



ARTICOLO

Un révélateur identitaire: le conflit sur les costumes dans le quadrille corse

di Davia Benedetti

Le thème du costume en danse est abordé ici à partir d'une enquête ethnologique de terrain s'inscrivant dans une recherche plus vaste¹ sur les danses en Corse. Cette île méditerranéenne connaît un réel engouement sociétal pour les pratiques du corps, notamment pour les danses. Ceci est en contradiction avec le préjugé répandu que les corses ne dansent pas, qu'ils n'ont jamais considéré les danses comme un mode d'expression ou d'empreinte de facteurs évolutifs de leur société: les danses (Natali, 2009) ne sont communément appréhendées en Corse que dans leur champ artistique normalisé ou qu'en tant que loisir ; les acteurs sociaux ne les retiennent pas

¹ Recherches de terrain menée sur le thème des danses en Corse, de 2007 à 2014, au sein de L'UMR CNRS 6240 LISA de l'Université de Corse dans l'axe Identités/Cultures et du laboratoire PAEDI de l'Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand dans l'équipe 3: expérience et pratiques corporelles (Benedetti, 2011).

Les entretiens d'enquête cités dans cette étude se sont déroulés dans le cadre d'une observation participante. Les personnes interrogées, actrices de la danse traditionnelle en Corse, auxquelles il est fait référence dans le texte sont: Alain Bitton-Andreotti dit Minicale, à l'origine de la réacquisition du quadrille de Sermanu dans la piève du Boziu dans les années 1980. En charge de la valorisation et transmission de la danse traditionnelle au Centre de Musique Traditionnelle de la Corse jusqu'en 2009. Animateur de l'association Tutti in Piazza à Aiacciu.

- Christiane Leonelli, professeur de technologie, animatrice de l'association A Squadriglia à Bastia.
 - Eliane Pariggi, journaliste, ex membre dissidente de l'association Ochju à Ochju à Corti.
 - Jean-Yves Casalta, professeur de langue corse, animateur de A Squadriglia à Bastia. A l'origine de la réacquisition de la danse a giardiniera.
 - Joséphine Poggi, professeur de chant, à l'origine de la réacquisition, en 1920, du quadrille du Cap Corse et de la danse a manfarina.
 - Josiane Peretti, présidente de l'association de danse et chants folkloriques I Machjaghjoli à Bastia.
 - Marie Albertini, médecin, présidente de l'association Ochju à Ochju à Corti.
 - Pierre-Paul Grimaldi, animateur au Parc Naturel Régional, ex membre et dissident de l'association Ochju à Ochju de Corti.
 - René-Marie Acquaviva, créateur styliste à Bastia qui a conçu les costumes de scène actuels de l'association Ochju à Ochju.
 - Silviame Sammarcelli, membre de l'association Ochju à Ochju à Corti.
 - Les statuts sociaux mentionnés sont ceux de la période d'enquête.
- Personnes mentionnées, décédées lors de l'enquête et dont le témoignage est indirect:
- Eliane Bucchini, couturière à Sartè dans la période de l'industrialisation des textiles et accessoires puis de la concurrence du prêt à porter.
 - Filice Antone Guelfucci, facteur à Paris et Aiacciu, violoneux, a participé à la renaissance culturelle des années 70.
 - Rosalie Colonna, pharmacienne dans les années 1950 à Sartè, détentrice de poupées de collection vêtues selon la coutume à cette époque dans les régions de la Rocca et de l'Alta Rocca.
 - Odile Marchi, bijoutière à Bastia, féministe dans les années 1980.



comme marqueur identitaire. De même, dans le dernier quart du 20^e siècle, en pleine affirmation identitaire de la société corse, les costumes artisanaux féminins ne sont plus portés dans l'île et aucun d'entre eux n'est conservé comme instrument d'identification. Ce délaissement est en adéquation avec le mouvement de libération de la femme² et accompagne la désertification de l'intérieur montagneux et l'exode rural vers les villes côtières, essentiellement vers Ajaccio et Bastia. Le quadrille dans une version italo-française légèrement remaniée est, cependant, présenté aujourd'hui en Corse comme une danse identitaire. Il est ainsi dansé à travers plusieurs modalités scéniques dans lesquelles la présentation vestimentaire des danseurs est primordiale. Or, une polémique autour du costume a éclaté au sein des danseurs de ce quadrille. Cette étude s'intéresse à ce conflit et analyse son fondement sociétal et les enjeux qu'il recèle. Elle recherche à la manière du groupe de travail *Matière à penser (MàP)*³ comment s'articulent les costumes en danse quadrille, la conduite motrice qu'exige l'action de danser et les discours et représentations qui les accompagnent: elle analyse l'articulation anthropologique des différents aspects de la culture immatérielle, matérielle et symbolique (Julien et Warnier, 1999) dans le champ de la danse du quadrille en Corse. Elle dégage ce que Jean-Pierre Warnier nomme un "processus de subjectivation" – au double sens de "production de la subjectivité" et d' "assujettissement" (Lautier, 2004) – en relation avec un processus sociétal d'identification producteur d'identité. Jean-Pierre Warnier ouvre en effet une perspective de recherche aux anthropologues en reprenant le concept de "roue d'engrenage" exposé par Marcel Mauss (Mauss, 1985: 384): "la roue d'engrenage entre les conduites motrices et les représentations, c'est donc le sujet. L'anthropologie en parle par le biais de l'identité (*individuelle ou collective*)" (Julien et Warnier, 1999: 139). Or une forte charge symbolique dans les paroles des danseurs les relie à la fois à leur danse, à leur costume ainsi qu'à la Corse et ses rythmes temporels. De quoi parlent-ils quand ils parlent de leur identité corse? Comment participent-ils à la construction de cette identité collective? Quelles contraintes

² Un mouvement de libération de la femme *Donne Corse* apparaît en 1980 en Corse. "Que l'on ne compte pas sur nous pour remettre le mezarù" (foulard noir – quelquefois blanc – porté uniquement par les femmes, sur la tête, tombant sur les épaules et noué dans le cou) disait l'une de ses adhérentes, Odile Marchi, travaillant par ailleurs au renouveau culturel impulsé dans les années 1970 et connu sous le nom de *Riacquistu* (propos et information rapportés par une amie d'Odile Marchi décédée).

³ *Le MàP est un groupe* de travail animé par Jean-Pierre Warnier à l'Université René-Descartes-Paris V. Il étudie la relation homme-objet et prend en compte le geste en articulant le matériel, l'immatériel et le symbolique.



subissent-ils dans leur processus d'identification à cette identité?

L'analyse ci-dessous s'applique aux groupes de quadrille établis en Corse entre 2007 et 2014, aux personnes y dansant et à leur relation au costume de danse; les informateurs investis dans cette pratique dansée, lorsqu'ils parlent de leurs rapports physiques et symboliques à leur habit de danse témoignent d'une culture identitaire corse tout en exprimant une identité sociale⁴ de danseur de quadrille. Celle-ci rattachée au lieu de vie et territorialisée n'est cependant pas univoque mais investie, selon les groupes, de significations dissemblables. C'est que l'identité sociale de danseur de quadrille en Corse découle de processus différents d'engagement des groupes dans la pratique du quadrille, processus en liaison avec ceux d'identification et de différenciation construisant l'identité culturelle corse. Pour mettre à jour ces processus, une perspective anthropologique diachronique paraît indispensable.

La construction identitaire de danseur de quadrille prônant une identité culturelle corse passe par l'accession au savoir danser de groupes liés à l'associatif et à des institutions, et dont le savoir-faire procède de leurs propres histoires. Celles-ci s'insèrent dans l'évolution culturelle insulaire et dans les revendications identitaires corses. Aussi, un aperçu historique concernant le quadrille en Corse selon ses différents types, les groupes le dansant et les costumes de leurs danseurs, complète ci-dessous, les données résultant de l'enquête de terrain par observation participante.

A l'instar de Delaporte, les termes de vêtement, costume et habit "seront considérés ici comme des synonymes" (Delaporte, 1980: 109, note 1).

D'un premier conflit à une problématique d'actualité sur le costume en quadrille

L'habillement établit des relations à soi, aux autres, à l'environnement naturel et culturel, aux croyances, à la mort, au ludique, à la séduction. Pour dégager quels rapports il instaure chez les danseurs de quadrille en Corse, cette étude anthropologique appréhende leurs costumes en danse à partir de l'évolution des usages vestimentaires et de celle de leur contexte technologique et économique.

⁴ Aspect social de l'identité qui "résulte de "stratégies identitaires" par lesquelles le sujet tend à défendre son existence et sa visibilité sociale, son intégration à la communauté, en même temps qu'il se valorise et recherche sa propre cohérence" (Ruano-Borbalan, 1998: 145).



Changements dans le textile et l'habillement dans l'Europe rurale du 19^e siècle

Au 18^e siècle l'Europe connaît un essor du textile avec un accroissement et une diversification des vêtements en raison de divers facteurs techniques, économiques et politiques. Chaque région impulse des innovations vestimentaires. Né des villes, ce phénomène atteint les campagnes qui deviennent au 19^e siècle, avec le développement de l'industrie et des transports, des lieux de création et d'évolution vestimentaires. Couturières, tailleurs, lavandières, repasseuses, lingères, commerçants boutiquiers ou colporteurs d'habits se multiplient avec l'arrivée de machines à coudre, de modèles à broder puis de machines à broder; chaque région a alors ses costumes jouant pour les réaliser sur la diversité des étoffes, des fils et des accessoires qu'offrent l'industrialisation et les échanges de marchandises d'une région à l'autre. Les traditionnels chanvres et lin, les cotonnades avec les indiennes à motifs peints importées d'Orient, la mousseline côtoient les nouvelles étoffes en soie artificielle ou tulle mécanique et des dentelles industrielles à prix réduit. Supplantant les colorants d'origine naturelle (os, cochenille, indigo, plantes, lapis-lazulis), l'invention des colorants chimiques synthétiques permet de disposer de tissus, rubans, galons, lacets aux couleurs variées qui, associées aux boutons en nacre ou bakélite sont des nouveautés exploitées pour enrichir et modifier les costumes. Le celluloïd inventé en Amérique et commercialisé en 1872 permettra la diffusion du bouton supplantant l'emploi de l'épingle et du lacet pour les fermetures et devenant élément de modernité dans les costumes artisanaux européens. Ceux-ci sont essentiellement portés dans les régions rurales tandis que ceux de confection industrielle deviennent une pratique citadine des grands centres urbains⁵. Aussi, sans sous estimer qu'ils

⁵ Bibliographie informative:

- ALLIO, LOÏC 2001 *Boutons*, Seuil, Paris.
- DELPIERRE, MADELEINE 1996 *Se vêtir au 18^e siècle*, Paris, Adam Biro.
- DELPIERRE MADELEINE 1998 *Le costume: de 1914 aux années folles*, Paris, Flammarion, Coll. Tout l'Art Gram.
- DUCUING, FRANÇOIS (dir.) – DUMARESQ, ARMAND, [et al], *L'exposition universelle de 1867 illustrée*, Paris: E. Dentu, 1867.
- LETHUILLIER, JEAN-PAUL (dir.) – ODILE PARSIS-BARUBÉ [et al] 2009 *Les costumes régionaux: Entre mémoire et histoire*, PU Rennes.
- ROCHE, DANIEL 2007 [1989] *La culture des apparences Une histoire du vêtement aux 17^e 18^e siècles*, Paris, Poche.
- TILKE, MAX – BRUHN WOLFGANG – COTTAZ MAURICE, *Encyclopédie du costume*, éditions Albert Morancé, Paris: 1955.
- WORTH, GASTON, *La couture et la confection des vêtements de femme*, Paris, Impr. Chaix: 1895.
- ZOLA, ÉMILE 1986 *Carnets d'enquêtes: une ethnographie inédite de la France*, Mitterrand, Henri (éd.), Plon, coll.



intègrent les diverses fonctions générales du vêtement – de protection, de marqueur des statuts sociaux, évènements ou conduites, de codification du goût –, les costumes artisanaux sont désignés ici par l'expression costumes régionaux. Cette locution fait valoir leur rôle de différenciation des groupements sociaux locaux et des régions (Dossetto, 2001). Elle souligne la fonction d'identification territorialisée conférée à ces habits et mise en avant au 19^e siècle, dans le contexte du printemps des peuples émancipateur des minorités nationales, en réponse à un "besoin d'une construction à la fois topographique et typologique" de l'environnement spatial (Lethuillier, 2009). Les costumes régionaux deviennent alors un instrument d'identification dans les pays européens⁶. Ils "contribuent à construire une carte mentale du territoire" car "le recours au pittoresque – et les costumes de bien des régions se prêtent à la formation d'images de ce type – facilite l'apprentissage de l'espace" dit Lethuillier à propos de la France (Lethuillier, 2009).

Cependant vers la fin du 19^e siècle, le coût moindre du prêt-à-porter, l'exode rural, la mode vestimentaire citadine détrônent le costume régional. Sa tradition se poursuit à travers le costume des groupes folkloriques et celui de poupées dites régionales apparues à la fin du 19^e siècle⁷. En Corse, la poupée régionale se répand à partir des années cinquante comme objet-souvenir. Les corses résidant à l'extérieur de l'île, de plus en plus nombreux suite à l'exode rural de l'après guerre 40-45, l'acquièrent comme les touristes dont le nombre est en constante augmentation dans la deuxième moitié du 20^e siècle.

Seuls les groupes folkloriques maintiennent collectivement des années 1930 aux années 1950, un lien avec le passé vestimentaire de l'île⁸. Peut-on leur faire confiance quant à l'authenticité de leurs

Terre humaine, Paris.

– CHOUTEAU, MARIANNE 2007 *Histoire croisée des textiles et de la chimie en région lyonnaise*. Consulté le 8 septembre 2010 de http://www.millenaire3.com/fileadmin/user_upload/syntheses/chimie_textile.pdf

⁶ Ce processus perdure à travers des groupes folkloriques. Certains groupes corses de danseurs de quadrille portent le costume régional en tant qu'instrument de différenciation et d'identification.

⁷ Bibliographie informative:

– CHAUVEAU, ELISABETH 2011, *Poupées et bébés en celluloïd, Cent ans d'histoire de la poupée française (1881-1979)*, Paris, Edition du Dauphin.

– KOENIG, MARIE 1900 *Poupées et Légendes de France*, Paris, Librairie Centrale des Beaux Arts.

– KOENIG, MARIE 1909 *Musée de Poupées*, Paris, Hachette.

– SALLÉ ROMILLAC, CLAUDE 2012 *Les poupées folkloriques*, Orléan, Association Poupées d'Hier et d'Aujourd'hui.

⁸ Il faut attendre 2008 pour voir publier une reconstitution du patrimoine vestimentaire corse (Pecqueux-Barboni, 2008). Rennie Pecqueux-Barboni a établi les formes des vêtements portés en Corse et leurs variations géographiques, historiques et sociales (Op. cit., chap. 3, 4 & 5) à partir de la tradition orale avec poèmes, chants et récits, de témoignages, de récits écrits de voyageurs, d'actes de justice mentionnant legs et inventaires de



costumes c'est-à-dire, ceux-ci sont-ils conformes à ceux portés antérieurement et respectueux de la culture de ceux qui les portaient ? Sont-ils une donnée ethnographique signifiante de la société corse dont ils proviennent ?

Pour répondre à ces questions il convient de distinguer deux sortes de costumes régionaux dans les sociétés européennes du 19^e siècle: celui de ville, du dimanche et des jours de fête porté selon l'usage citadin ou villageois de la région et celui de travail avec, en toute saison, des tissus lourds, résistants, souvent sombres et de coupes peu variées. Le premier évolue du costume régional au prêt à porter selon la mode et le second disparaît au rythme de l'exode rural et de son abandon progressif par les populations des bourgs. Désormais dans ce texte, ces costumes régionaux sont de façon réductrice appelés respectivement: costume régional et costume rural.

Le contexte d'émergence des groupes folkloriques corses dans l'entre deux guerres

Le folklore, dénomination commune de la culture traditionnelle et populaire selon l'UNESCO⁹, implique des productions collectives et leur transmission. Comme le préconise Arnold van Gennep il convient d'aborder ces productions à la fois dans leur transformation et diffusion et par observation directe sur le terrain (van Gennep, 1924: Ch3).

L'intérêt pour le folklore se développe en Europe vers la fin du 19^e siècle, dans le contexte déjà mentionné du nationalisme identitaire. La "question des nationalités" avec son principe d'Etat-Nation à partir d'un territoire, une histoire et une culture communs y prend deux directions influant sur la vie socioculturelle des 19^e et 20^e siècles: d'une part des revendications d'autonomie et indépendance de territoires européens et coloniaux, d'autre part des revendications de regroupement national en un Etat unifié. Ainsi le Risorgimento débouche sur l'unification du

trousseaux ou boutiques, des définitions lexicales, de peintures, lithographies et croquis, de cartes postales et photos, et des savoir-faire transmis (Op. cit., Introduction). Du 19 septembre au 23 octobre 2009, une exposition "Etre et Paraître" a présenté "150 ans de mode vestimentaire à Bastia de 1760 à 1910" – à partir des collections du Palais Caraffa et de collections privées – au Palais des Gouverneurs génois à Bastia, dans le cadre des journées du patrimoine.

⁹ *The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO): "[...] la culture traditionnelle et populaire, communément appelée folklore [...]" (*Protection du folklore UNESCO-Culture*. UNESCO.org, rubrique culture. Consulté le 10 Juin 2010 de http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=10156&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).



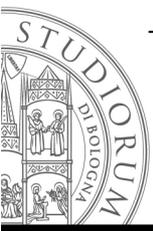
royaume d'Italie en 1861. Dans son sillage, dès les années 1870, se développe la doctrine de l'irréductibilisme réclamant l'annexion de territoires considérés comme historiquement italiens et le régime fasciste de Benito Mussolini revendique le rattachement de la Corse à l'Italie. Par ailleurs en Corse naît un mouvement corsiste qui récusé l'identité française et prône un régionalisme culturel. En conséquence, dans une Corse qui n'est pas entièrement francisée, l'identité sociale corse se diversifie selon trois stratégies identitaires – se concrétisant dans la période entre les deux guerres de 1914-1918 et 1940-1945, par trois courants politiques – en des corses profrançais, des régionalistes corses sécessionnistes (autonomistes et indépendantistes) et des corses irréductibilistes italiens. Dans le bouillonnement d'un renouveau culturel corse, la culture populaire devient un enjeu identitaire. Au sein des associations de la diaspora dans les villes françaises et en milieu urbain insulaire, le traditionnel est entretenu pour divertir et plaire. Du "traditionalisme fondamental" pratiqué dans le rural on passe au "traditionalisme formel" urbain utilisant "des formes maintenues au contenu modifié". Laissant apparaître "une continuité des apparences", ce "traditionalisme formel" dessert "des visées nouvelles" (Balandier, 1998) d'intégration à l'identité nationale française et d'assimilation des valeurs au fondement de sa sociabilité. Les "flons flons"¹⁰ en reléguant l'identité corse favorisent le passage à un nouvel équilibre sociétal avec, au grand dam de traditionalistes, à Paris, "dans un bal réputé corse [...] des airs de scottish ou de mazurka"¹¹. En réaction, face aux changements et à la modernité, un mouvement populiste¹² privilégie les manières de vivre populaires traditionnelles à savoir anciennes, toujours vivantes, transmissibles. Il veut les maintenir dans une optique de relativisme culturel. C'est dans ce populisme que s'inscrit la création des groupes folkloriques corses.

¹⁰ Ghjermana de Zerbi applique l'expression "Le temps des flons flon" à la période dite des "années folles" (1920-1930), dans *Canta u Populu Corsu*, 1993, Ed. Albiana.

¹¹ Témoignage sur la vie de Petru Rocca à Paris avant et après la guerre de 1914 par MARCHI, JEAN-PAUL 1925 *Aux origines de son engagement autonomiste – Kyrnos n°2*, in POMPONI, FRANCIS (dir.) 1979 «Le mémorial des corses 1914-1945 – L'île éprouvée», Vol. 4. Ajaccio, Albiana. p. 97.

A noter que des *scottishs* et *mazurkas*, contestés par les corsistes à l'époque, font désormais partie du répertoire traditionnel des violoneux corses.

¹² Le populisme corse pourrait être situé entre le mouvement populiste russe à visée politico-sociale né dans les années 1860 et le mouvement littéraire français de 1930 de Lemonnier.



I Macchjaghjoli

En 1935 est créé à Bastia le premier groupe de chants et danses folkloriques corses, *I Macchjaghjoli* par Joséphine Poggi, professeur de musique. Le nom du groupe a une portée identitaire; il signifie les maquisards, ceux qui résident dans le maquis; cette végétation caractéristique de la Corse, sauvage, difficilement pénétrable constitue un écosystème permettant de vivre hors de la domination du pouvoir en place et le maquisard est porteur d'une représentation symbolique d'autochtonie – au sens mythologique grec de né de la terre – et de hors la loi¹³. Le groupe veut "maintenir vivant l'ensemble des traditions: chants, danses et légendes"¹⁴. Il présente des spectacles avec chants et danses dont "la manfarina¹⁵ et le quadrille du Cap Corse restitués et recréés par mademoiselle Poggi, en 1920 avec des emprunts italiens" selon Alain Bitton Andreotti dit Minicale dont les dires sont confirmés par Josiane Peretti, présidente, lors de l'entretien, de l'association *I Macchjaghjoli*. Selon l'usage dans les groupes folkloriques, le groupe, à sa création, se veut vêtu de costumes locaux. Leur habillement est d'emblée l'objet de polémiques et fortement contesté quant à son caractère traditionnel. Certains y voient le symbole et la réhabilitation du pouvoir génois et par extension italien sur la Corse: les costumes sont diversifiés, riches en couleurs et ornements; les femmes portent le foulard comme traditionnellement dans le Latium et leurs fichus en soie à longues franges, leurs corselets et jupes galonnées évoquent des tenues vestimentaires de l'Italie centrale. Ce ne sont des habits ni ruraux ni régionaux corses de l'époque: "Le choix des costumes est influencé par les options politiques de l'Italie mussolinienne" écrit Pecqueux-Barboni (Pecqueux-Barboni, 2008: 423) à leur propos.

En 1936, le groupe *I Macchjaghjoli* se produit aux Jeux Olympiques de Berlin, ville contestée pour la tenue de ces jeux, en Europe et aux Etats-Unis par les opposants au régime nazi d'Hitler. En 1937, le groupe obtient la médaille de bronze du jury international de l'Exposition de Paris où sont programmés des fêtes folkloriques et un congrès international du folklore. "Des appels (y) sont lancés à une renaissance culturelle populiste" et l'intérêt politique porté au folklore y est explicite:

¹³ Pendant la guerre de 1940-1945 maquisard désigne en France un résistant à l'occupation allemande et italienne et depuis par extension un résistant à une occupation.

¹⁴ Extrait du site officiel de *I Macchjaghjoli*, rubrique *Historique*. Partie *Origine*. Consultée le 20 novembre 2009 de <http://imacchjaghjoli.free.fr/>.

¹⁵ Dénomination corse de la danse *monferrina*.



la politique culturelle du Front populaire¹⁶ associant "éducation populaire" et "utilisation des loisirs" fait triptyque avec le *Dopolavoro* fasciste italien et le mouvement *Kraft durch Freude* national-socialiste qui préconisent "d'exploiter le folklore tout en l'organisant"; dans un éclectisme idéologique, nationaliste et populiste, se confondent identité nationale dominante et dominée – colon et colonisateur –, peuple politique et populaire – *populus et plebs* – (Velay Vallantin, 1999). Le 15 août 1938 l'absence d'I *Macchjaghjoli* aux côtés d'autres groupes folkloriques lors des fêtes napoléoniennes célébrées à Ajaccio en présence de Cesar Campinchi, républicain¹⁷, ministre de la Marine, est d'autant remarquée que le groupe est rattaché à la Fédération des provinces françaises. Par ailleurs, ses costumes jugés à connotation irrédentiste sont de plus en plus contestés et lors d'un défilé en 1939, des pierres sont jetées aux jeunes filles du groupe (Pecqueux-Barboni, 2008: 423): la guerre du costume atteint son acmé d'autant qu'elle est entretenue par la pression de la Fédération nationale des groupes folkloriques français dont les statuts imposent à tout nouveau groupe de s'inspirer des vêtements des groupes plus anciens. I *Macchjaghjoli* ensuite adopte rapidement un habit féminin noir conforme aux costumes régionaux encore en usage et semblable à celui des autres groupes folkloriques corses; il y ajoute du vert bronze et du grenat¹⁸; son costume masculin est celui du muletier de Castagniccia, région du nord-est de la Corse: pantalon, gilet et veste en velours noir côtelé, chemise à manches larges, à carreaux écossais blancs et rouges, large ceinture rouge en coton ou feutre, *a fascia*, et chapeau de feutre noir, à larges bords légèrement relevés.

Comment ces types de costume noir se sont-ils imposés dans les groupes folkloriques?

L'évolution de l'habillement des formations folkloriques

En 1937 se constitue à Paris, sous la présidence d'Isabelle Casanova, une chorale corse appelée *Paghjella*, du nom du plus ancien chant polyphonique traditionnel corse¹⁹. En réaction à des

¹⁶ Coalition de partis de gauche qui gouverne la France de 1936 à 1937.

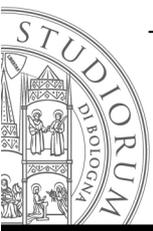
¹⁷ En Corse les Républicains, *i neri* (les noirs), de gauche avec A. Landry et C. Campinchi s'opposaient à *i bianchi* (les blancs), partis de droite avec un parti bonapartiste très puissant à Ajaccio.

¹⁸ Couleurs prisées dans les costumes des bourgeoises bastiaises vers la fin du 19^e siècle, selon l'exposition "Etre et Paraître" d'octobre 2009 à Bastia: voir note 8.

¹⁹ Chant inscrit depuis le 1^e octobre 2009 au patrimoine immatériel de l'humanité sur une liste de sauvegarde prioritaire de l'Unesco.



pratiques corses de la diaspora jugées sans signification et caricaturales comme la présentation des habits de couleur comme traditionnels, le groupe *Paghjella* adopte des costumes noirs. L'étude de photographies indique que ce sont les costumes régionaux du début du siècle – les costumes ruraux sont similaires, simplifiés et plus rustiques – et à l'usage encore répandu dans l'île. Le costume féminin sobre et austère comporte soit *a rota* ou *coda*, jupe longue au pied, froncée à la taille, évasée vers le bas et *u caracò*, corsage fermé devant par boutonnage, ne découvrant pas la poitrine, à manches longues, soit *a suttana* robe longue au pied, à larges plis à partir de la taille et au corsage montant, ajusté, à manches longues; *u mezarù*, grand carré de tissu sans ornement, plié selon la diagonale, posé sur les cheveux, une pointe dans le dos et les autres nouées devant au bas du cou, renforce la sévérité de l'ensemble par sa simplicité. Le costume masculin est celui régional des villes insulaires corses: un complet noir avec chemise blanche, cravate sombre et un chapeau de feutre gris creusé sagittalement à la main sur le devant, entouré d'un ruban de satin noir, à petits bords droits légèrement remontés sur les côtés. Un groupe corse *Fior di Machja* constitué peu après à Marseille présente des costumes similaires. "Châles, mezarù et jupes noires deviennent images de marque" (Pecqueur-Barboni, 2008: 423). Les groupes folkloriques créés en 1951, *a Sirinata Aiaccina* par Victor Franceschini à Aiacciu et *Cantu di Cirnu* par Julie Zanni-Barboni à Bastia, puis en 1959 *A Mannella* par Jacques Lucciani à Corti, portent des habits de même forme et même structure. Ils y apportent cependant des variations inspirées des costumes corses du 19^e siècle et début 20^e. Les étoffes de couleur y sont à nouveau utilisées même si l'ensemble reste sombre. La couleur du foulard de tête s'assortit à celle du vêtement. Des adaptations fonctionnelles et/ou esthétiques sont introduites avec le souci de "conserver un style" (propos recueilli par Rennie Pecqueur-Barboni, 2008: 425) de façon à pouvoir être identifiés comme corses par les spectateurs. Tous les groupes adaptent leurs costumes à la mise en scène et au mouvement. Cela se concrétise par l'abandon des doublures, plissages, ceintrages, baleinages, boutonnages, rayant de cette manière les variantes géographiques vestimentaires. Le tissu permet la distinction entre les rôles de paysanne et citadine: le costume rural est en coton, le régional en soie et en velours éventuellement rehaussé par le tulle ou la dentelle noirs d'une voilette, nouée bas sous le menton. Les habits corses du 19^e siècle, se maintiennent ainsi dans les années 1950-1960 à travers les costumes des groupes folkloriques renonçant à l'exclusivité du noir.



La tradition est vécue comme le fruit d'une adéquation entre les danseurs et chanteurs avec leur environnement économique, social et institutionnel, culturel et symbolique, avec leur époque et le passé. Le choix du noir vestimentaire en Corse comme signe de reconnaissance locale dans les années 1930 en est une illustration. Dans un lieu donné les matières textiles, leurs couleurs, leurs utilisations, leurs coupes, leurs ornements sont en évolution. En Corse elles ont depuis l'Antiquité été tributaires en grande partie des importations, elles mêmes dépendantes de l'offre sur le marché et de la conjoncture de la mode. Au 16^e siècle le noir s'impose en Espagne sous la pression de l'Eglise catholique et après son adoption par Charles Quint. Sa mode se répand en Italie et en France²⁰. Au 18^e siècle à Gènes le noir est la couleur vestimentaire de la noblesse; aussi en Corse – redevenue génoise par le Traité de Cateau-Cambrésis en 1559²¹ – il devient la couleur nobiliaire insulaire jusqu'à la révolution française. Ensuite, via le Romantisme et le triomphe de la bourgeoisie à travers la succession des gouvernements français,²² il persiste en tant que couleur de l'élégance et est adopté dans les villes corses ; dans un premier temps il transforme les costumes régionaux alors que le costume rural reste à dominante bleu indigo. C'est ensuite en tant que couleur de deuil selon l'usage français qu'il s'implante dans le rural d'autant plus aisément que les étoffes importées sont majoritairement noires et que l'île est dépendante des importations. La guerre de 1870, les conditions rudes de vie favorisant accidents et maladies, les épidémies répandent l'habit de deuil qui se porte en Corse de un an à vie selon le degré de parenté avec le défunt. Il s'impose à l'ensemble de la population féminine corse avec la mort de vingt mille hommes insulaires pendant la guerre de 1914-1918. Ainsi s'explique que durant les années d'après guerre, période jusqu'en 1931²³ de frivolités, ritournelles, joie de vivre et exubérance vestimentaire pour les parisiens et

²⁰ "Balthazar Castiglione, dans le Cortegiano, estime que la couleur noire plus qu'aucune autre donne de la grâce au vêtement et qu'à défaut, au moins faut-il employer une couleur sombre. "Pour le reste, je voudrais que le costume témoignât de cette gravité que garde si fort la nation espagnole"*. Le caractère dominant du costume espagnol, c'est sa sobriété, son austère élégance. Si riches qu'ils soient, les tissus restent dans les coloris sombres [...] Cette mode du noir se répandit en Italie, comme on l'a vu, et en France, à la cour d'Henri II et à celles de ses fils: Marie Stuart commande, pour son deuil, un corps "à l'espagnole" en satin noir. Dès le règne de François 1^e, les comptes royaux mentionnent des robes 'à l'espagnole". Consulté le 10 novembre 2009 de http://lecostumeatraverslessiecles.chez-alice.fr/Costumes/Renaissance/XVI_espagnol.htmCitation

* Citation de *Il Libro del Cortegiano* 1987, Paris, Gérard Lebovici.

²¹ Jusqu'au traité de Versailles du 15 mai 1768 qui la cède à la France.

²² Consulat, Premier Empire, Restauration, Monarchie de Juillet, Deuxième République, Second Empire, Troisième République.

²³ La crise due au krach de 1929 à Wall Street atteint Paris et l'Europe en 1931.



citadins fortunés, les corses dans un processus de représentation symbolique rattachent le costume noir à leur identité et tradition (Pecqueux-Barboni, 2008: 410-411).

Des poupées régionales en compétition

Dans les années 1950-1960 maintes entreprises en France et en Italie²⁴ déversèrent sur le marché quantité de poupées régionales. Dans les vitrines des boutiques de souvenirs touristiques, a prévalu longtemps et est présentée encore la poupée corse dont la fonction est de véhiculer une image particulière et uniformisée de la Corse. La poupée est vêtue d'une jupe en taffetas noir, violet ou parme quelquefois rouge, sans coupe précise, gonflante et évasée dans le bas et recouvrant les pieds, d'un corsage à manches longues du même tissu que la jupe ou blanc, avec un jabot en dentelle et un boutonnage doré, d'un tablier bordé de dentelle avec des fleurs peintes et placé sur le devant de la jupe, d'un fichu noir croisé et épinglé sur la poitrine, d'un foulard plié en pointe, noué sous le menton et maintenu par une petite croix dorée et épinglée. Le costume uniquement féminin, prétendu régional et traditionnel de ces poupées vendues ne correspond pas à une réalité vécue. Il est une extrapolation. Il a été élaboré à partir de celui des groupes folkloriques, seuls à maintenir collectivement un lien avec les modes et usages vestimentaires passés du 19^e siècle et début 20^e (Pecqueux Barboni, 2008: 425).

Une pharmacienne de Sartè²⁵ retraitée, madame Rosalie Colonna Benedetti, détenait dans la vitrine de son salon deux poupées corses dont le vêtement ne correspond pas à la description ci-dessus. Elle expliquait en 2005 que pour l'anniversaire des dix ans de sa fille aînée, le 3 janvier 1956, madame Eliane Bucchini, couturière à Sartè, avait tenu à offrir "une poupée régionale à l'habit authentique"; jugeant que les poupées du commerce ne correspondaient pas au réel vécu, elle habilla deux poupons en celluloïd d'environ vingt cinq centimètres, selon les vêtements encore portés alors, par les personnes âgées, à Sartè. Pressée de préciser ce qu'elle entendait par *authentique* madame Colonna Benedetti répondit: "– Elle voulait lui²⁶ donner une poupée correspondant à la vraie vie, à la réalité de l'époque".

²⁴ Entreprises "Philippe", "Le Minor", "Magali" et "Royal Poupées" en France, "Lenci", "Magis" ou "Monel" et "Vecchiotti" en Italie.

²⁵ Ville de Corse du Sud comptant 5543 habitants en 1954 (source INSEE).

²⁶ La couturière voulait donner à la fille de la pharmacienne.



Demande – Un jouet d’imitation ?

