



HAL
open science

Une “ certaine ” histoire du Théâtre (en) Corse à partir
de l’expérience singulière du Teatru paisanu de
Dumenicu Tognotti

Christelle Hodencq

► To cite this version:

Christelle Hodencq. Une “ certaine ” histoire du Théâtre (en) Corse à partir de l’expérience singulière du Teatru paisanu de Dumenicu Tognotti. Art et histoire de l’art. 2018. dumas-02870239

HAL Id: dumas-02870239

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02870239v1>

Submitted on 16 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Une « certaine » histoire du Théâtre (en) Corse à partir de l'expérience singulière du Teatru Paisanu de Dumenucu Tognotti

Présenté par Christelle Hodencq

Sous la direction de M. Marco Consolini

Mémoire présenté le 06/11/2018 devant le jury du Master :

M. Marco Consolini

Mme Alexandra Moreira Da Silva

Institut d'Études Théâtrales de Paris 3

Mémoire de Master 2 mention « Théâtre : écritures et représentations »



Sommaire

Introduction		p 6
I	<u>La vie théâtrale corse du 18ème siècle aux années 1970</u>	p 11
A	Le paysage théâtral en région corse de 1768 à 1943	p 11
1	La vie théâtrale corse en regard des autres régions de France	p 11
2	La littérature dramatique en langue corse	p 13
3	Les débuts de l'affirmation du particularisme linguistique de la Corse	p 15
B	La Corse à l'heure de la décentralisation théâtrale	p 17
1	La mise en place de la décentralisation théâtrale	p 17
2	Pourparlers entre la ville d'Ajaccio et l'État	p 20
C	Le parcours de formation de Dumenicu Tognotti	p 23
1	Dumenicu Tognotti au cœur des événements de mai 1968	p 23
2	Dumenicu Tognotti au Centre Universitaire International de Formation Et de Recherche de Nancy	p 26
3	La découverte du travail de Jerzy Grotowski	p 29
4	Les influences théâtrales de Dumenicu Tognotti	p 31
D	Du Festival d'art dramatique en Corse à la création de la Maison de la Culture en Corse	p 36
1	La situation de la Corse au sortir de la seconde guerre mondiale	p 36
2	Henry Mary, fondateur d'un festival d'art dramatique en Corse	p 38
3	La Maison de la Culture en Corse	p 40
4	La mise en scène de <i>Pascal Paoli</i> par Henry Mary à la MCC	p 42
E	L'émergence d'un théâtre corse au sein de la Maison de la Culture en Corse	p 49
1	Dumenicu Tognotti, animateur de la MCC	p 49
2	Le mouvement social et culturel corse : <i>U Riacquistu</i>	p 53

II	<u>Les deux premières créations du Teatru Paisanu</u>	p 57
A	<i>U Fiatu</i> (le souffle de vie) 1973	p 57
1	Le matériau textuel du spectacle <i>U Pane azimu</i> (1967) de Joseph-Marie Bonavita	p 57
2	<i>U Fiatu</i> , un spectacle associé au mouvement <i>U Riacquistu</i>	p 61
3	<i>U Fiatu</i> ou la recherche sur l'art du spectacle corse	p 66
B	Autour d' <i>A Rimigna</i>	p 71
1	Le contexte de la première d' <i>A Rimigna</i> lors des Universités d'été de Corte	p 71
2	Les acteurs d' <i>A Rimigna</i>	p 74
3	L'affiche d' <i>A Rimigna</i>	p 77
4	Teatru corsu (di) ricerca	p 79
III	<u>Le matériau textuel d'<i>A Rimigna</i> en regard des éléments esthétiques, dramaturgiques et de direction d'acteurs</u>	p 82
A	<i>A Veghja</i> (la veillée) ou l'espace-temps d'une performance	p 84
1	Primu ritratu ou Premier tableau	p 87
(1)	La danse d' <i>A Muresca</i> ou l'invitation à un rituel visant à réconcilier les Corses avec eux-mêmes	p 87
(a)	La Corse en méditerranée	p 87
(b)	La proclamation martiale : prologue d'une tragédie annoncée	p 90
(2)	La puissance de la parole poétique des chants et des poésies corses au service de l'action	p 92
(a)	<i>A Pasqualina</i> ou la nomination de Pascal Paoli Général en chef de la Corse	p 92
(b)	<i>Evviva à la libertà</i> les jours heureux du temps de l'Indépendance de la Corse	p 93
(c)	Canti nustrale ou la religiosité de la vie quotidienne et rurale des Corses	p 93

2	Sicondu ritratu ou deuxième tableau L'appel à la résistance des Corses	p 96
3	Terzu ritratu ou troisième tableau L'imaginaire et le folklore magique de la Corse	p 97
	(a) <i>U Mazzeru</i>	p 97
	(b) <i>U Favulaghju</i>	p 99
4	Quartu ritratu ou quatrième tableau	p 102
B	<i>U Prucessu</i>	
	Le témoignage d'une histoire en train de se faire	p 103
1	La joute improvisée du <i>Chjame è rispondi</i>	p 103
2	Les mannequins géants aux masques monstrueux ou l'ennemi sans identité	p 105
3	<i>Voceru</i>	p 108
C	Parolle d'oghje	p 111
	Synthèse	p 111
	Et après ?	p 112
	Conclusion	p 113
	Bibliographie	p 118
	Annexe	p 122
	Annexe 1 : Post Facebook de Jean-Jacques Colonna d'Istria	p 122
	Annexe 2 : Article du journal Le Monde : création de la Maison de la Culture en Corse	p 123
	Annexe 3 : MCC Information liaison -1972 - Organe d'information et de liaison de la Maison de la culture de la Corse, Ajaccio, Maison de la culture de la Corse	p 124
	Annexe 4 : Article du journal Le Monde : <i>A Rimigna</i> (1974)	p 125
	Annexe 5 : Version de la pièce <i>A Rimigna</i> avec traductions partielles	p 127
	Annexe 6 : <i>A Pian' d'Avretu</i> Numaru 27, Albiana, 2005	p 162

Introduction :

Ceux qui se souviennent des longues traversées qui ramenaient au pays les travailleurs corses exilés ne sauraient oublier l'instant magique où l'île apparaissait au bout de la nuit. Il n'y avait alors que des Corses sur ces navires, très peu de visiteurs et si le temps des vacances était propice à ce retour, il s'agissait avant tout de venir retrouver la famille, le village. Les conditions spartiates du voyage ne gâchaient en rien l'enthousiasme, l'excitation qui s'emparait des exilés. Les plus jeunes restaient sur le pont et dans le brouhaha des conversations, il n'était pas rare d'entendre une guitare accompagner un chant nostalgique. Quand, avec le lever du jour, l'île se dessinait sur la mer étale et laissait apercevoir quelques villages blottis au cœur des collines, la foule bruyante des voyageurs, soudain se taisait. On ne percevait plus alors que le bruit sourd du moteur et le clapotement des vagues sur le navire où parvenaient le parfum d'innombrables odeurs et la chaleur qui montait de la terre toute proche. La foule restait murée dans un silence dont on devine de quelles prières il était fait. C'était un peuple qui entrait en religion.¹

Quiconque a la chance de découvrir un jour cette île, dont l'attraction de la terre est si forte que le terme « magique » est souvent utilisé pour la qualifier, découvre vite combien elle fait partie intégrante de l'identité de ses habitants, de leurs mœurs et coutumes, et que le quotidien des corses est jalonné encore dans les villages de multiples occasions festives et/ou religieuses d'une grande théâtralité. Cette impression, renforcée par le constat² formulé par Ghjacumu Thiers dans lequel, « à l'extrême pauvreté du théâtre corse »³, l'auteur oppose la richesse d'un « Objet Théâtre », au sens large, autour de la notion de « théâtralité », est le point de départ d'une recherche, commencée la première année de Master, qui n'était pas encore définie alors, et balayait toutes les périodes historiques de la Corse et tous les théâtres (en langue corse et/ou française), et dont la problématique pouvait se formuler ainsi :

Pourquoi la Corse, territoire français dont la vie traditionnelle (relativement bien préservée au regard d'autres régions françaises) riche en théâtralité, a vu que si tardivement et fragilement émerger et se développer : institutions dramatiques, troupes professionnelles, créations théâtrales et répertoire ?

¹ Dumenicu TOGNOTTI, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Dumanes, Biguglia, 2010, (« Hommes et Territoires »), p. 13.

² Dans l'extrait du texte découvert sur le site de l'association de soutien au Centre Culturel de l'Université de Corse InterRomania : Cf. Langages et sociétés Laboratoire Théâtre, *Bêtes de scène*, éd. Anne Bouvier Cavoret, Gap, 2002, p. 201.

³ « Identité culturelle et théâtre en Corse | InterRomania », [En ligne : <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/teatru/identite-culturelle-et-theatre-en-corse-628.html>]. Consulté le 9 juin 2018.

Pour y répondre, nous avons rapidement entrepris un travail d'historiographie sur le théâtre en Corse et commencé à rassembler la documentation disponible sur le sujet. Mais force est de constater que la documentation est soit inexistante (y compris à la Bibliothèque Gaston Baty, spécialisée en théâtre et riche en documents sur tous les théâtres du monde) ou restreinte⁴. Cependant nous nous sommes accrochés à ce court essai de Ghjacumu Thiers qui venait rejoindre un questionnement intime, forgé au fil de nos rencontres avec l'île et ses habitants, et ce, grâce aux invitations régulières de la famille de mon compagnon que nous remercions, et nous avons persisté dans nos investigations.

En premier lieu, nous avons découvert l'existence d'une littérature dramatique en langue corse. Mais ce sont les découvertes, sur internet, de l'ouvrage écrit par le créateur du *Teatru Paisanu*⁵, Dumenicu Tognotti, *Par de-là le théâtre Culture et politique en Corse 1972-1991*⁶ et, aux archives de l'Arsenal, de la revue corse *Rigiru*⁷ dont le n° 18/19 comprenait la pièce de théâtre de son second spectacle, *A Rimigna*⁸ (1974), qui furent déterminantes pour l'orientation de nos recherches.

Dans son livre, source principale de ce mémoire, Dumenicu Tognotti indique s'être formé au Centre Universitaire International de Formation Et de Recherche Dramatiques de Nancy⁹ (C.U.I.F.E.R.D.), un lieu de formation issu du Festival mondial du théâtre de Nancy.¹⁰ Compte-tenu de l'opportunité de champ de recherche que cette information nous procurait, nous avons rapidement envisagé de centrer notre travail autour du parcours théâtral du metteur en scène corse. Notre projet : suivre la « petite histoire » de cet homme de théâtre pour réaliser des incursions dans « la grande histoire » du théâtre, et notamment dans celle très féconde des années 70. Dans son livre, le metteur en scène corse témoigne, par exemple, avoir assisté aux spectacles de troupes telles que le *Bread and Puppet*¹¹ ou le *Teatro*

⁴ Je pense notamment à certains articles du tome 7 du Mémorial des Corses⁴ ou du volume 3 de l'Encyclopaedia Corsica⁴ et aux conférences du centre culturel de l'université de Corte que l'on peut visionner sur Youtube.

⁵ « Théâtre du Pays » i

⁶ Dumenicu Tognotti, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Biguglia, Dumanes, 2010.

⁷ *Rigiru : rivista di letteratura corsa*, France, 1974.

⁸ Que l'on peut traduire par « Le chiendent »

⁹ Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique et Festival mondial du théâtre, *Théâtre et université*, éd. Jack Lang, Nancy, France, Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques, 1966, n° 9.

¹⁰ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy : une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, France, les Solitaires intempestifs, 2017, 395 p.

¹¹ Compagnie de théâtre et de marionnettes fondée aux Etats-Unis en 1961 par Peter Schumann

*Camposino*¹², et s'être formé auprès de Jerzy Grotowski¹³ metteur en scène polonais ayant considérablement enrichi le jeu de l'acteur par ses théories et ses praxis.

Notre parti pris de suivre l'expérience de Dumenicu Tognotti fût acté à partir de la découverte de l'existence de la Maison de la Culture en Corse¹⁴ (1968-1983). L'information était d'autant plus surprenante que nul ouvrage consacré à la décentralisation théâtrale n'en faisait mention et que Dumenicu Tognotti révélait, dans son livre, qu'elle avait participé à l'émergence de son « Théâtre du Pays »¹⁵ : *U Teatru Paisanu*. Cette nouvelle donne détermina l'enquête indispensable à la reconstitution¹⁶ du fil des événements de la vie artistique du créateur du *Teatru Paisanu* jusqu'à la période des deux premières productions : *U Fiatu*¹⁷ (1973) et *A Rimigna* (1974).

En mettant nos pas dans ceux de Dumenicu Tognotti, nous avons aussi réalisé que sa propre recherche l'avait amené à réfléchir, travailler et créer autour de la question de la nécessité du théâtre en Corse. Or, ses analyses pouvaient s'avérer d'une grande aide pour formuler des hypothèses précises sur les raisons de la pauvreté du théâtre dans cette région, comme, par exemple, que le théâtre en Corse « ne pouvait se réclamer d'aucun héritage du moins dans l'acceptation habituelle du vocable théâtre. »¹⁸

La recherche, bien que passionnante, restait difficile compte-tenu de la barrière de la langue et nous avons pris la décision, de nous inscrire dans un cours de corse de l'*Association Cultura Viva* à Issy les Moulineaux, dont nous saluons le professeur, afin d'acquérir le vocabulaire de base.

De manière tout à fait hasardeuse, nous avons aussi contacté Badia, complice de la première heure, scénographe et conceptrice de l'affiche d'*A Rimigna* et de toutes les autres créations suivantes. La réponse rapide et chaleureuse de Badia à notre sollicitation, sa gentillesse à accepter de nous rencontrer pour répondre à des questions à la fin de l'année 2017, et les

¹² Troupe de théâtre américaine composée d'ouvriers agricoles et menée par Luis Valdez (1965)

¹³ Jerzy Grotowski et Peter Brook, *Vers un théâtre pauvre*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 1971, 222

¹⁴ « Recueil. Maison de la Culture en Corse. » [En ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42478264m>]. Consulté le 9 juin 2018.

¹⁵ Traduction de *U Teatru Paisanu* par Dumenicu Tognotti

¹⁶ Les événements relatés par Dumenicu Tognotti dans son livre n'étant pas toujours bien datés.

¹⁷ Que nous traduirons par « Le souffle »

¹⁸ « Identité culturelle et théâtre en Corse | InterRomania », *op. Cit.*

documents inespérés qu'elle nous a confiés sur le Théâtre corse de Dumenicu Tognotti, dont une copie du film documentaire *U spechju di un populu*¹⁹ réalisé par Denis Robert en 2008, ont certainement permis que nous puissions aller au terme de cette recherche. Merci infiniment à elle.

Dumenicu Tognotti est le fil rouge de ce mémoire.

En effet, c'est à travers son parcours de formation théâtrale et l'étude d'éléments à disposition sur ses deux premières mises en scènes que nous essaierons de retracer une « certaine » histoire du théâtre en Corse, et ce, dans l'optique d'apporter des réponses à notre problématique de début de recherche.

Pour mener à bien ce travail, nous nous appuierons sur quelques sources déjà citées comme le livre de Dumenicu Tognotti, *Par-delà le théâtre en Corse, Culture et politique (1972-1991)*²⁰, ainsi que sur l'un de ses articles, *Mes sept péchés capitaux*,²¹ publié dans « île et Mémoire » en 1998. Nous utiliserons le recueil *U Pane azimu*²² de Joseph Marie Bonavita publié en 1967 qui a servi de base au spectacle *U Fiatu*, la revue *Rigiru n°18/19*²³ dans laquelle a été publiée la pièce *A Rimigna*, et le film documentaire de Denis Robert, *U spechju di un populu*²⁴. Nous étudierons aussi un article de presse paru dans le journal *Le Monde* pour ce qui concerne principalement la Maison de la Culture de la Corse (MCC), ainsi que quelques publications de cette dernière, et d'autres articles de presse issus du journal *Nice Matin* (1973) pour le spectacle *U Fiatu*.

Dans le cadre de notre recherche, nous parcourons une partie de l'histoire de la Corse dans le but de comprendre les raisons de la pauvreté de la vie théâtrale en Corse entre la fin du 18^{ème} siècle, qui a vu la création d'un État national corse avant son rattachement à la France, jusqu'à la libération de la Corse en 1943, année de naissance de Dumenicu Tognotti justement.

Puis nous interrogerons la place du théâtre dans le contexte corse d'après libération et au cours de la mise en place de la décentralisation théâtrale, grâce notamment aux ouvrages-

¹⁹ Denis Robert, *U spechju di un populu*, 2008.

²⁰ Dumenicu Tognotti, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Dumanes, Biguglia, 2010, (« Hommes et Territoires »).

²¹ *Iles et mémoires*, eds. Françoise Albertini et Dominique Salini, Corti, Università di Corsica Pasquale Paoli, 1998, 230 p.

²² Joseph-Marie Bonavita, *U pane azimu*, trad. Paul Arrighi, Paris, Ed. Du Scorpion, 1967, 126 p.

²³ *Rigiru : rivista di letteratura corsa, op. Cit.*

²⁴ Denis Robert, *op. Cit.*, 2008.

références sur la *Décentralisation théâtrale*²⁵ dirigés par Robert Abirached et au livre de Marie Rauch *Le Théâtre en France en 1968*.²⁶ Nous chercherons aussi des traces de la Maison de la Culture en Corse (MCC) à la Bibliothèque Nationale de France.

Ensuite, nous retracerons le parcours de l'artiste corse jusqu'à sa prise de fonction en tant qu'animateur de théâtre à la MCC et en tant que metteur en scène d'un premier spectacle intitulé *U Fiatu*, inscrit d'emblée dans le mouvement culturel et social des revendications corses nommé *U Riacquistu*²⁷

Enfin, nous interrogerons les informations concrètes réunies sur l'esthétique et le travail théâtral du spectacle *A Rimigna* par rapport aux travaux de Jerzy Grotowski grâce aux livres, *Vers un théâtre pauvre*²⁸, « *Jour saint* » et autres textes,²⁹ et *Grotowski*³⁰ de Raymonde Temkine, mais aussi en regard des écrits d'Antonin Artaud comme *Le Théâtre et son double*.³¹

Pour éviter des erreurs d'interprétation, nous avons choisi de n'utiliser que les sources disponibles en français, à l'exception des passages que nous pensions être en mesure de traduire par nous-même ou avec l'aide d'amis corses.

²⁵ Danièle Robin, *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*, éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1993, 229 p.

²⁶ Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Éd. De l'Amandier, 2008, 561 p.

²⁷ L'article d' Anne Meistersheim, « Du Riacquistu au désenchantement » *Ethnologie française*, vol. 38 / 3, juillet 2008, p. 407-413., nous aidera à définir ce mouvement culturel et social corse.

²⁸ Jerzy Grotowski et Peter Brook, *op. cit.*

²⁹ Jerzy Grotowski, « *Jour saint* » et autres textes, trad. Jerzy Lisowski, Paris, Gallimard, 1973, 79 p.

³⁰ Raymonde Temkine, *Grotowski*, Lausanne, Suisse, La Cité éditeur, 1968, 253.

³¹ Antonin Artaud et Paule Thévenin, *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, 251 p.

I La vie théâtrale corse du 18ème siècle aux années 1970

A. Le paysage théâtral en région corse de 1768 à 1943

1 La vie théâtrale corse en regard des autres régions de France

Jusqu'au 19ème siècle, l'activité théâtrale dans les provinces françaises est principalement réduite aux spectacles de compagnies itinérantes qui parcourent la France.

Au début du 19ème siècle, les salles de théâtre parisiennes ferment à l'exception des huit autorisées par « le décret du 8 juin 1806 »³², signé par Napoléon, tandis que se construisent en province des théâtres dont le nombre est strictement contrôlé. Seules les villes de Lyon, Bordeaux, Marseille et Nantes peuvent avoir deux théâtres. Les autres principales villes ont l'autorisation d'une seule troupe permanente.

En Corse, à Ajaccio, un premier théâtre est inauguré le 1er février 1830 suite au projet d'urbanisme mené sous l'impulsion du préfet de Corse, Gabriel Comte de Lantivy : le Théâtre Saint Gabriel. On y joue des vaudevilles, des opérettes et de nombreux opéras qui font sa renommée ; Par exemple, « en mars 1854, la troupe de la Scala de Milan réserva à la ville la primeur de sa première apparition en France. »³³

A Bastia, il faut attendre 1879 pour assister à l'inauguration du théâtre municipal, « édifié en remplacement de l'ancien théâtre Marboeuf construit en 1777 »³⁴ et « dans lequel était déjà donné tout un répertoire lyrique »³⁵ principalement italien.

La Corse est sous domination génoise jusqu'au 15 mai 1768, date du traité de Versailles au cours duquel la République de Gênes cède l'exercice de sa souveraineté sur le territoire corse à la France, tout en gardant la possibilité de récupérer le territoire si elle rembourse les dépenses militaires et administratives engagées par la France dans l'île.

³² Cyril Triolaire et Philippe Bourdin, *Le théâtre en province : pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 48.

³³ « THEATRE SAINT GABRIEL | », [En ligne : <http://www.inpiazza.fr/theatre-saint-gabriel/>]. Consulté le 14 juillet 2018.

³⁴ Collectivité territoriale de Corse, *La Corse et la musique : entre tradition & modernité*, (dir. par Dominique Salini), Corte, Musée de la Corse, 2013, p. 222.

³⁵ *Ibidem*.

La République de Gênes n'ayant pas les moyens de racheter l'île, et la France, ayant dès le début, des intérêts géopolitiques à conserver une présence française en méditerranée, elle devient de faite française.

En seconde partie de ce mémoire, dans le cadre de l'analyse de la pièce en langue corse *A Rimigna*³⁶ (1974) co-écrite par Rinatu Coti et Saveriu Valentini en vue de la deuxième production du *Teatru Paisanu* (ou *Teatru Corsu di Ricerca*³⁷) dirigé par Dumenicu Tognotti, nous aborderons un évènement lié à ce changement de domination politique et militaire de la Corse, au cours desquelles « les choses allèrent si loin³⁸ que des soulèvements larvés se produisirent, durement réprimés par Marboeuf, en particulier dans le Niolo en 1774 ».³⁹ La pièce rend hommage aux suppliciés de cette région de la Corse qui périrent suite à la répression sanglante de 1774.

Mais revenons à la construction du Théâtre de Bastia en 1879.

Sa programmation vise, à ses débuts, à une francisation du répertoire lyrique avec notamment de nombreux opéras comiques ou opérettes françaises. Cependant, devant le peu d'affluence du public bastiais pour ce répertoire, la programmation de spectacles lyriques italiens augmente jusqu'à un certain équilibre entre répertoire français et répertoire italien, et cela jusqu'en 1914.

La Corse évolue tardivement d'un bilinguisme corse-italien vers un bilinguisme corse-français. Le corse étant la langue usuellement employée dans la vie tous les jours. Il faut rappeler en effet que, jusqu'à la présence française en Corse, la langue écrite des élites locales est le Toscan. A partir de la cession de la souveraineté de la Corse à la France,

Ce qui compte pour la Royauté, c'est moins de parler le français que de le faire comprendre. Il n'est pas question de franciser des masses qui, de toute façon, dans une société strictement hiérarchisée, n'ont pas d'accès à la culture écrite, (...) il faut simplement rallier des élites en éliminant tout particularisme culturel qui pourrait étayer un autonomisme dommageable à la centralisation. La langue française est donc le véhicule qui permet l'accession aux emplois de l'administration, l'outil qui établit la discrimination sociale.⁴⁰

³⁶ *A Rimigna* ou *Le Chiendent*.

³⁷ *U Teatru Paisanu* ou *Le Théâtre du Pays* (selon une traduction de son créateur) s'est appelé *u Teatru corsu di Ricerca* (ou le Théâtre corse de Recherche) le temps de la préparation du spectacle *A Rimigna* (1974)

³⁸ Sous-entendu : entre le pouvoir royal français et les résistants corses du Niolu

³⁹ Pierre Miquel, *Histoire des provinces de France.*, Provence, Nice, Corse, Paris, Nathan, 1984, p. 266.

⁴⁰ Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue : la Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 9.

Le pouvoir français met en place une stratégie d'assimilation des corses à la France se traduisant par une volonté « d'anéantir les patois »⁴¹ et un chantage, principalement destiné aux familles désireuses d'être reconnues comme appartenant à la noblesse, auxquelles on promet des privilèges importants en échange de leur allégeance au pouvoir en place.

Le cas le plus connu est celui des Bonaparte, reconnus nobles en 1771 (...) Les enfants Bonaparte sont choisis pour rejoindre les écoles françaises, ce qui n'empêche pas Napoléon de s'affirmer, dans ses écrits de jeunesse, patriote et paoliste^{42, 43}

Ce chantage est le premier sujet exprimé dans la pièce de théâtre écrite pour *A Rimigna* dont « la tension dramatique de l'œuvre soutient l'idée selon laquelle un territoire (*u locu*) peut conserver au plus secret le souvenir du sang versé. »⁴⁴

Nous y reviendrons au cours de la partie consacrée à l'analyse de cette pièce.

2 La littérature dramatique en langue corse

Avant et pendant cette période de transition politique en Corse, quelques rares tentatives d'expressions écrites en langue corse naissent sous la plume de l'Abbé Guglielmo Guglielmi (1644-1728) dont un des poèmes en corse, inspiré d'une légende, se moque « d'une dame romaine qui prétendait comprendre aisément le corse », ⁴⁵ d'Ugu Peretti (1747- 1838) avec « une œuvre populaire et burlesque » ⁴⁶ *I Versi di Sagra*, ou de Salvator Viale (1787- 1861) qui écrit « une sérénade *U Sirinatu di Scappinu*, inclus dans un long poème parodique en italien, la *Dionomachia*. » ⁴⁷

Ces premiers écrits emploient des formes poétiques dans un registre comique et parodique.

C'est par la poésie que commence le passage de l'oral à l'écrit. C'est le cas en Corse, où le point de départ de la littérature écrite est la poésie orale, liée à tous les événements de la vie quotidienne et toujours présente comme toile de fond.⁴⁸

⁴¹ Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française, cité in *Ibidem* p 11.

⁴² Pasquale Paoli (Morosaglia, 5 avril 1725 – Londres, 5 février 1807) est un homme politique, philosophe et général corse. De retour en Corse en 1755, après un exil à Naples où il fait des études puis l'école militaire, il crée la première constitution d'un État national corse, il perd l'ultime bataille qui l'oppose à l'armée royale française en 1769. Il est devenu la figure de la résistance nationaliste corse. Nous donnerons plus de détails sur sa biographie un peu plus loin.

⁴³ Jean-Marie Arrighi et Olivier Jehasse, *Histoire de la Corse et des Corses*, Paris, Perrin, 2013, p. 467.

⁴⁴ Rinatu Coti, *De la faculté d'être*, [Paris] Issy-les-Moulineaux, Éolienne Casa di u populu corsu, 2004, p. 8.

⁴⁵ Jean-Marie Arrighi, *Histoire de la langue corse*, Paris, J.-P. Gisserot, 2002, p. 63.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

La littérature dramatique en langue corse fait son apparition en 1821 avec *Mamma So* d'Anton Sebastiano Lucciardi, une petite comédie en un acte.

De 1888 à 1903, l'auteur Petru Lucciana, dit Vattelapesca, écrit plusieurs dizaines de comédies décrivant la société urbaine bastiaise en langue corse tandis qu'il rédige en italien un drame lyrique *Maria Gentile* en 1906.

Il faut attendre l'œuvre de Ghjuvan Petru Lucciardi *A Vendetta di Lilla* en 1911 pour qu'un drame soit écrit en langue corse. S'ensuit, du même auteur, *Maria Gentile* (1912) et même, en 1922, un drame religieux : *U Martiriu di Santa Devota*.

Sur les quelques auteurs d'art dramatique en langue corse, nous remarquons que deux d'entre eux ont abordé l'histoire tragique de Maria Gentile⁴⁹, aussi appelée *Antigone corse*, qui rappelle celle de la célèbre héroïne grecque de Sophocle.

Nous évoquerons, à la fin de cette recherche, le projet avorté du *Teatru Paisanu* d'une possible production autour de l'histoire de Maria Gentile pour laquelle l'auteur Rinatu Coti avait déjà été sollicité.

L'auteur principal d'une littérature dramatique en langue corse dans les années 1920 est Ghjannettu Notini, aussi « acteur et directeur du *Teatru di Muvra* »⁵⁰ dont les sujets des pièces évoquent davantage la vie rurale des corses que celle des villes où dominent les spectacles en français ou en italien. L'auteur aborde « les rapports familiaux, souvent les mœurs électorales, les attitudes ridicules de Corses expatriés ».⁵¹

La forme des pièces s'inspire cependant des œuvres françaises.

⁴⁹ Maria Gentile : « C'est à Poghju d'Oletta dans une petite maison que Maria Gentile, après les événements qui feront d'elle une héroïne insulaire, passera la plus grande partie de sa vie. Au moment des faits, elle a à peine 20 ans. Nous sommes en février 1769, et 1.500 soldats français sont cantonnés à Oletta. En pleine offensive paoliste, un complot est envisagé pour prendre par surprise les troupes françaises. Le complot ne sera pas exécuté mais plusieurs hommes du village sont arrêtés, jugés, condamnés aux supplices les plus lourds. Parmi eux, le fiancé de Maria. Pendu sur la place du couvent, ultime châtement : l'interdiction de sépulture. Et c'est là que le mythe d'Antigone se met en place. Maria, devant l'insupportable, brave l'interdit en se rendant à la nuit tombée sur la place du couvent chercher le corps de celui qu'elle aime pour lui trouver une sépulture. Un acte qui fera d'elle une héroïne. » « Maria Gentile, une héroïne populaire corse », [En ligne : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/corse/maria-gentile-heroine-populaire-corse-1210647.html>]. Consulté le 2 octobre 2018.

⁵⁰ Jean-Marie Arrighi, *op. Cit.*, p. 118.

⁵¹ *Ibidem*.

Cette affiliation de la forme de l'écriture des pièces de Notini au modèle français est justement un des points de distinction entre le théâtre⁵² corse proposé alors et celui des années 1970 que nous aborderons, dont la forme et le contenu chercheront à se défaire des influences italiennes et françaises.

Dans son livre, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, qui est une source centrale de notre recherche, Dumenicu Tognotti notifie que « le nouveau contexte politique »⁵³ les « séparait de l'entre-deux-guerres beaucoup plus que le temps ne le laisserait croire »⁵⁴

Les années 1970 sont en effet une époque à la fois bouillonnante et tendue durant laquelle les revendications nationalistes, nourries de luttes antérieures, ont aussi été influencées par les multiples contestations, manifestations et guerres d'indépendance qui ont jailli un peu partout dans le monde.

Les spectacles du théâtre corse qui ont attiré notre attention et sur lesquels nous avons choisi d'effectuer une recherche approfondie, sont associés à un mouvement, *U Riacquistu*, (La Réappropriation), que nous définirons un peu plus loin, et qui est le pendant culturel et sociétal des mouvements politiques corses des années 1970 réunis autour de ce que l'on appellera le nationalisme corse.

La plus ancienne et la plus manifeste des revendications corses est celle pour une langue autochtone : la principale et celle qui a été commune à tous les mouvements corses.

3 Les débuts de l'affirmation du particularisme linguistique de la Corse

Dès le début du 20^{ème} siècle, la langue corse prend place dans « les journaux et revues »⁵⁵ de l'époque. Le premier journal à paraître en langue corse est *A Tramuntana* en 1896 sous l'impulsion de Santu Casanova ; puis c'est le tour de la revue *Cirno* en 1904 avec Salvator

⁵² La distinction réside dans la définition même du terme théâtre car les tentatives de théâtre en langue corse du début du 20^{ème} siècle visent plus à l'émergence d'une littérature dramatique qu'à la naissance d'un théâtre corse, dans le sens de spectacle vivant.

⁵³ Dumenicu Tognotti, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Dumanes, Biguglia, 2010, (« Hommes et Territoires »), p. 27.

⁵⁴ Jean-Marie Arrighi et Olivier Jehasse, op. Cit., p. 27.

⁵⁵ Jean-Marie Arrighi, op. Cit., p. 65.

