils puissent élargir les possibilités expressives, influençant à son tour directement sur l'accroissement et l'évolution de la musique instrumentale populaire. On employa deux formes pour l'enrichissement des instruments de musique: celle de l'enrichissement technico-professionnel et celle de l'enrichissement aussi sous l'aspect de la facture. Ces deux formes ont procédé parallèlement sur un long chemin d'expérimentations. Ainsi, tous les instruments de l'ensemble, comme p. ex.: les *çifteli*, la *zumare* (sorte de mirliton), la flûte, la *sharkie*, et autres, sont fabriqués sur les principes que nous venons d'é-

noncer. Dans ce cadre, une importance particulière offre l'enrichissement de facture de la flûte par ce même Ndue Shyti. Cet instrument se présente sous deux formes musicales: une valeur musicale proche à la flûte traditionnelle, quand il joue sur le bas registre, et à l'ocarina sur le haut registre, ce qui donne une valeur de son particulière. Il est parvenu à le réaliser par une petite modification dans la partie supérieure de l'instrument, en lui mettant un bouchon qui s'ajuste à la coupe latérale de celui-ci. Cette modification lui a donné la possibilité de se frayer de nouvelles voies d'exécution, à tout avantage de la gamme emotive. Elle a influencé sur l'exactitude tonale, en se tenant, naturellement, aux traits propres de notre région, ainsi qu'à l'accord de cet instrument avec les exigences de la formation orchestrale.

La formation d'orchestre n'était pas dans le folklore traditionnel, s'agissant d'un nouveau phénomène qui correspond aux nouvelles conditions. On peut dire que cet ensemble a atteint des résultats assez bons, qui donnent du nombreux matériel pour faire des évaluations et passer à des conclusions. Et ses preuves les meilleures, il les a données dans les Festivals nationaux à Gjirokastër.

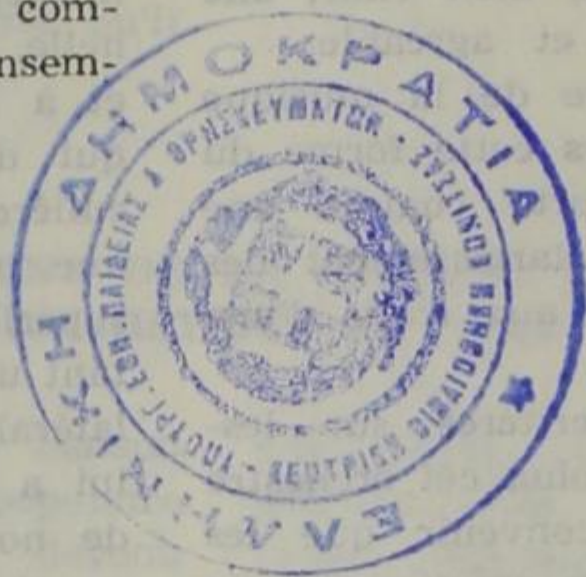
Considérant l'expérience de cet orchestre, qui a donné plusieurs exemples dans la pratique, on peut envisager quelques conclusions: l'orchestre ne doit pas se limiter à la seule intuition populaire, mais doit comprendre la musique vocale, tant le chant populaire que celui cultivé. Malgré les résultats, plusieurs questions restent à résoudre. Doit-on cultiver dans cet orchestre les particularités régionales et comment doit-il cet ensemble influencer sur la culture nationale?

Nous croyons que l'orchestre de Puke influe, et permettra de développer plus loin la culture populaire. D'ailleurs, la musique populaire est développée par le peuple lui-même, ce qui

doit porter, nul doute là-dessus, à l'évolution des instruments, ce qui représentera une contribution à la culture nationale. Pourtant, à l'avenir, compte tenu des exigences du temps, cet ensemble orchestral doit absolument combiner le timbre, donc surtout en ensem-

ble professionnel, et exécuter de la musique, mais toujours en gardant les caractéristiques de sonorité de la musique populaire traditionnelle de notre région.