Réponse – Non, une poupée de collection qui lui rappellerait son enfance.

Ainsi, c’est la quotidienneté, l’adéquation à la banalité qui vaut authenticité, en opposition à la supposée artificialité du costume de la poupée-souvenir reconstruit, interprété et créé industriellement hors de l’île. Les costumes des poupées offertes par la couturière, cousus artisanalement avec vraisemblablement des chutes de tissus utilisés à la confection de vêtements portés en 1955 et 1956 prennent, dès leur conception, valeur de témoignage de costumes voués à disparaître. Ils nous font aussi percevoir la rivalité sociale de l’époque entre les professions autour de la production artisanale du vêtement et celles autour de leur production industrielle. Une poupée est vêtue d’un coton noir assez épais sans ornement, avec une jupe large, un corsage serré, un tablier, un châle et un foulard en pointe noué sous le menton. Un jupon fleuri en coton est la seule note de couleur, non perceptible une fois l’habillement réalisé sinon par un retroussement de la robe. Elle est accompagnée d’une autre poupée vêtue de l’habit masculin que maints sartenais ont porté jusque dans les années 1970: un chapeau de feutre noir, une veste, un gilet et un pantalon de velours noir, une chemise noire à pois jaunes aux manches gonflantes, un petit carré de coton blanc plié en pointe sur le haut de la poitrine, noué sur la nuque et la fascia, large ceinture en feutre rouge. La conformité de l’habillement de ces poupées à celui porté alors est attestée par des photographies²⁷, témoignages et vieux vêtements retrouvés²⁸. Ces poupées peuvent être considérées comme des maquettes de vêtements sartenais des trois premiers quarts du 20^e siècle. Elles divergent des poupées commerciales, stéréotypées et évocatrices d’une Corse sans rattachement concret aux souvenirs vécus de la population. Ces poupées commerciales sont cependant un lien ténu mais existant avec un passé plus lointain, transmis par les groupes folkloriques des années 1950-1960.

Ainsi, il y a près de 76 ans, une uniformisation vestimentaire dans les groupes corses folkloriques

²⁷ Pour étudier le costume passé, les photographies sont à privilégier sur les cartes postales anciennes qui souvent présentent des scènes montées.

²⁸ Vérification ethnographique effectuée dans huit familles sartenaises et de la région de la *Rocca* dont Sartè fait partie.



solde la guerre du costume impliquant des danseurs de quadrille en Corse. Cette uniformisation dénoue un conflit par voilement de la pluralité de l'identité d'appartenance corse au profit d'une similitude réductrice par occultation de la dimension politique de cette identité. Et la couturière de Sartè dans son souci d'offrir une poupée "authentique" selon l'habit sartenais de son époque et de son vécu, anticipait il y a soixante ans, la problématique du costume posée par les danseurs actuels de quadrille en Corse. Il faudrait pour illustrer leur questionnement par des figurines, placer une poupée habillée selon les modes d'aujourd'hui du prêt-à-porter à côté de la poupée touristique corse vendue. Comme le vécu de la mondialisation tend à standardiser le vêtement à l'échelle de la planète, c'est un poupon, danseur de quadrille corse en jeans et en baskets, vêtements poncifs de la mondialisation, qui serait son cavalier. Tout observateur attentif du danser en Corse note en effet que les mêmes figures de quadrille, enchaînées souvent de façon semblable, sont dansées selon les groupes soit en costumes régionaux et ruraux soit en vêtements actuellement portés dans les villes et villages²⁹.

Cette dualité vestimentaire chez les danseurs actuels de quadrille en Corse nous introduit à nouveau sur un contentieux identitaire. La mise à jour de son articulation avec l'action de danser révèle deux "pratiques de la temporalité". Comme cette dualité "renvoie aux contraintes spécifiques qui confèrent à chaque situation sa singularité temporelle" (Bensa, 1997), c'est à partir d'un aperçu historique du quadrille et de sa pratique en Corse qu'elle est analysée ci-dessous.

La temporalité dans le quadrille corse

L'identité sociale se construit en même temps que se pratique l'espace et le temps. Les travaux de Danièle Dossetto illustrent bien dans des situations précises – fête en Arles, fête en Avignon – comment les costumes régionaux, les groupes folkloriques qui les portent, leurs pratiques participent à la construction de l'espace et sa territorialisation dans la durée. Ils soulignent aussi leur évolution sous l'influence du contexte sociétal – associatif et institutionnel – (Dossetto, 2001). De la même manière, envisageons les costumes en danse du quadrille corse, les groupes de danseurs de ce quadrille et leurs pratiques.

²⁹ Vêtement (ou costume ou habit) de ville dans la suite du texte, signifie vêtement d'usage actuel et normalisé dans les villes et villages.



Le quadrille et sa pratique en Corse depuis le 17^e siècle

Les sources sur l'histoire du quadrille sont réduites et éparées pour les siècles antérieurs au 19^e; elles obligent souvent à des déductions indirectes et à des hypothèses ; cette étude se réfère à l'article du *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 2008: 791), à l'ouvrage *Danses Anciennes* (Conté, 1974), celui de Jean-Michel Guilcher *La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse* (2003) et aux articles de Alain Bitton-Andreotti dit Minicale et de la Fédération *Tutti in Piazza*. Les sources sur le quadrille corse sont de deux sortes: les dires d'informateurs insulaires ou issus de l'île et les écritures, archives ou publications effectuées à partir essentiellement des recherches du Centre de Musiques Traditionnelles (C.M.T) de Corse. Alain Bitton-Andreotti y étant en charge de la valorisation et transmission du quadrille jusqu'en 2009, a mené personnellement des recherches: il est un informateur privilégié.

Au 17^e siècle, des italiens venus en Angleterre pour remanier des chants liturgiques, importent la giga (gigue), danse sur un rythme à 6/8 voisin de celui de la tarentelle³⁰. Ainsi apparaît à cette époque, en Angleterre, la *countrydance* (danse de la campagne). Bien que dérivée de la gigue, celle-ci est considérée comme une production locale, une danse du pays (Guilcher, 2003). Elle se diffuse en Europe de l'Ouest sous forme de la *contradanza* en Italie et de la contredanse en France ; elle y fait scandale par son caractère décontracté et du fait des échanges de partenaires mais sa pratique se généralise dans toutes les couches sociales. Au début du 18^e siècle la contredanse n'est plus réprouvée et s'implante dans les cours où elle est dansée sur plusieurs dispositifs, particulièrement sur celui de la ronde, le plus apprécié.

En 1805 apparaît en France le mot quadrille³¹ qui fait référence à un dispositif de danse en carré et en croix. La danse quadrille coexiste avec la contredanse et se popularise pendant la première moitié du 19^e siècle. Le quadrille valorisant les pas et leurs difficultés réduit à cinq ou six les figures³²

³⁰ Danse vive et rapide, d'origine incertaine, faisant encore partie du patrimoine folklorique de l'Italie méridionale, étant vraisemblablement une évolution d'une danse thérapeutique trépidante répandue au 17^e siècle en Italie du sud (Le Moal, 2008: 811) et soignant les suites pathologiques d'une piqûre par la tarentule. Voir: GALINI, CLARA 1988 *La danse de l'argia – Fête et guérison en Sardaigne*, Dijon, Verdier.

³¹ Dérivé du latin *quadrum* (carré).

³² "Le quadrille est un enchaînement de petites danses indépendantes": les figures. Le dispositif (le plus souvent un carré) est l'espace dans lequel s'effectuent les figures. En exécutant les figures, les danseurs évoluent sur certaines lignes du carré appelées tiroirs. (Site *Tutti in piazza*, *Le quadrille de Tutti in Piazza*. Consultée le 12 décembre 2009 de <http://www.tuttiinpiazza.com/lequadrille.html>)



dont les noms sont souvent ceux des anciennes contredanses auxquelles elles sont empruntées et qui varient selon les régions. Quatre de ces figures constituent des parcours fixes, déterminés. C'est dans leur cadre défini que le quadrille se répand et évolue. Via les colonisations indiennes, il arrive jusqu'en Amérique du nord et donne lieu aux *square dance* aux Etats-Unis ou danse carrée au Québec. Des irlandais engagés dans l'armée napoléonienne ramènent le quadrille en Irlande où il devient la danse nationale en incorporant le pas de polka venu de Tchéquie et de Pologne. Il touche aussi l'Italie par le biais des guerres napoléoniennes.

Le contexte historique laisse supposer que le quadrille est importé en Corse au 19^e siècle par les italiens, eux-mêmes influencés par des rencontres avec les français et les irlandais. Cette hypothèse est confortée par la terminologie employée en Corse, durant la danse, pour qualifier les figures qui dans le quadrille sont exécutées par les danseurs après annonce sur la musique par un *calleur* du verbe *to call* anglais signifiant appeler, ou *colleur* dans le sens de faire la liaison entre deux figures selon Pierre-Paul Grimaldi. Le terme *aboyeur* est aussi utilisé. En Corse les appellations en langue corse ont la préférence avec *chjamatore* (celui qui appelle) supplanté aujourd'hui par *chjuscadore* (celui qui mande, qui envoie l'annonce), terme créé par Minicale à partir du verbe *chjuscà* (mander). Le nom de ces figures révèlent la double influence italienne et française: celle correspondant au "swing" irlandais – pas de pivot sur place- s'appelle "ballettu" comme dans la terminologie italienne alors qu'une autre figure simple au pas sautillé se dit "ballansè" comme "balançé" en français ; une même figure se dit soit "à spassu" – en ballade – en corse soit "en avant" en français; la même figure dite "à manca" – à gauche en corse – dans le Boziu se dit "à sinistra" – à gauche en italien – dans le Nebbiu³³.

Aujourd'hui trois types de quadrille sont dansés en Corse:

Le quadrille ajaccien est pratiqué initialement par le groupe folklorique *A Sirinata Aiaccina*. Selon Minicale, l'un de ses anciens membres, renseigné lui-même par François Franceschini, frère de Victor Franceschini fondateur du groupe, il est créé en 1872 d'une volonté des ajacciens de se différencier dans leur danse; "ils se sont inspirés d'un quadrille [...] irlandais d'origine" en vogue à l'époque, lui-même "créé à Dublin en 1817" et dit "quadrille des lanciers"³⁴. Le quadrille ajaccien

³³ Le Boziu et le Nebbiu sont des régions de la Corse.

³⁴ Le quadrille des lanciers est encore dansé à l'école Polytechnique.



présente "l'inconfortable particularité" de disposer la cavalière à la gauche de son cavalier en raison de l'ancien port de l'épée à droite. C'est une danse de salon exécutée au pas marché et qui se danse à double tiroirs sur une musique jouée à la mandoline, par des danseurs "sticchiti cume rochji" (raides comme des bâtons) plaisante Minicale. Aujourd'hui le quadrille ajaccien est dansé en cinq figures sur un phrasé musical de trente deux temps par le groupe *Canti d'Aiacciu*, créé par Antoine Vinciguerra en 1984 à Aiacciu et affilié depuis 1987 à la Fédération Nationale du Folklore Français et à la Fédération Folklorique Méditerranéenne.

Le quadrille du Cap Corse est recréé par Joséphine Poggi en 1920. Sa tentative de retrouver la danse locale "est restée vaine" informe Josiane Peretti car en 1920 déjà, "les personnes âgées ne se rappellent plus" et sont incapables de dire comment était cette danse précise Minicale. Il poursuit disant que c'est par la création et "l'emprunt à l'Italie" qu' "ont été restitués et recréés par mademoiselle Poggi", le quadrille du Cap Corse et une danse nommée *a manfarina* (dénomination corse dérivée de celle de la danse italienne *a monferrina*). Ce quadrille est dansé aujourd'hui encore par le groupe *I Macchjaghjoli*, affilié à la Fédération Nationale du Folklore Français.

Le quadrille de Sermanu, village du Boziu en Haute-Corse, a été reconstitué dans les années 1980 par Minicale, après enquêtes auprès des anciens et à partir de quatre figures de base transmises notamment par Filice Antone Guelfucci mort en 1998. Ce type de quadrille s'est popularisé sur l'ensemble de l'île lors d'occasions festives et est "le socle de la construction du quadrille qui se répand en Corse"³⁵ depuis trente cinq ans. Il est dansé aujourd'hui sur plus de soixante dix figures par un ensemble d'associations regroupées dans La Fédération des Associations de Quadrille et autres Danses Populaires (FAQDP) corses nommée Fédération *Tutti in Piazza* dans le sillage de l'association ajaccienne *Tutti in Piazza* créée en 1980.

Des années 70 du *Riacquistu* aux années 80 et plus

Dans les années 1970, une prise de conscience du risque de disparition de la culture corse amène un sursaut réactif collectif. Naît et se déploie alors un mouvement, *u Riacquistu*, ce nom signifiant "La Réacquisition (*culturelle*)" dans le sens de se réapproprier un savoir vivre qui s'est perdu et de

³⁵ Manifeste adopté par l'Assemblée générale de la Fédération le 11 février 2006. Consulté le 19 septembre 2008 de <http://www.tuttiinpiazza.com/>.



réhabiliter tradition, histoire et langue corses. *U Riacquistu* enclenche un processus d'identification et de différenciation en réactivant et adaptant une identité corse communautaire. Cela se concrétise par la création de nombreuses associations. Le port du costume masculin traditionnel se répand, la préférence allant à celui du muletier encore porté dans la société et adopté par les groupes folkloriques. Adapté aux modes de production modernes, fabriqué hors de Corse, il devient cependant le signe visible d'une adhésion au *Riacquistu*: le port de la veste de velours côtelé noir ou marron est très prisé, surtout parmi les jeunes gens. Les actions et les manifestations culturelles concernent les savoir-faire, l'histoire de la Corse, la musique, le chant, le théâtre, la langue. La danse est cependant délaissée par la société civile comme par la communauté scientifique universitaire³⁶: le corps social corse ne lui reconnaît de prégnance ni traditionnelle ni identitaire.

Par la suite, la politique de soutien à la création chorégraphique et à la danse, impulsée en 1982 par le gouvernement français, entraîne la prise en compte des danses en Corse. Avec la mise en synergie de l'affirmation identitaire du *Riacquistu* et de la nouvelle politique culturelle, les danses dites traditionnelles y sont à nouveau dansées. Leur réhabilitation résulte de la volonté sociétale d'une pratique dansée à référent identitaire et contribue à l'actualisation de l'identité corse. Parmi l'ensemble des danses traditionnelles corses ainsi revalorisées le quadrille est la danse adoptée comme identitaire par la société. Bien qu'il soit une production dansée récente et importée, il est promu "danse traditionnelle corse". L'imaginaire collectif lui confère une dimension "ancestrale" comme l'indiquent les déclarations de Minicale sur ses entretiens avec les anciens du Boziu au sujet de l'origine du quadrille: "[...] en 1973 [...] des personnes qui ont 90 ans nous disent [...] "u quadrigliu si balla dapoì 1000 anni"; si tu leur demandes des explications: "u mio babbu u ballava, u mio babbone..." (*Le quadrille se danse depuis mille ans [...] mon père le dansait, mon grand-père...*)". En fait le quadrille corse est une création du 19^e siècle avec des adaptations à partir d'emprunts ou reliquats: le quadrille ajaccien dérive directement du quadrille irlandais, celui du Cap Corse englobe des figures copiées sur les quadrilles italiens et Minicale recrée l'appareillage de celui de Sermanu à partir de quatre figures de base qui lui ont été transmises par quelques personnes âgées du village. Le quadrille est cependant mis en avant comme pratique non seulement traditionnelle mais aussi corse. La sollicitation des mémoires individuelles des corps et leur activation gestuelle ont entraîné

³⁶ L'Université de Corse réouvrira en 1981.



une production sociale dansée d'appartenance.

Selon Christiane Leonelli, animatrice de l'association *A Squadriglia* à Bastia, cette mise en œuvre identitaire est partie d'une volonté collective de "promouvoir la danse et la musique à danser corses et de les populariser". L'opération débute au début des années 80 par l'ouverture d'ateliers au seul but de promouvoir le quadrille dans les bals et fêtes car les gens s'y rencontrent, tissent des liens et y apprennent à danser. Puis la phonothèque du musée de la Corse met en place un atelier de danses traditionnelles à Corti. La Fédération Tutti in Piazza se constitue ensuite. Cette fédération a pour but l'uniformisation de la pratique du quadrille. Six associations – instituant chacune un groupe de danse – y sont fédérées autour d'une démarche prônant une transmission ancrée dans la tradition et l'identité culturelle de la Corse, une mentalité d'altruisme, respect et convivialité, une société solidaire et généreuse. En 2000 un Centre des Musiques Traditionnelles est ouvert dans le but de diffuser, enseigner et réguler danse et musique traditionnelles. Ainsi depuis le début des années 80 prospèrent sur l'ensemble du territoire corse, plusieurs associations de danses et musiques traditionnelles où se pratiquent le quadrille ainsi que la *scottish*, la polka, la mazurka, la *manfarina*, la *giardiniera*³⁷, la *tarentella*, la chapeloise, la *tarascone*, le *cipuli*, le tango, le pasodoble, le tango, le passo, même si ces danses ne sont pas considérées comme caractéristiques de la Corse comme l'est le quadrille. Aujourd'hui on peut compter environ une douzaine d'associations ayant opté soit de se fédérer dans une logique d'harmonisation et de régulation des nouvelles figures dansées soit de rester autonomes³⁸. Les danseurs de ces associations pratiquent et transmettent le quadrille de Sermanu parallèlement aux danseurs du quadrille ajaccien et ceux du quadrille du Cap Corse des groupes folkloriques *Canti d'Aiacciu* et *I Macchjaghjoli*.

Différenciation dans la temporalité

Une telle prolifération de structures associatives autour du quadrille, implique que cette danse répond aux aspirations sociétales du dernier quart du 20^e siècle en Corse. Dans la sphère d'influence du *Riacquistu*, une mouvance politique autonomiste se développe dans l'île et en 1976

³⁷ Jean-Yves Casalta, animateur de l'association *A Squadriglia* à Bastia est à l'origine de la réacquisition de la danse *a giardiniera*.

³⁸ Quelques associations conçoivent la danse traditionnelle corse comme une pratique populaire ludique sans visée patrimoniale de transmission.



naît un mouvement clandestin politico-militaire de libération nationale corse. Ainsi la reconstruction du quadrille et son appropriation communautaire comme danse traditionnelle corse participent d'un courant d'action sociétale. Le quadrille dit le Manifeste de la Fédération (FAQDP)³⁹ "c'est un ancrage dans la tradition et l'identité culturelle de la Corse avec pour but et ambition la reconstruction d'une société corse harmonieuse et conviviale". Et plus loin: "chaque membre de la Fédération est un acteur de "la croisade" pour le quadrille, pour que la société corse retrouve le plaisir de la danse collective [...], du partage et de la convivialité". Aussi à la différence des danseurs des groupes folkloriques d'avant le *Riacquistu* qui veulent faire perdurer la tradition et dont l'engagement est celui d'une résistance à sa dilution et son oubli, les danseurs de quadrille des associations des années 80 et plus, se présentent pour la plupart en culturels militant pour un projet sociétal. Pour eux, devenir danseur de quadrille, c'est s'engager pour une identité sociale, c'est se projeter vers demain. Danser le quadrille corse renvoie ainsi à deux "pratiques de la temporalité" (Bensa, 1997) signifiant deux engagements à danser selon deux courants sociétaux. Des danseurs animés de la même motivation de "maintenir vivante la tradition (*corse*)" (Josiane Peretti d'*Macchjaghjoli*) et de la "transmettre" (Sylviane Sammarcelli d'*Ochju à Ochju*), de faire assumer au corps dansant l'affirmation d'une "identité culturelle" corse (Manifeste de la Fédération) vivent différemment le temps de leur danse. Ils n'appréhendent pas de la même façon la temporalité de la tradition dansée corse. Pour les uns la temporalité dans le quadrille est celle de la mémoire et du rappel du passé, pour les autres elle est celle de l'actualité et du temps social chronologique porté par l'histoire. Ces danseurs ne réalisent pas en conséquence la même construction identitaire compte tenu de la pression macrosociale ayant marqué leur groupe et pesant sur leur engagement dans la pratique du quadrille. Selon que cet engagement s'intègre dans le processus de folklorisation au sein de la dynamique assimilationniste de l'Etat français ou qu'il s'intègre dans le processus de réacquisition culturelle impulsant la dynamique sécessionniste du courant nationaliste corse, leur cognition de la tradition et leur pratique du temps diffèrent. "La temporalité, il est vrai, ne saurait être "vécue" qu'à travers les façons dont on la construit" (Bensa, 1997). Il en résulte une production différenciée des représentations identitaires et des significations fondatrices des

³⁹ Manifeste adopté par l'Assemblée générale de la Fédération le 11 février 2006. Consulté le 19 décembre 2009 de <http://www.tuttiinpiazza.com/>



groupes dansant le quadrille corse. Au regard du "rôle central des représentations collectives c'est-à-dire des idéologies dans le signe vestimentaire" (Delaporte, 1981), l'analyse ci-après démêle les paramètres identitaires et les enjeux sociétaux de cette production à travers l'objet matériel du costume en danse quadrille et d'un conflit qu'il suscite.

Enjeu identitaire de la dissension actuelle sur le costume en quadrille

L'association cortenaise *Ochju à Ochju* créée en 2002 – issue de l'atelier de la phonothèque du Musée de Corti – pratique selon son intitulé les "danses traditionnelles (*quadrille, polka, mazurka, scudiscia*)" et produit des spectacles de quadrille et de danses collectives en Corse et à l'extérieur. En 2005 un conflit y éclate sur la tenue vestimentaire à adopter par les danseurs.

De la polémique à la rupture dans le groupe *Ochju à Ochju*

Ochju à Ochju est la dénomination d'une figure de base du quadrille et entre dans celles d'autres plus élaborées comme *Ochju à ochju tutti in seme, Ochju à ochju in quattru parte*; l'expression signifie "face à face" mais le mot *ochju* dans la langue corse est polysémique: œil, source (à son jaillissement), bourgeon. "Les hommes considèrent que l'œil est le véhicule des pensées les plus enfouies, et, de fait, lui octroient un pouvoir. Ainsi c'est l'envie des hommes, des morts comme des vivants, que la puissance du regard projette vers l'autre et que le rituel de l'*ochju* tente de réguler"⁴⁰. L'*ochju*, en effet, signifie aussi un rituel magico religieux de conjuration du mauvais sort encore très pratiqué en Corse.

L'association *Ochju à Ochju* est un groupe qui perpétue les traditions corses, transmet son savoir dans les écoles et présente les costumes qu'elle a recréés avec le plus grand soin, dans un souci de fidélité pour les régions qu'ils représentent. L'association perpétue également la tradition à travers la danse et présente, entre autres, le quadrille corse, dans les bals et les fêtes des villages corses.

⁴⁰ LARI, VANNINA 2009 *La géographie de l'ochju, conférence à l'université de Costa-Verde. Consulté le 04 novembre 2009 de <http://www.univ-costaverde.net/articles.php?lng=fr&pg=72>* (créé le 2009-02-05 à 08:10).



C'est ainsi que les 10^e journées culturelles corses d'Hyères présentent le groupe⁴¹. Sylviane Sammarcelli en parle dans les mêmes termes. Cette démarche exprimée ainsi de l'intérieur paraît consensuelle et similaire à celle de la Fédération (FAQDP): le quadrille est une prise en compte du passé, d'un héritage, d'une mémoire et de leur insertion dans le vivre ensemble présent; il est considéré par tous comme un patrimoine culturel traditionnel (Benedetti, 2011). Cependant une divergence sur son processus de transmission oppose les partisans d'une perpétuation du quadrille par représentation scénique à ceux de sa transmission par enseignement et pratique populaire. La polémique éclate dans *Ochju à Ochju* à propos de l'usage du costume régional comme costume scénique pour danser.

Les uns privilégient la mise en scène, se considèrent comme dépositaires de la danse traditionnelle corse et préconisent un costume scénique "d'époque". Aujourd'hui leur orientation est celle du groupe et les danseurs d'Ochju à Ochju portent des costumes réalisés par un styliste, René-Marie Acquaviva; celui-ci dit s'inspirer de costumes de riches notables du 17^e, 18^e, 19^e et début 20^e siècles de diverses régions de Corse, reconstitués par lui-même à partir de recherches documentaires de costumes, gravures et peintures et des travaux de Rennie Pecqueux-Barboni (Pecqueux-Barboni, 2008). Il conçoit ses réalisations dans un état d'esprit de reconstitution muséographique influant sur le public par leur "puissance d'évocation, et leur valeur significative" (Gob, 1997: 127-128) car le groupe présente les différents costumes régionaux au public avant la représentation dansée. Le styliste veut conscientiser les spectateurs à un "passé étouffé, colonisé", dit-il, par le prototype de la "femme corse, veuve en noir, Colomba à la Prosper Mérimée". Il travaille sans modéliste et réalise les patrons à partir de ses croquis.

Je respecte les détails, le code des couleurs, les matériaux en excluant les synthétiques et les paillettes; par contre sauf pour les broderies de perles de jais et certains détails délicats, les coutures sont contrairement à l'époque réalisées à la machine.

Il tient à souligner la diversité régionale, les influences extra insulaires et la lenteur de l'évolution

⁴¹ Magazine web *Le mag Hyeres*. Consulté le 4 octobre 2009 de http://www.hyereslemag.fr/10_emes_journees_culturelles_corses_espace_3000_hyeres.php.



des costumes. Ce travail de stylisme est en fait fortement influencé par les techniques du corps (Mauss, 1985 [1934]: 365-386) elles induisent des adaptations vestimentaires aux mouvements dansés pour permettre amplitude et aisance dans les gestes. "Je ne monte pas les manches comme dans le passé soit là soit là (*il montre successivement la base du cou et le haut du bras*): je tiens compte qu'il faut évoluer. [...] les mezari je les monte sur serre-tête pour qu'ils ne tombent pas en dansant" et parlant des femmes engoncées dans les corsets et jupons, René-Marie Acquaviva poursuit: "elles devaient avoir chaud et ne devaient pas évoluer facilement ; j'aimerais comparer une même personne dansant avec une stricte reconstitution de Pecqueux-Barboni puis avec la même que j'ai stylisée".

S'ajoute pour lui une dimension esthétique justifiant la relégation des costumes ruraux "moins beaux, moins intéressants au niveau des détails et des matières". De même, certains danseurs apprécient la beauté formelle des costumes de scène sans les mettre en relation avec la danse, en valorisant le visuel: "Les gens [...] vont profiter du costume donc c'est vrai que dans le plan visuel c'est beau ! Surtout sur scène avec des beaux costumes c'est visiblement autre chose" déclare Sylviane Sammarcelli, membre du groupe.

Les autres membres d'*Ochju à Ochju* réprouvent ce choix de costumes scéniques régionaux pour danser. Ils critiquent cette sélection d'habits de notables excluant la tradition vestimentaire d'une grande majorité de la population des campagnes et des villes au bénéfice de celle d'une minorité sociale riche. Certains, pourtant promoteurs du quadrille comme danse traditionnelle et identitaire, considèrent ces vêtements "anachroniques", le quadrille étant une danse populaire du 19^e siècle et les costumes portés étant pour la plupart antérieurs. Mais les danseurs dissidents jugent surtout le port de ces habits régionaux de danse inapproprié et sans pertinence car ils voient dans le quadrille une danse certes traditionnelle mais aussi actuelle et qui n'a pas à être fixée dans une image passéiste, figée par des costumes scéniques: "pour moi le mot costume ça veut dire déguisement" déclare Eliane Pariggi, ex membre d'*Ochju à Ochju* – signifiant par le mot costume, le costume régional scénique en opposition au vêtement de ville –. Elle explicite par ailleurs que l'historicité des vêtements "d'époque" et leur diversité régionale détournent les spectateurs du quadrille, de son présentisme, de l'action de danser. Elle déplore comme Pierre-Paul Grimaldi, ex responsable du groupe *Ochju à Ochju*, que le public soit conquis et "applaudisse le groupe alors que la réalité de



notre démarche, la danse, n'a même pas commencé".

Eliane Pariggi ne pensait pas provoquer une dissidence en proposant de parfaire les démonstrations de quadrille par une recherche au niveau des habits de danse. Sa suggestion a dépassé son objectif et généré un antagonisme sur "les valeurs du quadrille" et sur le rôle de cette pratique traditionnelle dans la société. Aussi elle dénonce dans sa lettre de démission du groupe *Ochju à Ochju*, "le danger de folklorisation" par "le choix d'un "spectacle" chorégraphié, minuté, standardisé, figé, mis en scène pour un public virtuel". Ces propos résument l'opposition dichotomique qui divise les acteurs du quadrille dans leur ensemble.

Les dissidents ont quitté *Ochju à Ochju* et certains ont rejoint la Fédération (FAQDP corses) où Minicale renchérit sur les costumes scéniques: "c'est une vitrine d'un passé désormais révolu, c'est pas vivant". Les danseurs de *Tutti in Piazza* dansent en vêtements de ville à l'instar de ceux citadins de la Kalela en Zambie, observés en 1951 par Clyde Mitchell "habillés élégamment dans le style européen" (Clyde Mitchell, 1996 [1956]).

Incorporation du costume en danse

S'habiller pour danser est un acte qui permet au danseur d'entrer dans un processus de représentation de soi ou de son image, d'un conformisme ou d'un anticonformisme social, d'une identification ou d'une différenciation. S'habiller en danse signifie mettre en œuvre un protocole relationnel, établi ou à improviser et se projeter dans le contact avec les partenaires et dans le regard des spectateurs. Cette préparation avant la danse proprement dite constitue une étape de transition pendant laquelle le danseur enfle une seconde peau qui lui confère une image déterminant son comportement et qui induit une certaine communication avec le public. Costume de scène ou banal vêtement de ville, l'habit de danse n'est cependant pas qu'un signe de ce que les danseurs ou le groupe de danseurs choisissent de mettre au jour, de montrer, de transmettre mais "chair représentée" (Colette & Folliot, 1997) il est aussi un élément participant au "processus de (leur) subjectivation" (Lautier, 2004: 943). "Le sujet se construit par ses conduites motrices, sa perception et ses représentations. [...] Les objets dont la dynamique et les propriétés sont incorporées dans la motricité du sujet ne lui sont plus extérieurs". Ainsi les costumes des danseurs de quadrille corse qu'ils soient "d'époque" selon leurs dires ou du prêt à porter actuel, sont



constitutifs non seulement de leurs schémas corporels mais aussi de leurs ressentis, de leurs "corps propres" (Merleau-Ponty, 2010 [1945]: 95-241). Ils "perdent en partie leur statut d'objets le temps de leur incorporation dans l'action" de présentation et/ou de danse (Julien & Warnier, 1999: 140). Ils influent une fois incorporés par les danseurs, sur leurs représentations et leurs temporalités. La différenciation et l'identification qu'ils génèrent s'imbrique dans la construction de l'identité communautaire corse que les groupes de danse donnent à voir et perpétuent en dansant.

Ainsi danser le quadrille en costume scénique "d'époque" traduit une relation aux autres – vivants et morts – et une inscription sociétale différentes de celles traduites par l'action de danser le quadrille en habits de ville actuels. Les groupes qui se produisent en costume de scène – régional et rural – l'utilisent comme moyen de commémoration (Natali, 2007) d'un passé révolu à partir duquel ils peuvent se différencier. La danse, patrimoine immatériel, laisse peu de traces et le costume traditionnel de danse tel un monument architectural est l'objet concret, le patrimoine matériel d'une époque passée au cours de laquelle se dansait couramment le quadrille. Ainsi, aujourd'hui, *I Macchjaghjoli* et *Canti d'Aiacciu* intègrent le quadrille à des spectacles mêlant chant, musique et danse, dans lesquels les danseurs se mettent en scène vêtus de reconstitutions – adaptées à la danse – d'un habit rural et de costumes de notables de plusieurs régions de Corse et datant de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e. Ces groupes s'affirment dans une démarche folklorique de perpétuation de la tradition c'est-à-dire se concrétisant dans des spectacles présentant des gestes et vêtements imités du passé sans autre pratique sociale actuelle. *Ochju à Ochju* a de plus un rituel particulier dans lequel l'habit scénique est central. Toute manifestation débute par une parade présentant une vingtaine de costumes régionaux traditionnels, représentatifs de régions corses et créés selon ceux portés de la fin du 17^e siècle jusqu'au début du 20^e par la couche sociale la plus fortunée. S'ensuit une démonstration de danse avec ces costumes. Puis, dans un second temps, après s'être changés et vêtus d'habits de ville portés actuellement, "pour ne pas abîmer les beaux costumes" régionaux, les danseurs invitent les spectateurs à danser le quadrille. Le costume régional "d'époque" sacralise ainsi une pratique de témoignage d'un passé ancestral et révolu, dont il est le tabernacle. L'ensemble des danseurs de quadrille des groupes qui l'adoptent, exprime l'idée que danser en costume régional c'est prioritairement exhumer le passé de l'oubli, le préserver et le re-présenter pour en perpétuer le souvenir avant de le transmettre. Le patrimoine hérité est à



sauvegarder car le passé est le socle référentiel d'une identité corse fixée, mémorisée mais existentiellement dépassée, quasi mythique.

A contrario, danser le quadrille en vêtements d'usage actuel, c'est privilégier sa pratique et par delà sa transmission. Les danseurs en habits de ville, pratiquant le plus souvent le quadrille du village de Sermanu reconstitué à partir de quatre figures reliquats, vivent présentement leur danse. Ils sont en lien avec le passé mais leur objectif premier est de l'actualiser et de l'inscrire dans le présent. Pour la plupart, ils ont à cœur de transmettre leur savoir-faire aux autres – vivants et à naître –. Dans cet état mental, ils s'habillent, s'apprêtent pour séduire comme lors de tout bal, sachant de plus qu'ils seront particulièrement regardés et observés. Ils choisissent donc en général des chaussures souples, à semelles basses, des vêtements à la mode en tissus s'adaptant aux mouvements (en stretch par exemple), aux coupes amples (telle la jupe longue évasée vers le bas et la chemise recouvrant le pantalon), aux coutures et fermetures solides. Le quadrille est une danse de couple où l'on change souvent de partenaire et où le danseur tient une place définie à gauche de la danseuse – à droite dans le quadrille ajaccien – même si de fait, les hommes étant moins nombreux, les femmes forment souvent des couples. Comme la danse, l'habit est sexué: le cavalier choisit le plus souvent de porter une chemise et un pantalon, la cavalière une jupe longue. Leur habillement tient compte des nécessités induites par leur savoir-danser, technique du corps contraignante (Mauss, 1985 [1934]: 365-386) mais aussi de leur contexte sociétal. C'est que les danseurs aux vêtements actuels normalisés insèrent le quadrille dans la vie culturelle et sociale pour que cette pratique qu'ils qualifient d' "ancestrale" perdure et fasse partie sans rupture, du monde contemporain et de celui de demain. Ils disent transmettre par l'expérience corporelle un patrimoine immatériel sous forme d'une pratique, véhicule identitaire d'une entité collective corse vivante. Le patrimoine hérité est à sauvegarder car le passé est le socle référentiel d'une identité corse qui se vit sans rupture, sur un mode d'adaptation historique.