Viale. En 1914, paraît le premier numéro de la revue *Cispra*, une publication créée par Saveriu Paoli et Ghjacumu Santu Versini, qui déclare :

« A Corsica ùn hè micca un dipartimentu francese ; hè una nazione vinta chi hà da rinasce »⁵⁶

En 1920 et 1921 paraissent respectivement les premiers numéros de la revue *A Muvra* et *Annu corsu*. Toutes deux œuvrent pour la promotion de la langue corse, mais la première est plus explicite sur sa volonté de participer à la reconnaissance de celle-ci comme langue nationale, tandis que la seconde revendique le droit à l’affirmation des particularités linguistiques et culturelles de la Corse. De nombreux poètes sont rédacteurs dans ces revues.

Cette même période, les années 1920, voit d’ailleurs l’apparition d’un parti politique exigeant la reconnaissance des droits nationaux du peuple corse : *Un Partitu Corsu d’Azzione*.⁵⁷

Ce rapide panorama montre à quel point la Corse du vingtième siècle est traversée par un ferment culturel visant à affirmer sa propre autonomie culturelle et, spécialement linguistique. La littérature, la poésie, l’édition et, bien qu’en mesure assez faible, la production d’œuvres dramatiques ont matérialisé ce ferment.

Certes, dans les années 1940, au seuil de la libération allemande – rappelons que la Corse est libérée du joug nazi-fasciste en 1943 – la place du théâtre dans la vie culturelle de l’île ne semble toujours pas centrale : à Ajaccio, le théâtre de Saint Gabriel, victime d’un incendie en 1927, ne sera jamais reconstruit ; quant au théâtre de Bastia⁵⁸, il est gravement endommagé lors des bombardements de 1943.

Il est intéressant toutefois d’interroger la place du théâtre dans le contexte corse d’après libération (le protagoniste de notre enquête, Dumenicu Tognotti, est d’ailleurs né justement en 1943), en connaissant le rôle moteur exercé par la décentralisation théâtrale, dans les années du début de la IV^e République.

⁵⁶ « la Corse n’est pas un département français mais une nation vaincue qui va renaître » Cf. Dumenicu Tognotti *op. Cit.*, p. 11.

⁵⁷ A remarquer que, dans l’île voisine, la Sardaigne, naît à cette même époque le Partito Sardo d’Azione qui est un parti politique qui revendique l’autonomie et l’indépendance de la Sardaigne, fondé en 1921 par Emilio Lussu, sur l’expérience de la Brigade Sassari, une unité militaire composée de recrues sardes qui s’était illustrée pendant la Première Guerre mondiale sur le Carso. Le parti est dissous en 1925 par le régime fasciste et se recrée en 1943-1944 et existe encore aujourd’hui.

⁵⁸ Les travaux entrepris en 1970 n’aboutissent vraiment qu’en 1981 avec l’inauguration d’un nouveau bâtiment. Ce théâtre existe toujours mais un nouveau projet est programmé pour 2020.

B. La Corse à l'heure de la décentralisation théâtrale

1 La mise en place de la décentralisation théâtrale

Au début du 20^{ème} siècle, le constat est sans appel : « Le théâtre français est essentiellement bourgeois, au pire sens du terme, et parisien. (...) Face à cette clientèle de philistin, qui définit le théâtre comme une industrie du plaisir, il y a le peuple qui ne se réduit pas au prolétariat et qui comprend les forces vives de la nation. Cette idée que le peuple, c'est la communauté retrouvée de la nation, fera son chemin jusqu'à Jeanne Laurent et Jean Vilar. »⁵⁹

Après la seconde guerre mondiale, la province française « est pratiquement déserte de toute activité de création et de diffusion théâtrale⁶⁰ » lorsque se dessine le projet de décentralisation.

En 1947, le premier Festival d'Avignon a lieu les 4, 7 et 10 septembre sous la direction de Jean Vilar qui, tâche « de faire de son Théâtre une réflexion sur son temps, de par le choix du répertoire, la gestion du public, la recherche d'une morale sociale et culturelle »⁶¹

Dans un souci de réconciliation nationale, le gouvernement français répond positivement aux demandes d'aides pour le retour d'une vie culturelle française des villes de Strasbourg, Colmar et Metz annexées par l'Allemagne.

Mademoiselle Jeanne Laurent, « nommée sous-directrice à la direction générale des Arts et des Lettres »⁶² missionne quelques hommes de théâtre issus des mouvements d'éducation populaire ou du théâtre populaire pour convaincre les municipalités de participer à l'installation des premiers centres dramatiques à Strasbourg, Saint Etienne, Toulouse, Rennes et Aix en Provence.

Cette période d'après-guerre ouvre « Le premier âge »⁶³ de la décentralisation.

⁵⁹ Robert Abirached, Serge Added et Émile Copfermann, *La décentralisation théâtrale. 1, Le premier âge : 1945-1958* : éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1992, p. 15.

⁶⁰ Claire Rondepierre et François Campana, *Le réseau des scènes nationales : histoire, évolution et description : De la démocratisation de l'art dans les Maisons de la culture à la diffusion du spectacle vivant dans les scènes nationales*, éd. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, p. 12.

⁶¹ *Ibidem*, p. 19.

⁶² Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Éd. de l'Amandier, 2008, p. 27.

⁶³ Robert Abirached, Serge Added et Émile Copfermann, *La décentralisation théâtrale. 1, Le premier âge : 1945-1958* : éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1992, 173 p.

Ce projet de théâtre public, nourrit d'expériences multiples allant du Front Populaire aux associations d'éducation populaire en passant par les mouvements de la jeunesse, émerge grâce à des animateurs formés à la double école de Copeau et Chancelerel, qui avaient en point de mire les acquis du Cartel. »⁶⁴

Peu de temps après la création des cinq premiers centres dramatiques, des jalousies à l'égard de Jeanne Laurent, la peur de la concurrence de la part des théâtres privés et les inquiétudes des gens de la profession mettent entre parenthèse la décentralisation théâtrale suite à la mutation de celle qui l'a mise en œuvre.

Il faut attendre 1959 et la nomination d'André Malraux au Ministère des Affaires Culturelles jusqu'à la création d'une direction des théâtres, de la musique et de l'action culturelle avec Émile Biasini⁶⁵ à sa tête pour que la décentralisation prenne de l'ampleur.

Parmi les actions de ce Ministère naissant, il y a « la volonté de mettre rapidement en place un projet d'établissements d'Action culturelle répartis sur tout le territoire » avec la création des Maisons de la Culture :

« (...) La structure de l'État, la structure de la civilisation a changé d'une façon fondamentale au cours de notre vie, et nous sommes les premiers qui aient vu changer le monde au cours d'une génération.

(...) Non seulement la civilisation nouvelle a détruit les anciennes conditions de travail, mais elle a détruit la structure des anciennes civilisations qui étaient des civilisations de l'âme.

Elle a remplacé l'âme par l'esprit, et la religion, non pas par la métaphysique, mais par la pensée scientifique, la signification de la vie par les lois du monde.

(...) Vous représentez cinq mille ans de Culture humaine, mais, en une seule génération, tout a changé. Les lois du monde sont devenues le problème fondamental, même pour les esprits religieux.

Nous n'y trompons pas : la nouvelle civilisation, c'est bien entendu la machine, et ce n'est pas comme on nous le dit en permanence, le matérialisme.

(...) L'essentiel est ailleurs, il est dans la présence de la machine qui a changé le rapport de l'homme et du monde.

D'une part la machine a créé le temps vide qui n'existait pas et que nous commençons à appeler le loisir.

⁶⁴ Danièle Robin, *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*, éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1993, p. 9.

⁶⁵ « Conseiller technique au cabinet d'André Malraux en 1960, puis collaborateur de Gaëtan Picon, directeur général des Arts et Lettres, il est nommé en 1961 directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle, fonction qu'il occupera jusqu'en 1966. Pendant ces cinq années, tout en relançant vigoureusement la décentralisation dramatique, il va définir et mettre en œuvre la politique des maisons de la culture. » Cf. : « Émile Biasini – Guides des sources », [En ligne : <https://gtc.hypotheses.org/6476>]. Consulté le 2 octobre 2018.

(...) Le temps vide, c'est le monde moderne. Mais ce qu'on a appelé le loisir, c'est-à-dire un temps qui doit être rempli par ce qui nous amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous. Bien entendu, il convient que les gens s'amuse, et bien entendu que l'on joue ici ce qui peut amuser tout le monde, nous en serons tous ravis.

Mais le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement, c'est que jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, et plus tard par l'espoir que la science remplacerait les grandes religions, alors qu'aujourd'hui, il n'y a plus de signification du monde, et si le mot Culture a un sens, il est de ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain quand il regarde ce qui sera son visage de mort.

La Culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur terre. Et pour le reste, mieux vaut n'en parler qu'à d'autres moments : il y a aussi les entractes. »⁶⁶

Il nous paraît judicieux de mentionner ce discours célèbre qui aborde les transformations économiques, sociales et politiques ayant cours à cette période car un certain nombre de facteurs de changement vont considérablement impacter la société corse des années 50 à 70.

Trois principaux facteurs ont eu une incidence majeure : la modernisation de l'île qui bouleverse une vie quotidienne de tradition agro-pastorale et entraîne, dès la fin de la guerre, une disparition progressive de certaines mœurs et coutumes nécessaires à la cohésion sociale ; une émigration massive des corses pour trouver du travail sur le continent ou dans les colonies, et l'apparition d'une consommation de masse et de loisirs avec, comme exemple le plus prégnant, celui de la télévision.

L'addition de ces facteurs va mettre à mal une communauté basée sur le respect des anciens et sur la place essentielle accordée à la jeunesse :

La communauté n'existe que lorsqu'il y a continuité entre, je dirais, les terminants et les commençants et il ne peut y avoir de tradition que si celle-ci a été transmise des terminants vers les commençants. De manière que les commençants, à leur tour, en transmettent, parce que par le phénomène de transmission on devient des terminants, vis-à-vis d'autres commençants, assurent la continuité nécessaire. D'ailleurs, ce n'est pas seulement le sang biologique que l'on transmet, c'est surtout le sang social, avec toutes les valeurs qui sont contenues à l'intérieur.⁶⁷

Cette « *communauté de destin* » où « il n'y a pas de prévalence du sang biologique sur le sang social » se traduit dans la manière même dont les Corses se nomment.

⁶⁶ André Malraux : « Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens le 19 mars 1966 », in *La politique, la Culture*, Gallimard, 1996, Folio-essais, pp320-330.

⁶⁷ Rinatu Coti, Vincent Stagnara, Antoine Acquaviva [et al.], *Trà locu è populu : dialogue avec Vincent Stagnara sur quarante ans d'écriture*, Paris, Harmattan, 2001, p. 110.

En effet, le mot *patronyme* se dit en corse *casata* et vient de *casa* signifiant *maison* : « on porte le nom de la maison, qu'on soit issu, biologiquement, du sang de cette maison, ou pas. »⁶⁸

Dès le début de leur histoire commune, la conception corse d'intégration de l'Autre va s'opposer à la vision assimilatrice de la République française.

La mise en péril (par les bouleversements sociétaux mentionnés plus haut) de la transmission des traditions et valeurs partagées jusqu'à lors, au sein des familles des communautés villageoises corses, va venir nourrir le discours de revendications corses des années 70.

Nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce mémoire.

Après une petite digression utile pour notre recherche, nous reprenons le fil du discours.

2 Pourparlers entre la ville d'Ajaccio et l'État

La Maison de la Culture en Corse, mentionnée par Dumenicu Tognotti dans son livre, est référencée en tant qu'éditeur de quelques publications dans le catalogue de la BNF.

Alors, que savons-nous des projets de décentralisation sur le territoire corse ?

Dans le livre édité par Robert Abirached concernant « Les années Malraux de 1959 à 1968 », un des auteurs évoque les exposés de Pierre Moinot⁶⁹ au sujet de l'*Action théâtrale* et l'*Action culturelle*. Celui-ci propose « la construction de quatre nouveaux Théâtre nationaux populaires, à implanter à la Défense, à Belleville, à l'est et au sud-est de Paris, le financement de l'État de 50% du coût de l'équipement des cinq centres dramatiques dépourvus d'une salle de théâtre (seul le centre dramatique de l'Est dispose alors d'une salle propre), la création de cinq nouveaux centres dramatiques à Bourges, Limoges, Beaune et Ajaccio ou Bastia. »⁷⁰

Un projet de construction d'un centre dramatique en Corse est donc envisagé au début des années 1960.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁶⁹ Pierre Moinot est chargé en mai-juin 1960 de réorganiser la sous-direction des Spectacles et de la Musique et de définir la politique des maisons de la culture.

⁷⁰ Danièle Robin, *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*, éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1993, p. 47.

Mais la Commission du IVème Plan va opérer un croisement entre les deux politiques formulées par Pierre Moinot notamment à travers les choix de financement pour la construction et l'équipement des établissements publics :

Aucune autre construction ou aménagement nouveau de salles de théâtre n'a été prévu en dehors des maisons de la culture car ce sont elles qui accueilleront les centres dramatiques de province existants ou à créer. Les salles municipales actuelles sont presque toujours inadaptées aux besoins nouveaux que nous avons définis. On peut en moderniser quelques-unes, on ne doit pas les reproduire. Aucune subvention de l'État n'a donc été admise pour des constructions nouvelles.⁷¹

Si un Centre Dramatique implanté en Corse est toujours à l'ordre du jour au moment du rapport général de la Commission du IVème Plan, alors celui-ci est forcément envisagé au sein d'une maison de la culture selon ce que l'on peut lire ci-dessus.

Trois types de maisons de la culture sont prévus selon que le lieu a vocation d'accueillir ou non une troupe permanente, des troupes de passage ou est destiné spécifiquement à la mise en œuvre d'actions culturelles.

Un manque de budget, des dissensions entre le Ministère des Affaires culturelles et celui des Finances et de l'Éducation nationale sur la répartition des compétences, oblige Émile Biasini, qui est chargé de mettre en œuvre le VIème Plan, à clarifier la définition et les objectifs de l'action culturelle et à rencontrer les élus des villes de provinces où un projet de MDC est souhaité : l'État s'engage en effet à subventionner que 50% de la construction et de la maintenance des MDC, l'autre moitié restant à la charge de la municipalité qui accueille un projet de MDC.

Voyons quelles sont les structures théâtrales opérantes à la fin des années soixante :

« Le ministère peut se prévaloir à la fin des années soixante de faire fonctionner un réseau d'institutions publiques rénové : trois théâtres nationaux, huit centres dramatiques (CD), neuf troupes permanentes (TP).

En ce qui concerne le programme des maisons de la culture parvenu à l'année 1967, sept maisons sont en fonctionnement : Le Havre, Caen (TP), Bourges (CD), Amiens, Thonon, Firminy, le TEP (CD).

Six maisons sont en cours de construction : Saint Etienne (CD), Reims (CD), Grenoble (TP), Nevers, Chalon sur Saône (TP).

⁷¹ Danièle Robin, *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*, éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1993, p. 51.

Dix-sept études sont engagées : Sarcelles, Angers, Lyon (CD), Marseille (TP), Strasbourg (CD), Longwy (TP), Pau, Créteil, Chambéry, Besançon, Brest, La Rochelle, Clermont Ferrand, Mâcon, Mende, Valenciennes et Nantes (TP).

Des pourparlers sont engagés avec les villes : Ajaccio, Bordeaux, Lille, Roubaix, Tourcoing (TP), Toulouse (CD), Dijon, Limoges (TP), Nancy, Perpignan, Poitiers, Compiègne, Orléans, Tours, Valence, Nîmes, Mulhouse, etc. »⁷²

Une maison de la culture en Corse est alors encore en cours de discussion, et ce, avec la ville d'Ajaccio. Nous n'avons trouvé aucune autre précision concernant ce projet dans les ouvrages évoquant la décentralisation théâtrale.

Nous savons désormais qu'à partir de la présence française en Corse et jusqu'au début de la décentralisation théâtrale en France, l'art dramatique n'est pas plus, et peut-être moins encore développé que dans d'autres provinces françaises du fait de la seule présence d'un théâtre à Bastia, dont la programmation est presque exclusivement tournée vers le lyrique, et dont le bâtiment a été endommagé pendant la seconde guerre mondiale.

Lors de la mise en place progressive d'une véritable politique culturelle française, seule l'existence de pourparlers entre la ville d'Ajaccio et l'État français à la fin des années 1960 indique la possible création d'une Maison de la Culture en Corse⁷³.