S. NUSHI



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

TABLE DES MATIERES

ARTICLES

	Page
QEMAL HAXHIHASANI	Le chansonnier épique populaire à sujet historique 3
JORGO PANAJOTI	Les adages populaires et l'actualité socialiste albanaise 23
ALFRED UÇI	Transformations esthétiques de la matière mythologique du folklore 39
FASLI SYLA	Le mouvement des <i>katchaks</i> dans la littérature populaire albanaise 53
SPIRO SHITUNI	A propos de l'échelle pentatonique dans la polyphonie de la Labërie 69
ANDROMAQI GJERGJI	Rapport entre la structure de la famille coopératrice et l'espace habité par celle-ci (Plaine de Korçe) 81
PIRRO THOMO	Aspects d'unité et de diversité de l'architecture populaire albanaise 93
MARK TIRTA	Aspects de l'art sculptural sur bois à Kosovë 113
ALI MUKA	L'habitation d'une famille rurale dans la Malesie de Tirana (Petit-Shëngjin) 129
SKËNDER ANAMALI	Charmes des anciennes parures albanaises 141
VLADIMIR MISJA	Aspects démographiques de développement de la famille socialiste en Albanie 149
YLLI VEJSIU	

HISTOIRE DE L'ETHNOGRAPHIE

ET DE LA FOLKLORISTIQUE ALBANAISES

MUSTAFA GËRCALIU	Le professeur Zihni Sako — un folkloriste éminent 167
ANTONIO BELLUSCI	Deux manuscrits de chansons populaires albanaises d'un Anonyme avant de Rada 173

MATERIAUX

La fête de la bûche dans la tradition populaire albanaise 177
Le jeune Omer 182
Djerdj Elez Ali 188

COMPTES RENDUS

BASHKIM KUÇUKU	<i>Probleme të zhvillimit të folklorit bashkëkohor</i> (Questions de développement du folklore contemporain), Editions de l'Institut de Culture populaire, Tirana 1980 193
JORGO PANAJOTI	Vanguelles Liapès, 'Ο 'Αρβανίτικος γάμος — δ Κουντουριότικος (Les noces arbanites-kondouriotès), Athènes 1980 196
ALI MUKA	Emin Riza, <i>Qyteti-muze i Gjirokastrës</i> (La ville-musée de Gjirokastrë), Editions «8 Novembre», Tirana 1981, pp. 349, 241 clichés 199
QEMAL HAXHIHASANI	Bibliographie des travaux folkloriques parus en 1980 (choix) 203
AFËRDITA ONUZI	Bibliographie ethnographique 1980 210

LA VIE SCIENTIFIQUE

INFORMATION

CONTENTS

STUDY ARTICLES

		Page
QEMAL HAXHIHASANI	Albanian historical folk epic	3
JORGO PANAJOTI	The folk saying and our present — day socialist reality	23
Prof. ALFRED UÇI	The aesthetic transformation of mythology into folklore	39
FAZLI SYLA	The freedom-fighter's movement in the Albanian folk literature	53
SPIRO SHITUNI	On pentatone in Labëria polyphony	69
ANDROMAQI GJERGJI	The relation between the structure of the cooperative family and the living space.	81
PIRRO THOMO	Aspects of the uniformity and variety of our folk architecture	93
MARK TIRTA	Characteristics of wood-carving in Kosova	113
ALI MUKA	The dwelling-house of a big family in Tirana Highlands	129
SKËNDER ANAMALI	The beauty of Arbëreshi ornaments	141
VLADIMIR MISJA	Demographic aspects of the development of socialist family in Albania	149
YLLI VEJSIU		

HISTORY OF ALBANIAN ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE SCIENCE

MUSTAFA GËRCALIU	Prof. Zihni Sako — outstanding folklorist	167
ANTON BELUSHI	Two anonymous pre-Radian manuscripts with Arbëreshi folk songs.	173

MATERIALS

	The feast of christmas log in the Albanian folk tradition	177
	Homer the Jr.	182
	Gjergj Elez Alia	188

CRITIQUE AND BIBLIOGRAPHY

BASHKIM KYÇYKU	Problems of the development of contemporary folklor Publication of the Institute of Folk Culture, Tirana, 1950.	193
JORGO PANAJOTI	Vangjelis Lapis 'Ο 'Αρβανίτικος γάμος — ο Κουντουριότικος (Albanian Kunduriote wedding) Athens, 1980.	196
ALI MUKA	Emin Riza, The Museum City of Gjirokastra ; «8 Nëntori» Publishing House, Tirana 1981, p. 349	199
QEMAL HAXHIHASANI	Folklore bibliography for 1980	203
AFËRDITA ONUZI	Ethnographic Bibliography for 1980.	210

SCIENTIFIC LIFE

Information.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας