

ACADEMIE DES SCIENCES DE LA RPS D'ALBANIE

INSTITUT DE CULTURE POPULAIRE

# CULTURE POPULAIRE ALBANAISE



1311

IIe Année (2) 1982

3E



ACADEMIE DES SCIENCES DE LA RPS D'ALBANIE

INSTITUT DE CULTURE POPULAIRE



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

# CULTURE POPULAIRE ALBANAISE

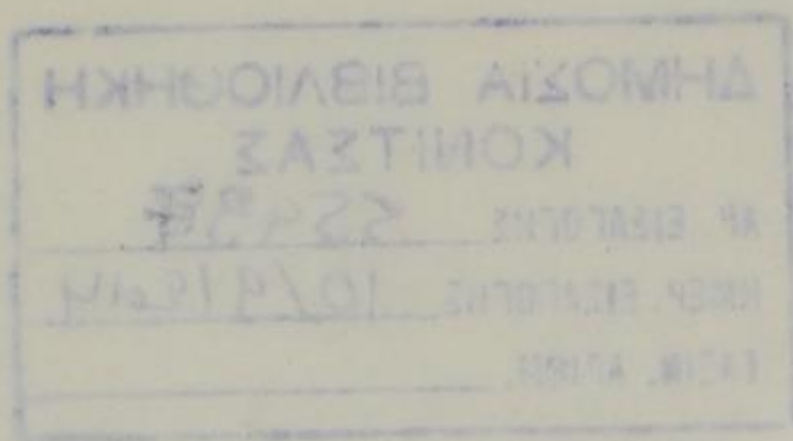
II<sup>e</sup> ANNÉE (2)

36

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.

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 - ANNÉE (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)<sup>1</sup>. 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<sup>er</sup>, IV<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> volumes, les appelèrent *kangë trimënie* (chansons de prouesse), et dans le X volume, *kangë burrnie*, 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 présentations 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'emmurement, 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 Verdha*); 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)<sup>2</sup>.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, en étendant cette tradition danubienne jusqu'à l'Adriatique<sup>3</sup>. Les débuts de la ballade historique roumaine sont en rapports avec la résistance roumaine contre la domination tartare<sup>4</sup>. 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 Etats 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»<sup>5</sup>. 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 Sabellico, 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 héros<sup>6</sup>. 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<sup>e</sup> siècle, nous est donné par la poésie populaire des Albanais d'Italie, dont le temps d'émigration commence au XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle»<sup>7</sup>, 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, représentent 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 historiques, 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<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, parvient à nous donner les premiers témoignages de son existence au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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, Kosovë, 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.

Ou 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 partisans, 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.*,