L'expérience singulière du *Teatru Paisanu* menée par Dumenicu Tognotti nous a paru d'autant plus intéressante et utile pour retracer une *certaine* histoire du théâtre en Corse, qu'elle est née en dehors de toute initiative institutionnelle et a pourtant été fortuitement associée le temps d'une première production à la Maison de la Culture en Corse.

Penchons-nous maintenant sur le parcours théâtral du metteur en scène corse, dont la formation théâtrale *sur le continent*⁷⁴ et le travail d'animateur pour la Maison de la Culture en Corse seront déterminants pour la création et la recherche théâtrale corse.

⁷² Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Éd. De l'Amandier, 2008, p. 91.

⁷³ En cherchant à la BNF, j'ai pu mettre la main sur des publications publiées au nom de la Maison de la Culture en Corse (1968-1983) dont nous analyserons le contenu par la suite.

⁷⁴ Expression largement employée par mes amis corses avec l'intention, pensais-je, de mettre une distance, ironique ou non, entre la métropole et l'île. C'est pourquoi j'ai été surprise de lire dans l'ouvrage du Front Régionaliste Corse, *Main basse sur une île* publié à Paris en 1971 par J. Martineau : « Le Corse, au bout du compte, ne sait plus qui il est, et son pays lui apparaît comme un décor d'opérette ou un pur caprice de la géographie. C'est alors qu'intervient et que prend toute sa valeur le concept de *Continent*, vocable que l'on substitue à celui de *France* dont les Corses s'étaient toujours servis. Le *Continent*, c'est, bien sûr, autre chose que la *France*. Le terme a une valeur mythique. Il désigne la Jérusalem céleste, le lieu où l'on passe du monde des vaincus à celui des vainqueurs où l'on naît à une vie nouvelle en se libérant des anciennes malédictions.

C. Le parcours de formation de Dumenicu Tognotti

1 Dumenicu Tognotti au cœur des événements de mai 1968

En 1968, Dumenicu Tognotti a 25 ans et vit en banlieue parisienne

Il suit les cours dispensés au Centre de formation du Théâtre de l'Ouest Parisien, « une formation qui se voulait éclectique par opposition à celle de la Comédie Française et son Conservatoire ». ⁷⁵

A l'époque, le Conservatoire « attire toujours, par son aspect sécurisant, les jeunes gens qui veulent se donner les moyens de poursuivre une carrière théâtrale à Paris. (...) Jeunes gens et jeunes filles s'efforcent de correspondre à des emplois qui n'ont guère de valeurs qu'à la Comédie Française. » ⁷⁶

Le positionnement de Dumenicu Tognotti, comme c'est le cas de beaucoup de jeunes artistes de sa génération, est très rapidement en rupture avec un enseignement artistique inhérent à la tradition théâtrale française et considéré comme vieillissant par une partie de la profession et par son Ministère de tutelle même.

En effet, dès 1968, André Malraux profite de la vacance du poste de direction du Conservatoire, suite à la mort du précédent directeur, Roger Ferdinand, pour nommer Pierre-Aimé Touchard qui a l'avantage d'être connu et reconnu par la profession et à qui il confie la tâche « de faire évoluer » ⁷⁷ l'enseignement de cette institution, « non plus seulement en fonction de la demande de la Comédie Française, mais vers une meilleure adéquation aux besoins des diverses institutions théâtrales installées dans les régions. » ⁷⁸

La France est entrée dans une période de modernisation de son théâtre que les événements de mai 1968 et l'ouverture à d'autres types de théâtre, venus de l'étranger, vont contribuer à

Mais ce monde des bienheureux aurait peut-être moins d'attraits si la Corse avait cessé d'exister au moment où l'on l'a quittée. Il est confortable de savoir qu'elle existe toujours, que l'on pourra s'y rendre pour montrer que l'on est devenu autre. Bref, chacun des pôles du dualisme Corse-Continent confère à l'autre sa valeur. On est sur le Continent, mais on mesure avec effroi qu'on aurait pu ne pas y être. On va parfois en Corse, mais on sait qu'on va retourner sur le Continent. Ici, les affaires sérieuses : travail, études, conscience civique. Là, le côté bouffon : folklore de pacotille, Napoléon-Napoléon, le *vote* par correspondance » p. 68

⁷⁵ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 70.

⁷⁶ Marie-Ange Rauch, *op. Cit.*, p. 64.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁷⁸ *Ibidem*.

mettre en branle. L'un des symboles de la lutte étudiante et ouvrière, à l'origine des soulèvements populaires de 1968 en France, est la prise du Théâtre de l'Odéon.

Dumenicu Tognotti participe à l'évènement :

Un jour de mai, un émissaire de je ne sais plus quel comité révolutionnaire est venu nous trouver sur le lieu de notre formation pour nous demander d'aller occuper le Théâtre de l'Odéon. Nous nous y sommes rendus immédiatement, sans trop réfléchir.⁷⁹

Le Théâtre de l'Odéon a l'avantage d'être au milieu du quartier latin, un des quartiers parisiens les plus fréquentés par les étudiants et il représente un des fleurons du Ministère des Affaires Culturelles de la Cinquième République présidée par le Général de Gaulle. Mais c'est aussi un des lieux de modernisation et d'ouverture pour le Théâtre français, depuis qu'il a été retiré du giron de la Comédie Française pour devenir un théâtre national de France à part entière se consacrant de préférence à la création. Ce n'est rien d'autre que cette contradiction que Dumenicu Tognotti met en avant lorsqu'il écrit qu'il ne voit pas en Jean-Louis Barrault, « le meilleur symbole de l'art officiel. Lui qui avait fait venir Grotowski à Paris⁸⁰, en dépit des réticences du gouvernement polonais »⁸¹ D'autant que « Jean-Louis Barrault, devenu spectateur de l'odéon-Théâtre de France occupé, qu'il dirigeait, refuse de faire évacuer par la force publique la salle envahie, ce que Malraux lui reprochera, en ne renouvelant pas, par la suite, sa direction. »⁸²

Tout au long de cette recherche, nous pourrions constater la grande influence que le metteur en scène polonais, Jerzy Grotowski, a eu dans le parcours artistique de Dumenicu Tognotti. Il nous semble donc indispensable d'apporter quelques informations sur cet homme de théâtre et sur les circonstances qui lui ont permises de se faire connaître en France, spécialement au sein du cercle d'universitaire.

Le travail théâtral de Jerzy Grotowski est découvert en France en 1964 au cours de la seconde édition du Festival Mondial du Théâtre Universitaire⁸³ créé par Jack Lang, l'année précédente, et notamment, grâce à l'implication de Jean-Jacques Hocquard, à la fois vice-

⁷⁹ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 71.

⁸⁰ Jean-Louis Barrault a invité Jerzy Grotowski en 1966 au Théâtre des Nations dont il était alors le directeur.

⁸¹ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 71.

⁸² Danièle Robin, *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*, éd. Robert Abirached, Arles, France, Actes sud, 1993, p. 15.

⁸³ C'est lors de sa première participation au festival annuel de l'UNEF en 1962 que Jack Lang évoque pour la première fois à Jean-Jacques Hocquard son regret qu'il n'existe pas en France de festival universitaire de théâtre et que tous deux se mettent en tête de concrétiser le projet d'en créer un à Nancy.

président culturel de l'Union Nationale des Étudiants de France (1962-1964) et membre actif de la Fédération Nationale du Théâtre Universitaire.

Ce premier festival universitaire à portée internationale permet l'ouverture en 1965 du Centre Universitaire de Formation et de Recherche Dramatique. Or Dumenicu Tognotti va bénéficier d'une bourse, quelques années plus tard, afin de s'y former.

L'enseignement théorique et pratique dispensé au CUIFERD s'est largement enrichi des travaux de Jerzy Grotowski que ses élèves ou lui-même ont transmis par le biais de séminaires et de stages.

Dans ce climat de contestations qui s'expriment à l'encontre d'une partie du théâtre français, le jeune artiste corse éprouve aussi une grande déception vis-à-vis de l'enseignement artistique dispensé au centre de formation du Théâtre de Boulogne-Billancourt dans lequel il est inscrit.

Et sa déception se mue en profond rejet lorsqu'il est convié à participer, sous la direction de Gabriel Garran, à la reprise de *Charles XII* de Strindberg⁸⁴ en vue de l'inauguration du futur Théâtre de l'Ouest Parisien, programmée en septembre (1968).

Il écrit à ce sujet que « Tout y était faux. Les voix, les gestes et les intentions. »⁸⁵

Il se met donc à chercher « les clefs d'un théâtre qui soit une invitation à la vie. »⁸⁶

La vie les lui apporte sur un plateau d'argent le lundi 7 octobre 1968.

Ce jour-là, le journal *Le Monde* publie un article pour le compte du Centre Universitaire International de Formation Et de Recherche Dramatique (CUIFERD) de Nancy :

Le Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique de Nancy (C.U.I.F.E.R.D.) qui donne depuis trois ans un enseignement théorique et pratique en liaison avec des professeurs de l'Université, des spécialistes du théâtre et des créateurs, organise les 10 et 11 octobre un stage de sélection.

Les candidats retenus disposeront d'une bourse pour l'ensemble de la période universitaire et auront le " statut " d'étudiant.

D'autre part, le C.U.I.F.E.R.D. vient de créer un deuxième cycle d'études sous la forme d'un " théâtre d'essai permanent". Les meilleurs stagiaires de l'année dernière y seront admis ainsi que certains professionnels du spectacle désireux de poursuivre des recherches dans le théâtre.

Renseignements : 109, rue de Metz, Nancy, tél. : 52 02-35. ⁸⁷

⁸⁴ August Strindberg, Gabriel Garran, Michel Arnaud [et al.], « Charles XII (Reprise) mise en scène de Gabriel Garran ; drame historique de August Strindberg ; adaptation de Michel Arnaud, assisté par C.-J. Bjuström ; décors de André Acquart ; costumes de André Acquart et Lioba Winterhalder », [En ligne : <http://catalogue.bnf.fr>]. Consulté le 30 juillet 2018.

⁸⁵ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 71.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 72.

Dumenicu Tognotti accompagné de Badia⁸⁸, « ancienne élève des Beaux-Arts (...) qui se destinait à la scénographie » et qui avait pris congé avec lui du Théâtre de l'Ouest Parisien, obtient l'aval du jury pour « rejoindre la vingtaine de stagiaires venus de l'Europe, des États-Unis et du Brésil. »⁸⁹

C'est ainsi que le jeune artiste corse va découvrir à Nancy, non seulement une formation alternative à celle qu'il avait connue jusqu'alors, mais également les spectacles et, plus en général, la pratique théâtrale des compagnies étrangères que le Festival dirigée par Jack Lang fit connaître en France et en Europe, comme par exemple le *Bread and Puppet* de New York ou encore le *Teatro Campesino* mexicain. En recoupant ces informations avec la programmation du festival de Nancy sur plusieurs années, il s'avère que Dumenicu Tognotti a assisté au Festival 1969 puisque c'est la seule année où ces deux troupes ont été programmées ensemble. L'on peut supposer qu'il a donc suivi la formation du CUIFERD sur la saison 1968-69.

2 Tognotti au Centre Universitaire International de Formation Et de Recherche de Nancy

Cinquante ans après les événements de mai 1968, de nombreux livres évoquent les événements survenus alors, et l'un d'entre eux nous intéresse particulièrement. Il s'agit du livre de Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial de théâtre de Nancy : une utopie théâtrale, 1963-1983*⁹⁰, car il vient s'ajouter au seul ouvrage consacré jusqu'à lors au Festival, et à son centre de formation associé⁹¹, *Nancy sur scène : au carrefour des théâtre du monde*⁹².

Au départ imaginé comme un projet d'université de théâtre dont l'idée est « dans l'air du temps » depuis la création de l'Institut des études théâtrales en 1959 par Jacques Scherer à Paris, le projet, pensé et mis en œuvre par Jack Lang, évolue et devient le CUIFERD à l'automne 1965 :

⁸⁷ « CENTRE DE RECHERCHE THÉÂTRALE A NANCY », Le Monde, octobre 1968.

⁸⁸ Scénographe, Badia est aussi peintre et sculpteur : <http://www.troisiemerive.com/page1.html>

A l'issue de notre entretien, je parvenais tout juste à obtenir de Badia son prénom. Je respecterai donc son choix d'être nommée Badia tout au long de cette recherche.

⁸⁹ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 72.

⁹⁰ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy : une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017, 395 p.

⁹¹ Nous devons spécifier qu'il existe un chapitre très complet sur le CUIFERD dans le volume 9 de la collection Les Voies de la Création théâtrale, intitulé *La Formation du comédien* aux éditions du CNRS, 1981.

⁹² *Nancy sur scènes : au carrefour des théâtres du monde*, éd. Roland Grünberg, Monique Demerson et Festival mondial du théâtre, Nancy, la Ville, 1984, 252 p.

Un lieu où « on veut former des animateurs culturels, des diffuseurs culturels, non des fonctionnaires de la culture, mais des êtres aguerris aux pratiques du théâtre, qui savent ce que jouer et mettre en scène veut dire. Il veut abolir la frontière entre théorie et pratique. (...) cette école atypique entend être le point de convergence d'étudiants venus de partout : à l'image du Festival auquel le CUIFERD est affectivement et structurellement rattaché, le recrutement des étudiants sera international. C'est pour l'époque très novateur, quelque peu révolutionnaire, un élixir de l'esprit de Mai 1968 avant l'heure.⁹³

Le CUIFERD est donc dès le départ un espace destiné à la formation d'artistes complets en mesure de créer, de transmettre et de diffuser l'art théâtral en France et à l'international.

L'expérience pédagogique nouvelle de ce centre né de l'expérience du Festival de Nancy réside dans une volonté de « mettre en place un trait d'union entre l'Université et le Théâtre »⁹⁴, ou plus concrètement de faire le lien « entre le texte de théâtre et le théâtre joué » et faciliter la communication entre les différents acteurs du monde du théâtre : ceux qui écrivent, analysent et critiquent le théâtre et ceux qui créent, jouent et mettent en scène.

De nombreuses personnalités du théâtre reconnues aujourd'hui (mais découvertes alors) ont été invitées par le CUIFERD afin de faire partager les fruits de leurs travaux.

L'une de ces personnalités est Jerzy Grotowski : « En juin 1964, invité par Jack Lang, Grotowski fait partie du jury, au 2^{ème} Festival de Théâtre Universitaire de Nancy ».⁹⁵

« Il revint en 1965, lors du 3^{ème} Festival de Nancy, accompagné cette fois par deux membres de sa troupe, Rena Mirecka et Ryszard Cieslak, pour faire la démonstration du travail de ses acteurs ».⁹⁶ Puis, toujours accompagné de l'acteur principal du célèbre Prince Constant, Ryszard Cieslak, Jerzy Grotowski « vient au CUIFERD travailler deux semaines avec les étudiants »⁹⁷ en 1967. Son travail sur le jeu d'acteur va beaucoup influencer le contenu de l'enseignement du centre :

Notre Centre (le CUIFERD) doit beaucoup au directeur du Théâtre de Wrocław. Et il lui doit en partie son existence, car c'est à partir de ses exercices d'acteurs (...) qu'ont été jetées les bases de notre institut. Il lui doit aussi d'avoir précisé et corrigé ses méthodes de travail, car de la session de travail animée l'an passée à Nancy pendant deux semaines par Grotowski, ont résulté une prise de conscience de certaines de nos erreurs et une définition plus claire de notre vocation.⁹⁸

⁹³ Jean-Pierre Thibaudat *Le Festival mondial du théâtre de Nancy : une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017, p. 349.

⁹⁴ Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique et Festival mondial du théâtre, Théâtre et université, éd. Jack Lang, Nancy, France, Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques, 1966, no 9, p.13.

⁹⁵ Raymonde Temkine, *Grotowski*, Lausanne, Suisse, La Cité éditeur, 1968, p. 46.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Jean-Pierre Thibaud, *op. Cit.*, p. 354.

⁹⁸ Centre universitaire international de formation et de recherche dramatique et Festival mondial du théâtre, *op. Cit.*, no 10.

Dumenicu Tognotti bénéficie alors d'une formation théâtrale qui affiche une grande modernité en regard de l'enseignement habituellement dispensé encore à l'époque.