Danser le quadrille avec et sans costume traditionnel sont deux expériences signifiantes de deux façons d'intégrer le passé au présent et donc d'envisager l'avenir. Cette dualité dans la temporalité collective participe à une construction identitaire corse duelle avec d'une part une identité reçue, fixée, à sauvegarder et d'autre part une identité reçue, évolutive, à adapter.



Une identité corse duelle

Le conflit ouvert autour du costume en danse quadrille dévoile une identité corse duelle. Sa dualité se vérifie à travers différents autres éléments sociaux présents dans la pratique du quadrille.

La grande majorité des danseurs de quadrille ont la volonté d'en assurer la sauvegarde, la valorisation et la transmission. Il s'agit pour eux d'aller à la rencontre des gens et de partager l'expérience de la danse dans une relation d'échange. Ils interviennent en deux étapes: d'abord la présentation d'un quadrille élaboré et bien dansé par eux seuls, ensuite sa pratique populaire avec leur public sur des figures simples que les gens expérimentent, choisies à leur portée pour leur donner envie de rejoindre les ateliers de perfectionnement. Cette initiation s'opère comme toute initiation à une technique du corps avec une première phase d'observation et une seconde d'imitation et d'appropriation de la pratique (Mauss, 1985). Le quadrille est donc dans un premier temps enseigné par démonstration puis dans un second temps pratiqué de façon effective, motrice. Les divergences surviennent quand selon les groupes une phase est plus privilégiée que l'autre. La prééminence – comme dans *Ochju à Ochju* – ou non de la phase démonstrative pose problème: le quadrille doit-il être une danse scénique, c'est-à-dire une production chorégraphique dont le but est d'être montrée sur scène en Corse même ou à l'extérieur ? Doit-il au contraire rester populaire à l'état brut et être transmis de façon ludique ? Tous les danseurs revendiquent certes leur engagement dans la perpétuation de la tradition mais dans les faits, les démarches et les objectifs divergent.

Certains, pour la plupart ceux en habits de ville, adoptent une stratégie d'échange et d'intercommunication avec les personnes de la société, dans une "démarche militante" culturelle d'affirmation identitaire et de transmission, précise Christiane Leonelli. Ils interviennent ainsi dans les écoles et les fêtes villageoises pour enraciner le quadrille comme pratique populaire contemporaine à la fois durable et identitaire. Ils préconisent l'harmonisation des figures pour que quiconque puisse danser avec qui il veut, sans que l'appartenance à une association particulière ou la forme dansée ne deviennent un obstacle au partage. Ils acceptent certes, dans le souci d'améliorer leur technique, de s'inspirer de quadrilles extérieurs à l'île pour créer de nouvelles figures. Cependant "si l'emprunt à d'autres cultures est probable", il ne doit pas dénaturer la danse déjà existante dans sa forme, sa rythmique, et dans "l'esprit" qu'elle véhicule, précise Minicale qui



interroge les personnes âgées et recourt à "des bouquins de symbolique ou à la psychanalyse" pour nommer les nouvelles figures créées. Son but est de "réactiver la gestuelle", d'éveiller la mémoire du corps en Corse.

Les autres danseurs, ceux en costumes régionaux – et aussi ruraux chez *I Macchjaghjoli* – accordent moins d'importance à la transmission de la pratique du quadrille qu'ils valorisent comme spectacle de mémoire. En dansant ils recherchent surtout à se mettre eux-mêmes en scène, en Corse ou ailleurs et se sentent moins investis de la mission de populariser la pratique du quadrille. Ils veulent essentiellement témoigner de l'existence d'une tradition corse et mettre en avant la différenciation qu'elle présente. Pour eux la mise en scène, la chorégraphie et l'image du groupe sont essentiels. Dans cette optique ils privilégient des critères de rigueur, de discipline et d'esthétique. L'emploi, par l'association *Ochju à Ochju*, d'un professeur de danse classique pour corriger la posture des corps dansants illustre la préoccupation de la qualité scénique des représentations. Les danseurs qui ont adopté le port d'un costume scénique régional s'inscrivent dans une démarche d'initiés ayant reçu un savoir-faire dansé. Ils sont favorables à des emprunts de figures, demi figures ou gestes traditionnels à d'autres cultures: irlandaise, italienne, canadienne. Ils ne sont pas partisans de l'harmonisation des figures. Leur principal objectif est le spectacle sur scène et non la rencontre et l'échange populaires. Ils visent plus une singularisation de leur groupe sur le marché mondial de la danse traditionnelle que la transmission la plus fidèle possible du quadrille corse dansé antérieurement.

Cette discordance entre les danseurs se retrouve aussi dans le choix des espaces investis. D'une part les adeptes de la popularisation du quadrille dansent en habits usuels, dans des lieux de vie en relation directe avec la vie sociale et la nature; ils dansent dans des salles de fête, sur des places publiques, des marchés, des champs de foire, des cours d'école ou de mairie, en pleine nature sur des sols durs sans végétation comme au col de Bavella ou sur le champ de foire de Casamaccioli lors des pèlerinages et fêtes patronales annuels de Notre Dame des Neiges tous les 5 août ou de La *Santa* du Niolu tous les 8 septembre. Ce sont des espaces de rassemblements et de rencontres. D'autre part les danseurs en costumes régionaux ou ruraux de scène, même s'ils se produisent quelquefois dans des écoles, dansent toujours séparés du public, dans des endroits où ils sont exposés comme dans des théâtres, dans des lieux prévus pour la mise en scène lors d'évènements



cérémoniels ou touristiques. Ils présentent des spectacles commandés dans des espaces commerciaux tels des hôtels, sur des scènes en Corse ou à l'extérieur. Ils investissent des espaces décidés et aménagés en espaces de danse sans consultation des spectateurs, projetés à distance d'eux et sans relation avec leur quotidien.

Ainsi un antagonisme au niveau des costumes, des modalités d'apprentissage, des créations des figures chorégraphiques, des lieux de pratique divisent les danseurs de quadrille corse réunis cependant dans une identité d'appartenance à – ou pour certains de reconnaissance de – la communauté corse. Cette identité est construite en référence à la Corse et à sa tradition. L' "engrenage" (Mauss, 1985 [1934]: 384) entre le costume de quadrille et l'action de danser s'articule aussi sur un processus de représentation fondant chez les danseurs de quadrille une identité sociale corse, duelle.

Cette identité construite selon une pratique duelle du temps en interrelation réciproque avec les représentations du passé, est imbriquée à deux sens différents donnés au lieu de vie et à deux manières de créer un lien avec lui. Dans chacun des cas la Corse est un lieu identitaire. Elle fonde une seule identité communautaire mais la querelle sur le costume de danse chez les danseurs du quadrille corse révèle deux rapports à l'île.

Pour les uns, la Corse signifie le "lieu anthropologique", "identitaire, relationnel et historique" (Augé, 1992: 68-69) où ils pratiquent le quadrille dans une perspective communautaire et relationnelle, en recherchant "le plaisir de la danse collective" et "la convivialité"⁴². Ces danseurs investissent des espaces d'échanges, des "espaces existentiels" selon l'expression de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2010 [1945])⁴³, tels les foires et les bals où ils sont directement dans une expérience avec le reste de la communauté corse. Ils ne cherchent pas à fixer spatialement une mémoire mais à la vivre. "L'habitant du lieu anthropologique vit dans l'histoire, il ne fait pas d'histoire" (Augé, 1992: 71). Il danse comme il vit, en habits d'usage actuel.

Les autres danseurs investissent l'espace dans un processus mémoriel de consommation. Les costumes traditionnels corses qu'ils présentent ainsi que leurs danses constituent un produit

⁴² Citation extraite du Manifeste adopté par l'Assemblée générale de la Fédération le 11 février 2006. Consulté le 19 décembre 2009 de <http://www.tuttiinpiazza.com/>

⁴³ MERLEAU-PONTY, MAURICE 2010 [1945] *Phénoménologie de la perception*, Partie 2, Ch. II, sous Ch. *L'espace vécu*.



économique identitaire mettant en scène un folklore ne vivant que dans le spectacle et révolu par ailleurs. Ces danseurs appréhendent la Corse d'un point de vue moderne et mondialisé et se donnent la mission d'investir leurs lieux de spectacle porteurs d'un "lieu de mémoire", leur costume de scène régional ou rural: lieu de mémoire est un concept défini dans l'ouvrage *les Lieux de Mémoire* (Nora, 2001[1984]), établissant une connexion entre la mémoire collective d'un groupe social et certains lieux allant de l'objet "plus matériel et concret, [...] au plus abstrait et intellectuellement construit" (Nora, 1984: 8). Ces danseurs de quadrille par incorporation de ce costume-lieu de mémoire deviennent eux-mêmes durant leur prestation scénique un lieu de mémoire incarné. Ils mettent en scène une tradition non seulement passée mais dépassée. Ils proposent leurs spectacles comme un morceau d'histoire entraînant comme l'a souligné Pierre Nora, une mise à distance et un processus de différenciation tant chez les spectateurs que chez eux-mêmes retrouvant par le déshabillage, leur contemporanéité; ils se trouvent alors dans une situation ambiguë de double appartenance, tel un "nœud de relations" dit Robert Pagès⁴⁴. Ils sont au confluent d'une identité corse mythifiée et de divers statuts dérivant de leurs appartenances à divers groupes sociaux actuels. Cette différenciation induite par la présence du corps vêtu en costume "d'époque", dansant selon la tradition pour rendre présent le passé dans le souci d'une affirmation identitaire, met en avant une société corse qui n'est plus. Elle ouvre la possibilité de la construction d'une identité territorialisée nouvelle que les danseurs cherchent à orienter en rappelant par leurs costumes régionaux, la richesse des variantes locales, et en distanciant le public de son quotidien vestimentaire décidé hors de l'île. De ce positionnement au cœur d'un enchevêtrement relationnel découle un rapport équivoque à la Corse, territoire fondateur de l'identité communautaire corse. Ce rapport relève d'une perte de contact avec la réalité sociale, lors du port du costume régional ou rural de quadrille. La motricité de la danse s'articule alors à la fois sur cet habit incorporé et sur une représentation de la Corse en tant que lieu exotique et originel, source d'un "nous" identitaire (Benedetti, 2011).