Dès le départ, il est immergé dans le travail de Jerzy Grotowski grâce aux cours dispensés au CUIFERD.

Effectivement, dans son livre, il fait un parallèle entre le travail du sculpteur, en l'occurrence celui de Badia, et celui de l'acteur ou du metteur en scène.

Il évoque les « séances dites *plastiques* »⁹⁹ qui étaient proposées aux stagiaires du CUIFERD, et où :

Le corps était invité à libérer ses énergies à travers une gamme de signes auxquels il fallait rigoureusement se conformer. L'exercice consistait à suspendre immédiatement le mouvement tout en maintenant les énergies qui l'avaient provoqué sur une brutale injonction de l'instructeur et alors que les corps étaient en mouvement dans l'espace. Ce cadre comme nous l'appelions dans notre jargon, ne durait que quelques secondes ; sur une nouvelle injonction de l'instructeur, un claquement des mains, il fallait reprendre le mouvement là où nous l'avions laissé, sans rien avoir perdu de l'intention qui l'avait motivé.¹⁰⁰

Ces *séances plastiques* sont celles de « Koko »¹⁰¹, Michelle Kokosowski qui est directrice du CUIFERD de 1968 à 1970¹⁰² « après de études théâtrales auprès de Jerzy Grotowski. »¹⁰³

Dans le principal ouvrage de Jerzy Grotowski *Vers un théâtre pauvre (1971)*, l'on s'aperçoit que cette catégorie d'exercices dits *plastiques* sont mentionnées dans le texte *L'entraînement de l'acteur (1959-1962)*.¹⁰⁴

Cet entraînement « consiste en exercices élaborés par les acteurs ou adoptés d'autres systèmes »¹⁰⁵ et se décline en plusieurs catégories d'exercices, issus de sa première période de recherche sur le jeu d'acteur. Le contenu des entraînements proposés par Jerzy Grotowski à ses élèves évoluera au fil des différentes étapes de ses recherches.

⁹⁹ Dumenicu Tognotti *op. Cit.*, p. 75.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Jean-Pierre Thibaudat, *op. Cit.*, p. 362.

¹⁰² Concernant la présence de Michelle Kokosowski au CUIFERD, je subodore une coquille dans l'ouvrage de Jean-Pierre Thibaudat consacré au Festival mondial de Théâtre de Nancy.

En effet, lorsqu'il évoque les deux années au cours desquelles Michelle Kokosowski fût directrice artistique au CUIFERD, l'auteur mentionne que, la première année, « elle écrit le 23 septembre 1969 aux nombreux candidats à la prochaine session » mais, à la page suivante, consacrée à sa deuxième année de direction, il ajoute : « L'année suivante, 1969-1970, vingt-deux stagiaires, dont cinq français, sont recrutés à la suite d'une audition ». ... Or la première année, c'est sûrement le 23 septembre 1968 que Michelle Kokosowski écrit aux candidats puisque la formation a lieu sur la saison 1968-1969 ?...

¹⁰³ Marie-Angé Rauch, *op. Cit.*, p. 137.

¹⁰⁴ Jerzy Grotowski et Peter Brook, *Vers un théâtre pauvre*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 1971, p. 101.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

Cette période de formation a été fondatrice pour Dumenicu Tognotti et son travail théâtral à venir : « Une grande aventure commençait. Elle a été déterminante pour la suite de nos travaux respectifs. »¹⁰⁶

De toutes les recherches théâtrales découvertes au CUIFERD, celles, primordiales, dont l'artiste corse s'est inspiré pour mener à bien son projet théâtral en Corse sont, sans nul doute, celles proposées par Grotowski avec le *Théâtre Laboratoire*, ainsi que nous le verrons avec l'analyse des deux premiers spectacles du *Teatru Paisanu*.

Elles ont permis à Dumenicu Tognotti « d'envisager le théâtre autrement »,¹⁰⁷ autrement que ce qu'il avait pu en voir jusqu'à lors : c'est une révélation.

3 La découverte du travail de Jerzy Grotowski

Le choc de la révélation a lieu incidemment car « c'est un refus de visa pour la tournée du *Théâtre Laboratoire* qui devait se dérouler en octobre aux USA qui explique l'arrivée inopinée de Grotowski à Paris. »¹⁰⁸

Nous savons par Badia que Dumenicu Tognotti et elle ont assisté à une représentation du spectacle *Akropolis* par le *Théâtre Laboratoire* au Théâtre de l'Épée de bois à Paris.

Ils font partie des « étudiants, professionnels du spectacle, jeunes comédiens et acteurs consacrés »¹⁰⁹ qui se disputent la place pour assister au spectacle.

Pour mettre en scène *Akropolis*, le *Théâtre Laboratoire* prend appui sur un texte de la culture polonaise et plus précisément sur une œuvre consacrée.

Dans *Akropolis*, « le célèbre néo - romantique polonais Wyspianski (1869-1907) imagine que les personnages des tapisseries et des sculptures de Cracovie – l'*acropole* du pays – se mettent à jouer les scènes bibliques et homériques qu'ils représentent »¹¹⁰ dans un univers concentrationnaire qui rappelle la Shoah et dans laquelle sont plongés les spectateurs car « l'action dramatique se déroule au sein même du public. »¹¹¹

¹⁰⁶ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 72.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰⁸ Raymonde Temkine, *op. Cit.*, p. 35.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ B. POIROT-DELPECH, « " ACROPOLIS ", D'APRÈS WYSPIANSKI par le théâtre-laboratoire de Grotowski », *Le Monde*, septembre 1968.

¹¹¹ *Ibidem*.

L'auteur de cet article souligne aussi « le dépouillement extrême »¹¹² de la mise en scène, l'expressivité des corps des acteurs « entraînés à exprimer à eux seuls autant, et plus, que le langage »¹¹³ et l'utilisation hors-norme de leur voix.

Le *Théâtre Laboratoire*, anciennement Théâtre 13 Rangs, faisant référence au numéro des rangs de spectateurs dans la petite salle d'Opole où avaient lieu les « exercices journaliers, l'entraînement soutenu et intensif reconnus tout de suite comme indispensables », voit le jour le 1^{er} janvier 1965.

Il s'inscrit, « par voie de tradition »¹¹⁴ dans la lignée d'un théâtre polonais appelé *la Reduta (1919-1947)*, « premier laboratoire de l'art théâtral en Pologne »¹¹⁵ dirigés par Mieczyslaw Limanowski¹¹⁶ et Juliusz Osterwa dont « l'objectif principal consistait en l'idée de former un nouvel acteur, un nouvel homme de théâtre »¹¹⁷ et que M. Limanowski décrivait déjà en termes de *théâtre pauvre*¹¹⁸: « Sont important la lumière, la vérité des expériences, la langue claire et expressive qui prouve la divinité chez l'homme. »¹¹⁹

Le duo Osterwa - Limanowski n'est pas sans rappeler un autre duo de réformateurs du théâtre : Constantin Stanislavski – Nemirovitch Dantchenko dont Juliusz Osterwa confirma la filiation tout comme Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen, « conseiller littéraire, membre de la direction »¹²⁰ du Théâtre Laboratoire « et à la disposition du directeur pour des missions spéciales ».¹²¹

En ouvrant *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*¹²², une citation d'Osterwa, mise en exergue, attire notre attention : « Dieu a créé le théâtre pour ceux à qui l'Église ne suffit pas. »¹²³

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Grazyna Bednarska, *Reduta - Le théâtre d'art en Pologne*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2017, p. 236.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 282.

¹¹⁶ M. Limanowski avait créé le premier studio polonais de l'art du théâtre en 1919 à Varsovie dont est inspiré l'institut de la Reduta

¹¹⁷ Grazyna Bednarska, *op. Cit.*, p. 282.

¹¹⁸ « Le Théâtre Pauvre : il propose de substituer la richesse morale à la richesse matérielle comme but principal de la vie » Cit. in *Ibidem*, p. 236.

¹¹⁹ M. Limanowski, *Spiritualité et Maestria*, Ed. PAN, Varsovie, 1992, p7 Cit. in *Ibidem*.

¹²⁰ Raymonde Temkine, *op. Cit.*, p. 64.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Jarosław Fret et Michel Masłowski, (dir. Par.), *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski.*, Paris, L'Amandier, 2013, p. 7.

¹²³ *Ibidem*.

Ces propos, qu'il est impossible de ne pas mettre en miroir avec ceux de Dominique Salini à la fin de la préface de l'ouvrage écrit par Dumenicu Tognotti, « Parce qu'il ne s'agit pas de théâtre mais d'une prière pour les hérétiques, il ne pouvait y avoir d'après », ¹²⁴ ont été tirés d'un livre publié en 2004 à Cracovie qui s'intitule : *Przez teatr – poza teatr* traduisible par : *Par le théâtre, au-delà du théâtre* ; Troublante ressemblance avec le titre de l'ouvrage écrit par Dumenicu Tognotti *Par-delà le théâtre*. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que Dumenicu Tognotti s'est intéressé en profondeur au théâtre de Jerzy Grotowski puisqu'il a eu connaissance des influences dont ce dernier s'est lui-même inspirées pour mener à bien ses projets de théâtre.

De plus, voici comment Dominique Salini ouvre la préface : « Le titre de l'ouvrage, *Par de-là le théâtre*, n'a pas été choisi au hasard. Il se fait l'écho de toute une série de références culturelles et d'histoires diverses qui ont afflué dans l'aventure théâtrale de Teatru Paisanu, engagée par Dumenicu Tognotti dès 1972. »¹²⁵

Ces mots font échos encore à ceux de Dumenicu Tognotti :

Ces années de formation mériteraient un tout autre développement et cet ouvrage ne suffirait pas à contenir les enseignements d'un temps marqué par un immense désir de liberté, l'abandon des certitudes, le refus des poncifs et la quête effrénée de l'impossible. La référence qui y est faite ici doit seulement aider à comprendre que le théâtre qui s'est naturellement inscrit dans un Riacquistu et l'engagement politique qui l'accompagnait, ont été au préalable nourris de multiples luttes et autant de recherches. Ceux qui contesteraient ces apports au nom d'une démarche corse imperméable aux influences, ont oublié que deux siècles de présence française ont laissé dans le corps et les esprits, des traces qu'il vaut mieux apprendre à déceler.¹²⁶

4 Les influences théâtrale de Dumenicu Tognotti

Dans l'extrait ci-dessus, Dumenicu Tognotti assume explicitement les influences qui ont nourri son travail théâtral, et plus particulièrement celles liées à ses années de formation au CUIFERD au cours desquelles a eu lieu la 6^{ème} édition du Festival de Nancy. Il a donc assisté aux spectacles de troupes venues du Brésil, de la Colombie, de France, de Grande-Bretagne, de Grèce, de Hongrie, d'Italie, des Pays-Bas, de Pologne, de Roumanie, de Suède, de Suisse, de Tchécoslovaquie et de Turquie. Deux troupes ont plus particulièrement retenu son attention : le Bread and Puppet ¹²⁷ et « le Teatro Campesino ¹²⁸ »

¹²⁴ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 10.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 5.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹²⁷ « À travers le Bread and Puppet Theater, et grâce à son créateur, Peter Schumann, sculpteur d'origine allemande, le spectacle américain des années 1960 a rencontré les marionnettes siciliennes issues d'une très vieille tradition du XIVE et, peut-être, subi l'influence du carnaval allemand et de certaines représentations

Nous chercherons à savoir dans quelle mesure la pratique théâtrale de ces deux troupes a influencé les deux premières créations du Teatru Paisanu. Badia, la scénographe, s'est-elle inspirée, par exemple, de l'esthétique du *Bread and Puppet* pour créer les masques difformes que portent certains acteurs dans *A Rimigna* et que l'on distingue sur la photographie ci-contre ? (Fig. 1)

« Le Bread and Puppet, va ainsi imposer dans les années 1960-1970, une esthétique théâtrale inédite, capable d'associer l'épique au ludique, totalement adaptée, dans le contexte de l'époque, à sa volonté de participer à « un éveil des consciences ». Il fait partie de ces troupes qui, avec Grotowski ou Barba, la Mama de New York, le Living Theater ou le Teatro Campesino, ont élaboré ce qu'on pourrait caractériser comme un « messianisme théâtral », en occupant à nouveau le cœur de la cité et en remettant en cause le traditionnel rapport acteur-spectateur. »¹²⁹

Le festival de Nancy évolue considérablement de sa première édition en 1963 à l'année 1969. Au départ, lieu de « rencontres du théâtre étudiant »¹³⁰, le festival accueille à partir de 1966 de jeunes troupes de théâtre universitaire venant du monde entier.

A partir de 1968, le festival se compose de troupes amateurs ou professionnelles dont le travail est expérimental et même avant-gardiste ; L'accent est mis sur le théâtre de recherche et de contestation au vu des événements économiques, politiques et sociaux de cette période.

La formation à Nancy, marque fortement le jeune artiste corse puisqu'il écrit dans son livre que c'est à ce moment qu'il réalise que « la Corse pouvait s'inviter sans crainte dans le concert des cultures du monde »¹³¹ et qu'il se fait la promesse « d'y contribuer. »¹³²

médiévales de la vie des saints (...). Les réalisations du Bread and Puppet se présentent comme des actions animées par des sculptures géantes où à la dimension de l'homme. Le corps humain est la seule source du mouvement. Le masque et la marionnette y ont une part prépondérante, (...) »

Armel MARIN, « BREAD AND PUPPET THEATRE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 août 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bread-et-puppet-theatre/>

¹²⁸ Dans Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale 1963-83, page 112, l'auteur écrit à propos du Teatro Campesino : « un théâtre ouvrier-paysan né d'une grève avec un travail scénique formidablement simple, cinglant et joyeux. »

¹²⁹ Jean CHOLLET, « CRÉATION DU BREAD AND PUPPET THEATRE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 août 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/creation-du-bread-and-puppet-theatre/>

¹³⁰ Marie-Ange Rauch, *op. Cit.*, p. 132.

¹³¹ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 72.

¹³² *Ibidem.*

TEATRU CORSU RICERCA

ANIMATORE:

DUMENICU

TOGNOTTI



A RIMIGNA

SICONDU U PRUGESSU DI NIOLU

SCRITTI DI RINATU COTI E SAVERIU VALENTINU

Figure 1: Affiche du spectacle A Rimigna réalisée par Badia

Cependant, la rencontre majeure dans la formation théâtrale du metteur en scène corse en devenir reste sans conteste celle avec Grotowski et auquel il consacre un passage de son livre. Il confirme avoir « eu le privilège d’assister à *Acropolis* en 1969¹³³ »¹³⁴ et avoir suivi un stage sous sa direction à Aix-en-Provence, l’année précédant sa transformation physique à son retour d’un voyage « en Inde »¹³⁵

Compte-tenu du manque de précisions concernant les dates qui jalonnent le parcours de formation de Dumenicu Tognotti, nous avons essayé de recouper toutes les informations à disposition afin d’être en mesure de restituer chronologiquement les différentes étapes.

Nous faisons l’hypothèse que Dumenicu Tognotti a suivi un stage sous la direction de Grotowski en 1968, très certainement « celui du 25 novembre au 15 décembre 1968 »¹³⁶ que mentionne Raymonde Temkine dans l’ouvrage qu’elle a consacré au metteur en scène polonais.

Dans *L’anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, il est mentionné que Grotowski fait son premier voyage en Inde en 1968 puis deux autres en 1969 et un en 1970.

Dans son livre, l’artiste corse écrit :

Encore un mot avec Grotowski. Je venais d’effectuer un stage sous sa direction à Aix-en-Provence et devais le conduire à Paris chez Raymonde Temkine. (...) J’ai revu Grotowski l’année suivante. Le personnage austère, à l’embonpoint prononcé, toujours vêtu d’un costume noir et qui portait cravate et lunettes noires, qui faisait travailler les acteurs assis derrière son bureau, ce personnage-là s’était métamorphosé. Il revenait d’un voyage en Inde. Il avait une taille de jeune homme, était vêtu d’un jeans, d’une chemise ouverte, portait des lunettes claires et travaillait assis sur un coin de bureau.¹³⁷

Interviewé par Michel Masłowski, Richard Schechner écrit sensiblement la même chose :

« Quand je l’ai rencontré la première fois en 1966 et en 1967, c’était un homme trapu en costume noir et portant des lunettes noires, bien rasé et au visage d’enfant. Il était venu en Amérique, puis il effectua un voyage en Asie, et lorsqu’il en revint, c’était alors un homme mince, portant des blue-jeans et une veste en jean, avec une barbe éparsée, et sans lunettes noires. Il était complètement transformé dans sa façon de paraître, et je pense que cette transformation était également le miroir d’une transformation intérieure. »¹³⁸

¹³³ En 1969, *Akropolis* est seulement représenté à New-York du 4 au 15 novembre. Son amie, et ancienne scénographe, Badia, a confirmé que Dumenicu Tognotti et lui ont assisté à une représentation du spectacle au Théâtre de l’Épée de bois à Paris. C’est donc bien en 1968.

¹³⁴ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 18.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹³⁶ Raymonde Temkine, *op. Cit.*, p. 65.

¹³⁷ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 20.

¹³⁸ Jarosław Fret et Michel Masłowski, (dir. Par) , *op. Cit.*, p. 62.

Or Grotowski a en effet dirigé un séminaire en 1967 à New-York University puis il n'est revenu aux Etats-Unis qu'en 1969 pour présenter *Akropolis*, *Le Prince Constant* et *Apocalypsis cum figuris*. Richard Schechner confirme donc notre hypothèse qui consiste à penser que la période de formation de Dumenicu Tognotti s'est déroulée sur l'année 1968-1969.

L'apprentissage des techniques de jeu d'acteur selon Grotowski se poursuit pour Dumenicu Tognotti entre 1969 et 1971.

Un article du journal *Le Monde*, daté du 20 mai 1971, mentionne son nom lors de stages d'été proposés à Marseille :

« (...) - Marseille

Antoine Bourseiller. Directeur de l'Action culturelle du Sud-Est, organise à Marseille deux stages d'été.

Le premier, particulièrement destiné aux troupes de recherches, se déroulera du 1er au 20 juillet et sera dirigé par J. Grotowski, directeur du Théâtre-laboratoire de Wroclaw, et R. Cieslak.

Le deuxième, s'adressant de préférence aux élèves comédiens de la région du Sud-Est, se déroulera du 13 au 30 juillet et sera dirigé par trois acteurs issus du

Théâtre-laboratoire de Wroclaw : François Chatot, Andonis Vouyoucas et Dominique Tognotti. »¹³⁹

Badia nous a précisé que Dumenicu Tognotti avait fait la connaissance de Françoise Chatot et Andonis Vouyoucas à Paris.

Tous trois ont participé à deux projets mis en scène par Andonis Vouyoucas et présentés au Théâtre du Gymnase de Marseille : *Le Roman de Renart*,¹⁴⁰ spectacle pour enfants de 7 à 10 ans créé en 1970 et présenté le 2 novembre 1971 ainsi que le 10 janvier 1972 et *Requiem*,¹⁴¹ créé le 3 mars 1972. Leur collaboration s'arrête là.

Un évènement familial va alors inciter Dumenicu Tognotti à retourner s'installer en Corse.

¹³⁹ « Échos », *Le Monde*, mai 1971.

¹⁴⁰ « Le Roman de Renart », En ligne : https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=44822. Consulté le 18 août 2018.

¹⁴¹ « Requiem », [En ligne : https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=44823]. Consulté le 18 août 2018.

D. Du Festival d'art dramatique en Corse à la création de la Maison de la Culture en Corse

1. La situation de la Corse au sortir de la seconde guerre mondiale

Exsangue à la fin de la deuxième guerre mondiale, la Corse en 1954 « est au dernier rang des départements pour de nombreux indicateurs significatifs, et le niveau de vie des habitants ne les places qu'à 30% de la moyenne nationale. »¹⁴²

Un « Plan d'action régionale » est proposé par l'État français en 1957 dont « les activités essentielles prévues sont le tourisme et l'agriculture »¹⁴³ représentées respectivement par la mise en place de « deux sociétés d'économie mixte, la SOMIVAC (Société de mise en valeur de la Corse) et la SETCO (Société pour l'équilibre touristique de la Corse) ». ¹⁴⁴

Nous citons un passage de *L'Histoire de la Corse et des Corses*, sur lequel nous nous appuyons, car il éclaire un point important dans l'histoire de la Corse et cela nous semble pertinent d'introduire ces informations dans ce mémoire ; Le théâtre corse qui nous intéresse étant étroitement lié au contexte socio-économique et politique de l'île.

Nul ne sait ce qu'auraient pu donner ce plan et ces sociétés en eux-mêmes, puisque la coïncidence entre leur création et les indépendances des colonies en transformant la mise en œuvre. La perte de l'Afrique du Nord touche à plusieurs niveaux la société corse. D'abord, elle la prive d'un débouché traditionnel offert, par l'entremise des politiciens clanistes, à tous les insulaires, y compris aux moins diplômés. Ensuite, elle transforme la France, d'empire mondial, pour lequel les Corses ont tant fait, en État européen comme les autres, réduit à sa population continentale. Enfin, et c'est ce qui a le plus d'effets à court terme, elle amène dans l'île d'un seul coup une population nombreuse, dont l'intégration devient prioritaire par rapport aux premiers projets. Les 17000 pieds noirs, dont certains d'origine corse, qui y arrivent dans les années 1960 représentent 10% de la population locale. Si certains établis dans les villes s'y insèrent rapidement, ceux qui s'implantent sur la plaine orientale, en bénéficiant de mesures d'abord prévues pour les agriculteurs locaux, suscitent vite un rejet qui est une des causes immédiates du regain nationaliste¹⁴⁵

Au contexte économique et social, vient s'ajouter les bouleversements qu'engendrent une modernisation de l'île sur la culture populaire corse et sur ses traditions : déplacement des populations dans les villes ou sur le continent pour travailler, désertification des villages et donc des échanges et des occasions de communion dans la langue corse dont l'usage reste prégnant en milieu rural et dans la vie quotidienne des corses.

¹⁴² Jean-Marie Arrighi et Olivier Jehasse, *op. Cit.*, p. 582.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 585.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 585.

En 1951, la loi Deixonne sur les langues régionales ne prend pas en compte le corse¹⁴⁶.

Les seules actions pour la sauvegarde de la langue corse sont la création d'une *Académie pour la défense du dialecte et des traditions corses* en 1953 par Petru Rocca, la parution de la revue *U Muntese* dirigée par Petru Ciavatti en 1955 et l'action de la *Lingua corsa* en 1959 pour l'enseignement du corse dans le secondaire.

A l'image de ce qui se fait dans d'autres régions françaises, ou même en Europe comme en Italie, « à l'initiative du Musée des arts et traditions populaires la tradition orale est recueillie à partir de 1948 par Félix Quilici. »¹⁴⁷

L'on assiste aussi à l'émergence des premiers groupes de musiques folkloriques qui chantent un répertoire corse même si les musiques sont importées.

La figure majeure de la chanson corse reste à l'époque sans conteste Tino Rossi dont le succès est retentissant sur l'île et partout en France.

La littérature (prose) en langue corse, qui elle aussi, avait émergée au début du 20^{ème} siècle avec *Pesciu Anguilla* de Sebastiano Dalzeto (Nicolai) en 1930, décrivant la vie urbaine bastiaise puis Filidatu è Filimonda, sur « les amours contrariées de deux bergers »,¹⁴⁸ retrouve un regain d'intérêt chez les romanciers d'après-guerre qui évoquent le plus souvent les souvenirs de leur enfance. C'est le cas, en particulier d'Ignaziu Colombani (*Ricordi*) et Joseph-Marie Bonavita (*U Pane azimu*). Ce dernier roman servira plus tard de base de création au premier spectacle *U Fiatu* mis en scène par Dumenicu Tognotti en 1973.

Seul l'auteur Natale Rochicioli avec son roman humoristique *Cavallaria paisana*¹⁴⁹ (1955) évoque son époque en mettant en exergue « les contradictions entre la tradition et l'irruption dans le monde moderne. »¹⁵⁰

¹⁴⁶ La loi 51- 46 du 11janvier 1951 autorise pour la première fois l'enseignement des langues régionales en France. Cependant, la loi ne prend pas en compte le corse, considéré comme un dialecte italien. Il faut attendre le décret 74-33 du 16 janvier 1974 pour que le corse soit inclus dans la loi, notamment suite à la mobilisation des militants culturels dont nous évoquons la lutte sociale et culturelle dans cette recherche.

¹⁴⁷ Jean-Marie Arrighi, *op. Cit.*, p. 87.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴⁹ Le titre fait certainement écho à *Cavalleria rusticana*, célèbre pièce de l'auteur sicilien Giovanni Verga (mise en scène en France par André Antoine au Théâtre Libre : Chevalerie rustique) et devenue un opéra à très grand succès, mis en musique par Pietro Mascagni. Là aussi, il s'agit de conflits dans un contexte rural et insulaire, mais plutôt sur le registre tragique.

¹⁵⁰ Jean-Marie Arrighi, *op. Cit.*, p. 116.

Aucune trace de troupes de théâtre implantées en Corse de l'après-guerre jusqu'en 1954 où l'initiative d'un homme, nommé Henry Mary, va changer la donne en créant le premier festival d'art dramatique en Corse.

2. Henry Mary, fondateur d'un festival d'art dramatique en Corse

L'on sait peu de choses sur l'homme qui créa le premier festival de théâtre en Corse.

Cinq mises en scène d'œuvres lyriques et une mise en scène d'une comédie de Molière sont inscrites en son nom à la BNF.

Afin d'en savoir davantage, et parce que nous avons été en mesure de recouper ces informations par la suite, nous avons initié notre enquête à partir d'un un post Facebook¹⁵¹ daté du 25 août 2017 et signé par Jean-Jacques Colonna d'Istria, Officier des Arts et des Lettres, éditeur (Colonna éditions) et qui fût Secrétaire Général à la Maison de la Culture de la Corse, créée par André Malraux et Chargé de la programmation culturelle de la région (la M.C.C. étant itinérante) :

Henry Mary, professeur au Collège de Juilly, près de Paris était aussi un passionné de théâtre doublé d'un fou d'opéra comme diraient aujourd'hui nos amis bastiais. Avant la Maison de la Culture, il fait ses armes en Corse en créant un Festival de Théâtre à Ajaccio avec sa troupe « les Mascarilles », puis il y fait jouer triomphalement « l'Aiglon » par Jacques Toja au Casone, avec de grands comédiens de la Comédie française comme Jacques Dumesnil et Jean-François Remi ! Que des vedettes ! Et le Festival est un succès qui installe définitivement Henry Mary dans le grand monde ajaccien (...)

Henry Mary, « (1er décembre 1924 - 9 août 2017) » était professeur de français au collège de Juilly en région parisienne.

En 1951, il dirige une troupe de théâtre, *Les Mascarilles*¹⁵², qui est lauréate du concours des Jeunes Compagnies¹⁵³. Le nom de la troupe fait référence au personnage type de Molière (mais emprunté par ce dernier à la comédie italienne) de la pièce de théâtre *L'Étourdi*.

¹⁵¹ Le post Facebook est consultable dans le Doc 1 joint en annexe

¹⁵² Cf. un article du Monde intitulé LES " MASCARILLES " au théâtre de l'œuvre et daté du Mardi 3 avril 1951 : « Dirigés par Henry Mary, les " Mascarilles ", lauréats du concours des Jeunes Compagnies, que nous avons vus ces dernières années interpréter le Livre de Christophe Colomb, de Paul Claudel, les Sept contre Thèbes, d'Eschyle, les Mariés de la tour Eiffel, de Jean Cocteau, ainsi que des pièces du répertoire élisabéthain, et plusieurs farcis et comédies de Molière, présenteront, dans le cadre des mardis de l'oeuvre, à partir de demain 3 avril, à 21 heures: Antigone, de Jean Cocteau, et l'Amour médecin, de Molière. Maurice Van Moppès a dessiné les décors et les costumes de la comédie-ballet, où les divertissements originaux de Lulli retrouveront leur place. La générale a été fixée au mardi 3 avril. (A.F.P.) »

¹⁵³ Cf. « « Si ces entreprises théâtrales ont vu le jour, ce n'est pas seulement dû à l'illumination subite d'un responsable de l'administration (Jeanne Laurent), mais grâce à la ténacité des gens de théâtre, acteurs, metteurs

En 1955, Henry Mary met en scène ce texte de Molière et le présente le 5 février au Théâtre des Mathurins avec une distribution d'acteurs dont la plupart ont fait carrière dans le théâtre et/ou le cinéma.

Le programme du festival de théâtre, qu'il crée en Corse en 1954, est évoqué dans un article du journal *Le Monde* daté du lundi 31 mai 1954 et intitulé *Marie Bell au Festival d'Ajaccio* :

La vogue des festivals s'est étendue jusqu'à l'île de Beauté.

Du 10 au 15 août prochain un festival d'art dramatique se tiendra à Ajaccio grâce à l'effort combiné de la municipalité, du conseil général de la Corse et du secrétariat d'État aux beaux-arts.

C'est un jeune comédien corse, Henry Mary, qui est à l'origine de cette manifestation, dont il est le directeur artistique.

Le principal spectacle sera le 10 août une représentation de *Bérénice* de *Ratine*, avec Marie Bell, Jean-Chevrier, Alain Cuny et Anouk Ferjac, dans la mise en scène de

Julien Bertheau et le décor de J.D. Malclès. *Bérénice* sera jouée dans les jardins de Casone.

Parmi les autres événements du festival d'Ajaccio signalons :

L'Étourdi, de Molière, interprété par Henry Mary, Anouk Ferjac ; un récital de piano donné par Aldo Ciccolini ; un autre de chansons données par les Frères Jacques ; enfin la création de *de Zorilla*, avec Alain Cuny et Anouk Ferjac, dans des costumes de J.-D. Maillard.

Enfin, une *Nuit d'Ajaccio* est prévue pour le 12 août au château de la Punta.

Une autre édition de ce festival a apparemment lieu l'année suivante, mais c'est un échec financier.¹⁵⁴

Un autre programme de festival de théâtre à Ajaccio est à disposition sur le site Richelieu de la BNF. Il s'agit de l'édition de 1970. La date de création du festival indiquée est 1964 et le producteur : *La Maison de la Culture de la Corse*.

Les spectacles programmés sont tous issus du répertoire français sauf pour un texte de Goldoni, traduit en français.

en scène, animateurs de troupe dont la volonté naïve était d'abord, et avant toute autre chose, de faire du théâtre. Là réside le point commun entre les cinq centres dans la première phase du premier âge de ma décentralisation. Chaque animateur était différent, certains avaient vingt ans, d'autres, le double. Certains sortaient directement de l'expérience de Copeau, et d'autres en avaient à peine entendu parler et bénéficiaient du jeunisme (le Grenier de Toulouse et les comédiens qui formeront la Comédie de l'Ouest ont été lauréats du concours des Jeunes Compagnies). » in : Robert Abirached, Serge Added et Émile Copfermann, *La décentralisation théâtrale. 1, Le premier âge : 1945-1958* : éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1992, p. 145.

¹⁵⁴ Un autre article du journal *Le Monde*, daté de 1955, évoque lui-aussi le festival d'Ajaccio : « Ajaccio, 20 août. Dix-huit comédiens et techniciens qui ont participé du 5 au 15 août au festival d'Ajaccio se trouvent dans l'impossibilité de quitter cette ville, où restaurateurs et hôteliers viennent de les congédier de leurs établissements en raison de l'impossibilité où ils se trouvent de payer leurs notes. Le festival d'Ajaccio s'étant soldé par un échec, les cachets des comédiens n'ont pas été payés. Assis sur leurs bagages, ils ont passé la nuit à la belle étoile, sans manger, et sont décidés à poursuivre leur manifestation jusqu'au règlement total des sommes qui leur sont dues. - (A.F.P.) »

Nous noterons la participation de Jean-François Rémi, un acteur français d'origine corse, dont le véritable nom est Jean-Pierre Poli, né à Casablanca et arrivé en France en 1944. Formé au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique (promotion 1953), il entre à la Comédie Française en 1971. Il signe la mise en scène d'une pièce d'Oscar V. de Lublicz Milosz, *Miguel Manara*. Figure aussi le nom de Jean Deschamp, acteur actif du Théâtre Populaire conçu par Jean Vilar, qui met en scène la pièce de *Cyrano de Bergerac*.