En résumé, cette étude analyse le conflit autour du port ou non d'un costume scénique régional – voire rural – pour danser le quadrille corse. Elle montre comment par son incorporation par le corps

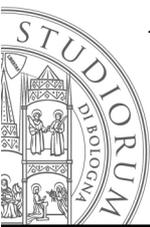
⁴⁴ Robert Pagès désigne par "nœud [...] l'être vivant dans sa mise en perspective avec son milieu interne (biologique) ou externe (physique et social)" (Deconchy, 2007: 5. Citant Robert Pagès).



dansant, l'objet habit de danse conditionne la pratique temporelle des danseurs et leur relation à leur lieu de vie. Cette incorporation et l'action de danser interagissent avec les représentations inhérentes à l'affirmation d'une identité corse par les danseurs et groupes ainsi qu'avec la pression exercée par les forces politiques et sociétales entourant leur engagement dans la pratique du quadrille. En résultent des processus d'identification qui élaborent une construction identitaire territorialisée à la Corse, duelle et enchâssée dans des représentations sociales. Ces représentations, celles du costume de danse notamment, sont en lien réflexif avec l'identité corse des danseurs. Les premières s'élaborent dans l'environnement sociétal de la Corse et des groupes de danses et chants traditionnels et la seconde s'affirme à travers les significations que les représentations confèrent à la Corse à la fois en tant que lieu de vie et que contexte culturel, historique et politique. La dualité de cette identité, mise à jour par le désaccord sur l'objet habit de danse et sa signification, se vérifie par deux pratiques de la temporalité et une double appréhension, en parallèle, des modalités d'apprentissage, des lieux de pratique du quadrille et des créations de figures chorégraphiques. La polémique autour du costume de quadrille permet ainsi d'approcher deux représentations collectives de l'identité corse. Selon l'une, celle-ci se réfère à une identité passée, fixée dans le temps et l'espace, ramenée à une expression sociétale folklorique et décalée de la société corse actuelle. Sa mémoire est un repère et permet une comparaison pour construire une nouvelle identité s'inscrivant dans le monde contemporain tout en y assurant une différenciation corse. Le costume de danse scénique régional est le lieu d'inscription et de mémoire de cette identité passée. Selon l'autre représentation collective, l'identité corse se conçoit selon une perspective diachronique. Elle doit son continuum à la conscience communautaire des personnes qui l'incarnent et qui, pour assurer la survie du groupe en tant qu'entité différenciée, adaptent usages et savoir-faire aux technologies et bouleversements sociétaux. Les vêtements actuels du prêt à porter, utilisés en danse et présentant un "degré zéro du signe" vestimentaire (Delaporte 1981) signifient cette adaptation: en danse quadrille, le jean et les baskets que l'usage fréquent et répandu ont rendu symboliques de la mondialisation actuelle, ne sont pas forcément le signe d'une soumission aux événements et d'une allégeance à la normalisation du monde mais ils peuvent participer à la transmission d'un savoir faire dans une volonté anticonformiste de différenciation. L'étude du costume en danse, poursuivie selon une succession de reflets en miroirs posés au sein



des divers éléments des processus de la production du quadrille corse, a révélé une tension dans la construction identitaire corse confrontée aux mutations contemporaines. Une mésentente met aux prises ceux qui se considèrent artisans de son évolution et intégration dans la modernité et ceux qui dansent avec le respectueux souvenir du passé. Elle réunit cependant les deux groupes dans leur volonté de différenciation par l'affirmation d'une identité sociale territorialisée articulée sur l'espace insulaire.



Bibliographie

AUGÉ, MARC

1992 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, La Librairie du XXI^e siècle, Seuil.

BALANDIER, GEORGES

1998 *Le Désordre. Eloge du Mouvement*, Paris, Fayard.

BENEDETTI, DAVIA

2011 *Danser en Corse entre identité et postmodernité*, Thèse de doctorat, Université de Corse, inédite.

2011 *Le patrimoine immatériel en Corse entre variolisation et globalisation du monde. Etude du quadrille* in Fazi, A. & Furt, JM. (Dir.) «Vivre du patrimoine», Paris, L'Harmattan. pp. 117-133.

BENSA, ALBAN

1997 *Images et usages du temps*, in «Terrain», «Vivre le temps», n. 29, pp. 5-18.

CLYDE MITCHELL, JAMES

(1996) [1956] *The Kalela Dance / La danse du kalela*, in «La ville des sciences sociales» Enquête n. 4. Consulté le 26 janvier 2010 de <http://enquete.revues.org/document933.html>

COLETTE, PHILIPPE – FOLLIOT, VALÉRIE. (dir.)

1997 *Costume de danse ou La chair représentée*, Paris, La recherche en danse.

CONTÉ, PIERRE

1974 *Danses Anciennes de Cour et de Théâtre en France*, Paris, Choréologie, association l'écriture du Mouvement.

DECONCHY, JEAN-PIERRE

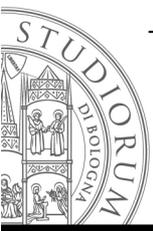
2007 *Robert Pagès – 1919–2007 – Un libéral législateur*, in «Psychologie Française» n. 52: 3, pp. 257-263. pdf pp. 1-6. Consulté le 17 avril 2012 de <http://www.robert-pages.com>

DELAPORTE, YVES

1980 *Le Signe vestimentaire*, in «L'Homme tome 20» n.3, pp. 109-142. Consulté le 05 novembre 2009 de http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1980_num_20_3_368102

1981 *Les costumes du nord de la Laponie, ou le degré zéro du signe*, Paris, Musée de l'Homme. Consulté le 4 novembre 2009 de

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/65/77/PDF/Delaporte_1981_VS1_degre0.pdf



DOSSETTO, DANIELE

2001 *Dans l'aire vestimentaire d'Arles ou comment le volontarisme refaçonne l'espace culturel*, in Bromberger, C. & Morel, A. (dir.) «Limites floues, frontières vives. Des variations culturelles en France et en Europe», Paris, Ministère de la Culture, Edition de la Maison des sciences de l'homme.

2001 *En "Arlésienne" ou "le voile islamique" à l'envers? Espace géographique, espace social du costume en Provence*, in «Terrain. Rester liés» n. 36, pp. 143-158.

GOB, ANDRÉ – DROUGUET, NOÉMIE

2003 *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.

GUILCHER, JEAN-MICHEL

2003 *La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*, Pantin, Complexe et Centre National de la Danse.

JULIEN, MARIE-PIERRE – WARNIER, JEAN-PIERRE

1999 *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris, L'Harmattan.

LAUTIER, BRUNO

2004 *Matière à politique. Le pouvoir, les corps et les choses*, in Bayart, JF. & Warnier, JP. (dir.) «Tiers-Monde» vol. 45, n. 180, pp. 943-945.

LE MOAL, PHILIPPE (dir.)

2008 *Dictionnaire de la danse*, Varese, Larousse.

LETHULLIER, JEAN-PIERRE (dir.)

1999 *Les costumes régionaux: entre mémoire et histoire*, Rennes, Presse universitaire de Rennes.

MAUSS, MARCEL

1985 [1934] *Les techniques du corps*, in «Sociologie et anthropologie», Paris, PUF, pp. 365-386.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

2010 [1945] *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard tel.

NATALI, CRISTIANA

2007 *Danzare l'identità. Performance artistiche e strategie commemorative tra i migranti tamil dello Sri Lanka*, in *L'albero della vita. Feste religiose e ritualità profane nel mondo globalizzato*, Firenze, University Press, pp. 209-217.

2009 *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Edizioni libreria Cortina.

NORA, PIERRE

2001 [1984-1992] *Les Lieux de mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard.



PECQUEUX-BARBONI, RENNIE

2008 *Costumes de Corse Pannu è panni*, Ajaccio, Albiana.

RUANO BARBALAN, JEAN-CLAUDE (c.)

1998 *L'identité, l'individu, le groupe, la société*, Editions Sciences Humaines, Paris.

VAN GENNEP, ARNLOD

1924 *Le Folklore*, Paris, Librairie Stock, Ch.3.

VELAY VALLANTIN, CATHERINE

1999 *Le Congrès International de folklore de 1937*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales» 54e année, n. 2, pp. 481-506. Consulté le 07 décembre 2009 de

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess03952649_1999_num_542_279758

Abstract – FR

Un conflit sur le port ou non d'un costume scénique chez les danseurs du quadrille corse révèle une dualité dans leurs représentations de l'identité corse: pour les uns, elle est fixée et ramenée à une expression folklorique, pour les autres elle s'adapte aux mutations contemporaines. Elle est construite selon une temporalité duelle, imbriquée à deux manières de créer un lien avec le lieu de vie. L'évolution de l'habillement au 19^e siècle, l'émergence des groupes folkloriques corses dans l'entre deux guerres et l'essor des groupes de quadrille depuis les années 80 montrent la pression macrosociale sur ces formations et sur la construction identitaire de ceux qui s'y engagent. Le processus de production du quadrille corse via ses modalités d'apprentissage, ses lieux de pratique et ses créations de figures atteste d'une tension duelle dans l'identification corse des danseurs par delà leur volonté commune de différenciation par une identité territorialisée articulée sur l'île de Corse.

Key words: Identité - temporalité - quadrille - costume de danse - groupe folklorique

Abstract – IT

La scelta d'indossare meno abiti folklorici rivela un conflitto tra i danzatori della quadriglia corsa. Questa decisione evidenzia, infatti, una dualità nelle loro rappresentazioni dell'identità corsa: per gli uni essa è fissata e ricondotta all'espressione folklorica, per gli altri essa si adatta alle mutazioni contemporanee. L'identità si costruisce secondo una temporalità duale, intrecciata a due modi di legarsi al luogo in cui si vive. L'evoluzione dell'abbigliamento nel diciannovesimo secolo, la nascita dei gruppi folklorici corsi tra le due guerre e lo sviluppo dei gruppi di quadriglia negli anni Ottanta rivelano le pressioni da parte di forze politiche e sociali sulle formazioni e sulla costruzione identitaria degli individui che vi si dedicano. Il processo di produzione della quadriglia corsa attraverso le sue modalità di apprendimento, i suoi luoghi di pratica e le sue creazioni di figure attesta di una tensione duale nella costruzione identitaria corsa dei danzatori, al di là della loro comune volontà di differenziarsi per mezzo di un'identità territoriale articolata della Corsica.

Key words: Identità – temporalità – quadriglia – costume da danza – gruppo folcloristico



Abstract – ENG

A conflict on whether scenic costumes should be worn or not among Corsican quadrille dancers reveals a duality in their representations of the Corsican identity: for some of them, it assigned and reduced to a folk expression, for others it adjusts itself to the present-day mutations. Identity is built according to a dual temporality, fitted into two ways to create a bond with the living place. The evolution of the clothing in the 19th century, the emergence of Corsican folk groups during the inter-war period and the soaring of quadrille groups since the 80's show the macro-social pressure inflicted on them and on the identity construction of those committed to it. The creation process of the Corsican quadrille through its learning methods, its locations for practicing and the invention of its figures testifies a dual tension within the dancers' construction of Corsican identity, beyond their common willingness of differentiating through a territorialized identity hinged on Corsica.

Key words: Identity – temporality – quadrille – dance costume – folk group

DAVIA BENEDETTI

Docteur en anthropologie, qualifiée MCF. Chercheur dans l'UMR CNRS 6240 LISA. Equipe: identités et cultures: les processus de patrimonialisation. Axe: transformation des savoirs et des pratiques culturelles. Enseigne anthropologie et danse à l'Université de Corse. Est à l'initiative des recherches anthropologiques sur les danses en Corse. Professeur diplômée d'Etat de danse. Formatrice en danse au Conservatoire Régional de la Corse.

DAVIA BENEDETTI

Dottore in antropologia, *Maître de conférences* abilitata e ricercatrice presso l'UMR CNRS 6240 LISA, gruppo di ricerca *Identités et cultures: les processus de patrimonialisation*, sezione *Transformation des savoirs et des pratiques culturelles*. Insegna antropologia e danza all'Università di Corsica e promuove ricerche antropologiche sulle danze nell'isola corsa. Ha inoltre conseguito il diploma di Stato di Professore di danza e insegna presso il Conservatoire Régional della Corsica.

DAVIA BENEDETTI

Ph.D. graduate in Anthropology, *Maître de conférences* and researcher at l'UMR CNRS 6240 LISA, member of the group *Identités et cultures: les processus de patrimonialisation*, *Transformation des savoirs et des pratiques culturelles* section. She teaches Anthropology and Dance at the University of Corsica and focuses her researches on the Corsican dances. She received her State Diploma as Dance Professor and also teaches at the *Conservatoire Régional* of Corsica.