La programmation de ce festival est, six ans après sa création, toujours issue du répertoire classique. Elle est conçue et livrée sur le mode des « tournée de vedettes parisiennes », ce qui est à l'opposé de la politique décentralisatrice, et elle a lieu principalement pendant l'été, donc elle est – on suppose- l'apanage des touristes et/ou des nantis locaux.

En 1970, la MCC est encore à ses balbutiements. Le Festival d'Ajaccio a débuté avant la création de la MCC et il a fallu à Henry Mary « de l'entregent » en Corse « comme à Paris » pour convaincre « le Ministre des Affaires Culturelles de créer *Une Maison de la Culture* ».

3. La Maison de la Culture en Corse

Dans le catalogue général de la BNF, la période d'existence de la Maison de la Culture de la Corse (MCC) est datée de 1967 à 1984.

Nous avons retrouvé un article¹⁵⁵ du journal *Le Monde* publié le mardi 13 février 1968 et intitulé *Création d'une Maison de la culture itinérante en Corse* qui annonce son ouverture officielle et qui précise que des crédits sont alloués de part égale par le conseil général et le Ministère des affaires culturelles.

Il est noté que le directeur de la Maison de la culture sera M. Henry Mary, professeur au collège libre de Juilly, dans la banlieue parisienne, et créateur du Festival d'art dramatique d'Ajaccio en 1964.

Une autre information importante est ajoutée dans l'article. Elle concerne la mise en place de la MCC sous la forme itinérante dans le but de diffuser la culture au profit du plus grand nombre dans une île au relief tourmenté, d'aller chercher le public là où il est, et prendre contact avec la masse pour la former par une action culturelle permanente.

¹⁵⁵ Doc 2 joint en annexe

Nous avons consulté le premier numéro de l'Organe d'information et de liaison édité par la Maison de la Culture de la Corse (MCC) daté de février 1972 et dont le directeur de publication n'est autre qu'Henry Mary.

L'encart qui fait office d'éditorial indique qu'il s'agit du « journal de la MCC, mais avant tout celui de ses adhérents »¹⁵⁶ que c'est « leur agent de liaison¹⁵⁷ » et il précise les objectifs du journal :

C'est ici que seront exposées les grandes lignes de l'action de la MCC, de ses programmes, de ses projets ; les raisons de ses ambitions, et celles de ses insuccès aussi. C'est ici que pourront être discutés et les choix et les spectacles présentés ; C'est à cette tribune que l'on échangera les opinions et l'on recueillera les suggestions de tous ceux qui s'intéressent aux problèmes culturels.

MCC Information-liaison veut être un forum où se pratiquera librement la discussion pour le seul plaisir de la recherche de la vérité au service de la promotion culturelle de la Corse.¹⁵⁸

Il s'agit donc d'un instrument pour informer et faire le lien entre l'institution, dont il est issu, et son public. Cela va de soi. Cependant, il est plus rare qu'il soit précisé dans ce type de document que le journal expliquera ses projets, qu'ils soient menés à bien ou non.

Il me semble que tous les espoirs sont permis lorsqu'on lance un projet et le plus souvent l'on ne pense pas qu'il puisse échouer au moment où on le crée, ou tout au moins on ne l'écrit pas noir sur blanc ?

Est-ce que Henry Mary a en tête les difficultés rencontrées lors des premières éditions du festival d'art dramatique, celles de 1954 et 1955 ? Voulait-il rassurer *ses adhérents* sur la pérennité du projet ? Qui sont *ses adhérents* ? Sont-ils *le grand monde ajaccien* dont parle Jean-Jacques Colonna dans son post sur Facebook ? Les habitants de la ville d'Ajaccio et de ses environs ?

Il est possible aussi qu'Henry Mary fasse référence au contexte politique de la Corse et aux premières dissensions de l'opinion publique concernant l'avenir de la Corse.

En effet, qu'entend-il par « pour le seul plaisir de la recherche de la vérité au service de la promotion culturelle de la Corse » ? *La vérité* historique de la Corse ?

Et pourquoi utilise-t-il les termes *seul plaisir* dans cette quête ?

¹⁵⁶ MCC Information liaison : organe d'information et de liaison de la Maison de la culture de la Corse, Ajaccio, Maison de la culture de la Corse, 1972. Cf. Doc 3 joint en annexe.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

Cela sous-entend-t-il que c'est uniquement la satisfaction de savoir et comprendre la vérité sur l'histoire (au sens large) de la Corse qui est importante ?

Et non, sous-entendu, le besoin, la nécessité de rétablir cette vérité pour faire justice et/ou revendiquer un statut qui pourrait lui revenir ?

Ce point est important car, comme nous le verrons plus tard, le Théâtre de Dumenico Tognotti, à contrario, revendiquera la nécessité d'une approche artistique investie autour d'une démarche politique en vue de la reconnaissance de l'État national corse.

La présence d'une photographie (de G. Pouet) d'un spectacle nommé *Pascal Paoli* avec ces mots, « Je veux inventer les lois corses et des institutions pour les Corses », qui accompagne la couverture de ce journal, nous renseigne sur ce que suggère Henry Mary par cette énonciation : « pour le seul plaisir de la recherche de la vérité au service de la promotion culturelle de la Corse » ?

En effet, La *vérité* dont parle Henry Mary, est celle de l'histoire de l'État national corse gouverné par Pascal Paoli de 1755 à 1768. *Pascal Paoli* est le sujet du spectacle mis en scène par Henry Mary en 1971 à la MCC, et que la photographie mentionnée ci-dessus illustre.

Nous l'apprenons en parcourant le programme des quatre premières années de la MCC.¹⁵⁹

4. La mise en scène de Pascal Paoli par Henry Mary à la MCC

Pascal Paoli, petit-fils de meunier, fils de Giacinto Paoli et Dionisa Valentini naît dans le hameau de *La Stretta* en 1725. Son enfance se déroule au milieu des révoltes contre le pouvoir génois dont son père fût un des trois principaux meneurs ; la première révolte ayant commencé dès 1729. En exil à Naples de 1739 à 1755 où il mène une carrière militaire, il est rappelé en Corse par son frère Clemente, resté sur l'île, pour prendre la tête de la révolution corse. Il est élu *Capu General de la Nazione* (Général en chef de la Nation¹⁶⁰ Corse) par *la Consulta de la Casabianca* le 14 juillet 1755. Une « *Constitution* fixe les principes et les structures du régime. Adoptée à la consulta de Corte des 16 au 18 novembre 1755, elle est sans aucun doute l'œuvre de Pascal Paoli lui-même. »¹⁶¹

¹⁵⁹ Cf. Photographie p44 (Fig. 3)

¹⁶⁰ La nouvelle nation se dote d'un drapeau, la tête de Maure, d'une monnaie ; elle fixe sa capitale à Corte et ouvre une université dès 1765 toujours à Corte.

¹⁶¹ Jean-Marie Arrighi et Olivier Jehasse, *op. Cit.*, p. 419.

La République de Gênes, n'ayant plus fait de tentative militaire depuis sa défaite à Furiani en 1763 et qui avait fait appel à la France, intéressée par l'île, « s'engage dans une double négociation menée par Choiseul, avec Pascal Paoli et avec les Génois.¹⁶²

Après la victoire des paolistes dans le cap corse, elle décide de céder la Corse à la France et en officialise la vente le 15 mai 1768 par le traité de Versailles, déjà évoqué.

« Pour les Corses, il reste à résister au nom de *l'honneur*, pour préserver l'avenir si la conjoncture internationale change. »¹⁶³

Malgré une capacité militaire inégale, la résistance corse continue. Elle est même victorieuse à Borgo le 7 octobre 1768.

Les combats cessent jusqu'au printemps. Cependant, les défections de notables, soit achetés, soit espérant des promotions futures, se multiplient et facilitent l'entrée des troupes françaises dans plusieurs régions. (...) une tentative pour faire entrer les troupes corses à Oletta, occupé par les Français, est découverte. Plusieurs patriotes sont roués vifs après Ponte Novo, 17 juillet, à l'issue d'une procédure d'exception. L'un d'eux est enterré malgré l'interdiction par sa fiancée, Maria Gentile, qui devient une des héroïnes corses. Il s'agit clairement de dissuader par la terreur les civils de jouer un rôle dans la guerre.¹⁶⁴

Pascal Paoli est obligé de s'embarquer sur un navire anglais le 14 juillet 1769 suite à la défaite des corses lors de la bataille de Ponte Novu entre le 1^{er} et 9 mai 1769 qui marque la fin de l'indépendance de la Corse. En effet, après le départ de Pascal Paoli à Londres, le pouvoir français impose sa loi sur l'île.

Le premier souci des gouvernants français est l'établissement de la paix contre les bandits, nom que l'on donne aux patriotes qui tiennent le maquis après le départ de Pascal Paoli. (...) La répression se veut impitoyable, et d'innombrables textes officiels menacent de mort ceux qui ne rendraient pas les armes. (...) Le 23 juin 1774, après un simulacre de procès, onze habitants sont pendus, dont les podestats de deux villages et un jeune garçon de quinze ans, Marcu Maria Albertini.¹⁶⁵

Général en chef de la seule période de son histoire où la Corse a été un État national, Pascal Paoli est ainsi devenu la figure du mouvement¹⁶⁶ dit, justement, nationaliste dans les années 1970.

Il a été nécessaire de faire ce rapide retour sur ce moment crucial de l'histoire de la Corse, non seulement pour « planter le décor », mais aussi et surtout parce qu'on touche là à l'histoire mais aussi à la « légende historique nationale corse » dont va s'inspirer et nourrir le travail de Dumenicu Tognotti : Pascal Paoli, les martyrs du Niolu, Maria Gentile, etc.

¹⁶² *Ibidem*, p. 444.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 447.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 459.

¹⁶⁶ Jusqu'aux événements d'Aléria, où des militants du mouvement de l'Action Régionaliste Corse occupent de force une cave viticole appartenant à un pied-noir, et la création du Front National Corse, le mouvement corse de revendications est appelé mouvement régionaliste corse.

De plus, cette période de l'histoire est intimement liée au mouvement dit *U Riacquistu*, « c'est-à-dire la *réappropriation* (...) de la langue, des expressions artistiques et culturelles, des savoir-faire, réactivation ou récréation d'une forme d'identité collective, réappropriation de l'Histoire »¹⁶⁷ de la Corse et des Corses, pour lequel le Théâtre de Dumenicu Tognotti a contribué et s'est investi.

Sur la page du journal de la MCC qui est consacré au spectacle Pascal Paoli mis en scène par Henry Mary, dont voici la photographie ci-contre (Fig. 2), on peut lire :

Alors ce nom de Pascal Paoli qui pour beaucoup n'était qu'une pierre gravée sur le socle d'une statue, recommence à signifier quelque chose. Il éclaire et justifie le passé historique de notre pays tout en projetant la lumière de son génie sur les problèmes économiques de l'heure présente.

Ces mots semblent indiquer une volonté d'exprimer une reconnaissance de l'histoire de la Corse, cette *vérité* historique dont nous parlions plus-haut. Le texte se poursuit :

Il permet d'initier à la vie démocratique traditionnelle et de lutter, par référence, contre les habitudes prises. Il doit donner conscience aux Jeunes Corses de leur place dans l'Histoire, l'Économie et la Société à transformer.

Le nom de Pascal Paoli (et sous-entendu, je suppose, ses écrits et ses actes) aurait donc pouvoir de transformation et de prise de conscience¹⁶⁸. Et cela, grâce au moyen du théâtre mis à disposition des Corses via la MCC : « L'action culturelle se situe alors au niveau de la création et de la recherche. » Nous aurions besoin d'avoir accès à plus d'informations sur ce spectacle pour en faire une analyse objective... Nous citerons néanmoins quelques informations sur la mise en scène que nous tirons toujours de la même source :

L'intervention du groupe folklorique de Corte A Manella symbolise la présence permanente du peuple corse durant toute l'action, révèle la profondeur sensible, et pourrait-on dire, politique de l'évènement. Cette quarantaine de jeunes corses entonnant avec un égal enthousiasme a paghjella¹⁶⁹ ou un chant de guerre paolin représente à elle seule le foyer d'une intense création qui se fait à mesure que la pièce se déroule.

¹⁶⁷ Anne Meistersheim, « Du riacquistu au désenchantement », *Ethnologie française*, vol. 38 / 3, juillet 2008, p. 407.

¹⁶⁸ Nous verrons que pour Dumenicu Tognotti et les auteurs de la pièce *A Rimigna*, ce n'est pas le nom de Pascal Paoli (ni même ses écrits) qui a le pouvoir de transformation et de prise de conscience mais la culture populaire corse.

¹⁶⁹ « *A paghjella* est, avec *u terzettu*, *u madrigale* et *u cantu chjesale*, l'une des formes connues, du corpus polyphonique corse. Le vocable désigne la forme vocable la plus répandue dans l'île au point que l'on peut dire que *A paghjella* et polyphonie sont deux termes synonymes qui signifient chanter à plusieurs voix, qu'il s'agisse du répertoire profane ou liturgique. En effet, si *a paghjella* est classée dans le genre profane en ce qu'elle peut s'interpréter sur n'importe quel argument en langue vernaculaire, on la retrouve également dans le répertoire liturgique. La messe chantée en polyphonie et en latin, se dit aussi *messa in paghjella*, mais ce vocable inclut également des chants paraliturgiques. » Cit. dans : *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 996.

" PASCAL PAOLI "

Une ode à la Liberté

POUR une fois sur une scène corse les projecteurs qui étaient restés obstinément braqués sur Napoléon I^{er} se portent enfin sur Pascal Paoli. C'est le grand mérite d'Henry Mary, auteur de la pièce et de la mise en scène, d'avoir fait sortir de l'ombre des coulisses ce fascinant et étonnant personnage pour en faire le héros d'une action théâtrale qui fut le clou du festival d'Ajaccio 1971, donnant pour la première fois à cette manifestation un caractère régional plus accentué. " Pascal Paoli " est avant tout une ode à la liberté, à la justice, à l'indépendance, cette pièce est écrite comme un drame claudélien où le lyrisme ne verse jamais dans l'emphase, où " la raison d'Etat " n'étouffe jamais les sentiments, où l'esprit et le cœur s'enflamment ensemble dans l'amour sacré de la patrie.

C'est cet amour que Paoli et Bonaparte partagent, bien que leurs routes divergent. Il est pourtant au centre de l'affrontement entre Paoli tout de noblesse, d'éblouissante intelligence, vivant sa passion (la Corse) jusqu'au sacrifice, et Bonaparte, enfant de la Révolution française, bouillant d'admiration pour le Père de la Patrie, mais aussi d'ambition qu'il ne peut contenir.

C'est sans doute en dépassant la vérité historique ou plutôt en l'exaltant que Henry Mary a réussi à nous rendre plus sensible cette Vérité.

Les grèves de la Comédie-Française ne nous permettent pas de fixer avec précision les dates des représentations de « Pascal Paoli et Bonaparte ». Jacques Toja ne connaissait pas encore son calendrier au moment où nous mettons sous presse.

« Le Théâtre peut et doit intervenir dans l'Histoire... »



Photo J. PERALDI (Le Provençal-Corse)

THEATRE DANS L'HISTOIRE

SI l'on parle à nouveau du « Paoli », ce n'est pas pour en critiquer ou vanter les mérites littéraires ou artistiques. Quels qu'ils soient, si l'on veut bien considérer les motivations de sa création, ils nous paraissent, à nous, secondaires.

Il n'est pas d'action culturelle sans communication. Encore faut-il faire un choix des moyens à employer pour communiquer. Parmi eux, le théâtre apparaît comme le plus efficace. Pour le thème central de la pièce, Pascal Paoli, un des personnages les plus importants de l'histoire de la Corse, on peut supposer qu'il s'impose de lui-même. Mais ce qui paraît le plus important, c'est d'abord de le restituer dans une tradition atavique qu'il s'agit bien de légitimer aux yeux des plus jeunes comme à ceux des moins jeunes. Alors ce nom de Pascal Paoli qui pour beaucoup n'était qu'une pierre gravée sur le socle d'une statue, recommandée à signifier quelque chose. Il éclaire et justifie le passé historique de notre pays

tout en projetant la lumière de son génie sur les problèmes politiques, sociaux et économiques de l'heure présente. Il permet d'initier à la vie démocratique traditionnelle et de lutter, par référence, contre les habitudes prises. Il doit donner conscience aux Jeunes Corses de leur place dans l'Histoire, l'Economie et la Société à transformer. L'action culturelle se situe alors au niveau de la création et de la recherche.

Alors, il importe moins de savoir qui interprète tel rôle, que de comprendre comment et pourquoi il le fait. L'intervention du groupe folklorique de Corte « A Manella » symbolise la présence permanente du peuple de Corse durant toute l'action, révèle la profondeur sensible, et, pourrait-on dire, politique de l'événement. Cette quarantaine de jeunes corses entonnant avec un égal enthousiasme « a Paghiaella » ou un chant de guerre paolin représente à elle seule le foyer d'une intense création qui se fait à mesure que la pièce se déroule. C'est d'elle en effet qu'émergent l'un après l'autre les personnages du drame qui entourent Pascal Paoli, représenté lui par un acteur de profession (Jacques Toja),

et qui sans eux ne serait rien. Et c'est là que le comédien, corse et amateur, qui approuve, contredit et acclame quand il faut et quand il pense qu'il le faut, se retrouve, à ce moment même, replacé dans le contexte essentiel de son histoire.

Bien sûr, un pas plus important sera accompli lorsque le texte lui-même jailira d'un projet global et de l'action d'une équipe toute entière. Ce n'est pas simple, mais on peut y parvenir. Si « Le Théâtre peut et doit intervenir dans l'histoire » (B. Dort « Théâtre Populaire »), « Pascal Paoli et Bonaparte » s'inscrit modestement dans cette ligne. Il faut comprendre que la pièce a été proposée, montée, jouée, animée, pour un public corse, dans une situation et un lieu donnés. Nous allons tenter de recommencer avec des modifications imposées par les lieux scéniques différents, les participants nouveaux (1), le public de l'hiver qui n'est pas celui de l'été, et à la lumière d'une expérience mise à l'épreuve.

(1) Si certains lecteurs en mesure de consacrer le temps nécessaire aux répétitions souhaitent participer au « Pascal Paoli et Bonaparte », qu'ils aient l'obligeance de s'adresser à la M.C.C. Boîte Postale 109 - 20 - AJACCIO.

Figure 2 : Pascal Paoli mis en scène par Henry Mary (1972)

Le spectacle d'Henry Mary met en scène Pascal Paoli, le jeune Napoléon Ier et, d'une certaine manière, le peuple corse. *D'une certaine manière*, car la seule présence sur scène de corses chantant des *paghjelle* ou des chants paolins ne suffisent pas à pouvoir affirmer que *le peuple corse*¹⁷⁰ (représenté par le groupe folklorique et des jeunes corses amateurs) est mis en scène. Cela réduirait les Corses à un peuple chantant la gloire de Paoli...

Henry Mary met en scène surtout des individualités que sont Paoli, en premier lieu, et Bonaparte.

Dans l'encart au-dessus de celui que nous venons d'évoquer, et qui semble tiré du journal *Le Provençal-Corse*, l'auteur titre : « *Pascal Paoli* » *Une Ode à la liberté*.

Par définition, une ode étant un poème lyrique destiné à être accompagné de musique, le spectacle *Pascal Paoli* semble s'apparenter à un drame lyrique.

Précisons que le spectacle *A Rimigna*, qui lui porte sur l'après-période de gouvernance de la Corse par Pascal Paoli, et que Dumenicu Tognotti a mis en scène en 1974 pour le bicentenaire de la répression française dans le Niolu¹⁷¹, ne met pas en représentation le personnage Pascal Paoli¹⁷², ni aucun autre individu en tant que tel. Les acteurs du drame sont : le Peuple corse justement, les principales figures de la culture populaire corse comme le Mazzeru¹⁷³ ainsi que la Cour de Sécurité de l'État français.

Il nous semble pertinent de noter l'existence d'un spectacle en Corse ayant eu la volonté de mettre en scène le peuple corse, trois ans avant le spectacle d'*A Rimigna* où la représentation du Peuple corse sera au cœur/ chœur du dispositif scénique.

Nous y reviendrons plus en détails dans la seconde partie de ce mémoire qui y est consacrée.

Enfin, au verso de la page de couverture, dont nous avons parlé précédemment, figure le programme des quatre premières années de la MCC, de 1968 à 1971 dont voici la photographie ci-contre (Fig. 3)

¹⁷⁰ Nous reviendrons dans l'analyse du théâtre proposé par Dumenicu Tognotti sur la notion de « peuple corse »

¹⁷¹ Évènement de l'histoire des Corses, déjà évoqué, qui s'était achevé par le simulacre de procès de onze Niolins

¹⁷² Pascal Paoli est, en 1774 lors du Procès des Niolins, en exil à Londres pour la première fois. Il revient en Corse en 1790 puis il est de nouveau contraint à l'exil en Grande-Bretagne quelques années après et meurt 1807.

¹⁷³ Aussi appelé chamane corse

QUATRE ANNEES BIEN REMPLIES

PRESENTER des œuvres de qualité du patrimoine artistique et littéraire français et étranger, c'est aussi le rôle qui échoit à la Maison de la Culture en plus de son travail d'animation. Et l'on comprend l'importance de ce rôle quand on sait que les spectacles de haute tenue sont rares dans notre département où les directeurs des salles commerciales, malgré leur bonne volonté, se heurtent à bien des difficultés d'ordre matériel et notamment au handicap de l'insularité.

Voici quels sont les principaux spectacles et concerts que la M.C.C. a présenté depuis 1968, date de sa création.

1968 THEATRE

L'ECOLE DES FEMMES - Molière.
PHEDRE - Racine.
L'AVARE - Molière.
MAIS N'ÊTE PROMENE DONC PAS TOUTE NUE - Feydeau.
LES FOURBERIES DE SCAPIN - Molière.
VICTOR OU LES ENFANTS AU POUVOIR - Vitrac.

1969

ON PURGE BEBE - Feydeau.
LE BARBIER DE SEVILLE - Beaumarchais.
AMPHYTRION - Molière.
L'AIGLON - E. Rostand.
LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD - Marivaux.
HUIS CLOS - Sartre.

1970

LE DEPIT AMOUREUX - Molière.
LES PRECIEUSES RIDICULES - Molière.
OH ! LES BEAUX JOURS - Beckett.
LES FOURBERIES DE SCAPIN - Molière.
CYRANO DE BERGERAC - E. Rostand.
LES RUSTRES - Goldoni.
MIGUEL MANARA - Miloscz.
LA LEÇON - Ionesco.
UN MOT POUR UN AUTRE - Tardieu.
BERANGER 1er - Théâtre de Nice.

1971

LE NEVEU DE RAMEAU - Diderot.

PASCAL PAOLI ET BONAPARTE - Henry Mary.
LE BOURGEOIS GENTILHOMME - Molière.

MUSIQUE

ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE FRANCE.
TURIBIO SANTOS - Guitare.

JEAN BOGUET - Piano.
QUATUOR VIA NOVA.
BRUNO RIGUTTO - Piano.
OSCAR CACERES - Guitare.

1969

BRUNO RIGUTTO - Piano.
JEAN-BERNARD POMMIER - Piano.
PATRICE FONTANAROSA - Violon.
OCTUOR DE PARIS.
ALDO CICCOLINI - Piano.
MICHEL DINTRICH - Guitare.
JEAN COSTA - Orgue.

1970

GABRIEL TACCHINO - Piano.
JACQUES ISTRIA - Guitare.
OCTUOR DE PARIS.
COLLEGIUM MUSICUM DE STRASBOURG.
JEAN BOGUET - Piano.
GALLOIS MONTBRUN - JEAN HUBEAU - Piano-Violon.

BRUNO RIGUTTO - Piano.

1971

ALEXANDRE LAGOYA - Guitare.
JEAN MOUILLERE - MICHEL BERROFF - Piano-Violon.
RENCONTRES ORIENTALES : TRAN VAN KHE - SALAH EL MAHDI.
JACQUES ISTRIA - Guitare.
CONCERT LUMIERE ET SON - Wagner.

1968 VARIETES

JULIETTE GRECO.
BALLET NATIONAL ROUMAIN.

1970

SERGE REGGIANI.
LEO FERRE.
JULIEN CLERC.
THE BOOBOOS'BAND.

1971

SOIRES CORSES.
DANSES NATIONALES D'ESPAGNE.
SERGE LAMA.
THE WINDFALL.

1969 DANSE

BALLET DE L'OPERA - Création du ballet « Bonaparte ».

1970

JEAN-PIERRE TOMA - CLAUDETTE SCOUARNEC.

BICENTENAIRE :

La contribution de la M. C. C.

C'est à la Maison de la Culture de la Corse qu'avait été confiée l'organisation des manifestations artistiques de prestige à l'occasion de la commémoration du deuxième centenaire de la naissance de Napoléon I^{er} à Ajaccio.

THEATRE :

« Amphitryon » de Molière par la Comédie Française, au théâtre de verdure du Casone.

« L'Aiglon » d'Edmond Rostand, interprété par Jacques Toja, Maurice Escande et Jacques Dumesnil.

MUSIQUE :

Concert de l'Octuor de Paris dans la propriété de campagne de la famille Bonaparte aux Milelli.

Récital d'orgues (Jean Costa), de piano (Bruno Rigutto), de guitare (Michel Dintrich), de violon (Fontanarosa).

DANSE :

Création de « Napoléon Bonaparte » au Casone, avec Jean-Pierre Toma, Josette Amiel et les solistes de l'Opéra de Paris.

CONFERENCES :

Lecture de lettres de Napoléon par les Comédiens Français.

Daniel Ceccaldi : Napoléon et le Théâtre.



La confrontation avec les plus grands auteurs et les meilleurs comédiens : Amphitryon de Molière par la Comédie Française.

Photo J. PERALDI (Le Provençal-Corse)

Bilan d'activité

En 1968 faute de moyens les spectacles importés du Continent étaient l'essentiel de l'activité culturelle de notre Maison pouvait paraître encore ponctuelle, mais l'expérience du village était tentée et continuait pour s'intensifier en 1970. L'expérience fut aussitôt concluante et le nombre de centres visités passa de 16 pour 1970 à 30 pour 1971. On ne parle plus d'expérience maintenant mais d'action culturelle en profondeur et régulière. C'est ce qui explique que si le nombre de manifestations augmente sans cesse par contre la moyenne de fréquentation, elle, diminue ; une soixantaine environ par séance.

	Fréquentation totale	Nombre de manifestations	Moyenne de fréquentation	Nombre de villes visitées
1968	17.548	60	292	8
1969	34.727	78	445	11
1970	49.135	183	268	16
1971	59.500	332	179	30

Figure 3 : Programmation MCC de 1968 à 1972

Nous pouvons y retrouver l'ensemble de la programmation théâtrale comportant un répertoire exclusivement en langue française (exception faite pour l'adaptation du texte de Goldoni).

Une grande partie du reste de la programmation est consacrée à la musique et à la variété française.

Seuls deux spectacles de danse sont programmés en 1969 et 1970 dont l'un a été créé sur place lors « des manifestations artistiques de prestige à l'occasion de la commémoration du deuxième centenaire de la naissance de Napoléon 1^{er} à Ajaccio. »¹⁷⁴

Sur l'encart au-dessus de celui consacré au bicentenaire de la naissance de Napoléon Ier, est précisé « Présenter des œuvres de qualité du patrimoine artistique et littéraire français et étranger, c'est aussi le rôle qui échoit à la Maison de la Culture en plus de son travail d'animation. »¹⁷⁵ Il semblerait que les quatre premières années aient été quasi-exclusivement consacrées qu'à promouvoir une littérature de langue française.

Avant d'aborder la question du « travail d'animation », évoqué dans l'encart cité juste avant, et qui nous intéresse le plus dans le cadre de notre sujet, car c'est dans le cadre de l'animation de la MCC que Dumenicu Tognotti s'est retrouvé à mettre en scène, nous terminerons l'analyse de ce document par le bilan de fréquentation des quatre premières années.

Nous pouvons lire que la fréquentation à l'ensemble des manifestations organisées par la MCC a doublé en deux ans de 1968 à 1969 (les manifestations organisées pour le bicentenaire de la naissance de Napoléon Ier ne sont certainement pas étrangères à cette hausse significative) ensuite la fréquentation a augmenté de 1969 à 1970 de plus de 14000 personnes puis la hausse est moins significative entre 1970 et 1971.

Cependant, les chiffres transmis par la MCC sont à mettre en regard de la hausse significative du tourisme en Corse à cette période car la plupart des manifestations ont été organisées durant l'été. Or, comme nous l'avons déjà évoqué, l'assistance devait donc être principalement constituée de touristes, français la plupart si l'on considère la programmation, et d'une certaine catégorie de la population corse, très certainement citadine et, pour une majorité ajaccienne.

¹⁷⁴ Cf. Fig. 3 Encart intitulé BICENTENAIRE, La contribution de la M.C.C.

¹⁷⁵ Cf. Fig. 3 Encart en haut à gauche.

E. L'émergence d'un théâtre corse au sein de la Maison de la Culture en Corse

1 Dumenicu Tognotti, animateur de la MCC

Afin de comprendre les circonstances qui ont conduit à l'émergence d'un théâtre corse de recherche et de création au sein de la MCC, appuyons-nous sur le témoignage de Dominique Salini (Docteur en lettres, Ethnomusicologue et Professeur à l'Université de Corte), interviewée au sujet des débuts de ce qui deviendra *u Teatru Paisanu*¹⁷⁶ (Théâtre du Pays¹⁷⁷) que Dumenicu Tognotti a créé en étroite collaboration avec Savériu Valentini. Son témoignage a été recueilli par le réalisateur Denis Robert pour le film documentaire *U spechju di un populu* (Le miroir d'un peuple¹⁷⁸). Badia a eu la gentillesse de nous en confier une copie avec l'autorisation du réalisateur.

Cette maison de la culture qui a été créée donc, symboliquement, pour fêter le bicentenaire de la naissance de Napoléon... donc à priori on ne s'attendait pas du tout à ce que ce soit une structure qui permette une sorte d'explosion de la création identitaire... on pourrait appeler ça comme ça... je crois qu'il faut la voir en fait sous plusieurs angles...

Elle a été finalement une structure très académique ... au sens... qui a correspondu à ce qu'on attendait d'elle, ça c'est clair, mais en même temps, je crois qu'elle a quand même, malgré tout donné la possibilité à des créateurs insulaires de se manifester... Parce que ce n'est pas si évident de faire connaître son travail... tout le monde le sait... et moi je considère que la décentralisation qui commençait à poindre c'était une possibilité quand même d'offrir un contexte de travail, un contexte de diffusion qui aurait pu être intéressant mais il ne faut pas non plus oublier que cela a été fait à minima... C'est-à-dire que là aussi, ça a été fait, je trouvais... d'une manière un peu bricolée... puisqu'il n'y avait pas vraiment une politique affichée... il y avait surtout des désirs très lyriques d'un directeur et puis ... ceux qu'on appelait des animateurs ... avec un ton très pudique... les animateurs (mouvements des mains qui font des guillemets) identitaires...

Donc c'est tout le paradoxe finalement de cette époque où on assistait à des cohabitations quelquefois étranges... entre des formes très conservatrices... des goûts esthétiques, je dirais, extrêmement académiques et cette volonté de faire émerger une création différente, contemporaine mais identitaire...

La maison de la culture, c'était au fond la seule structure culturelle qui permettait de mettre, au service de la Corse, non seulement une réflexion sur la Corse, une réflexion de type esthétique, philosophique sur ce qui se passait, et c'était, aussi, la seule institution qui permettait à des créateurs de s'exprimer ... donc j'ai trouvé que c'était magnifique ... personnellement, je n'avais pas à porter de jugement de valeur sur la maison de la culture ou sur sa direction ... par contre, c'était un lieu où on pouvait rencontrer des gens qui avaient des choses à dire. »¹⁷⁹

¹⁷⁶ U Teatru Paisanu se nomme à ses débuts U Teatru corsu di Ricerca.

¹⁷⁷ La traduction usuelle serait Théâtre du village, de la communauté. D. Tognotti le traduit par Théâtre du Pays.

¹⁷⁸ Nous en profitons pour préciser que nous avons pris le parti de n'utiliser, dans les sources à notre disposition, quasi-exclusivement que celles en français (excepté les quelques traductions personnelles que mon faible niveau de corse me permettait de faire sans que cela n'entraînent d'éventuels contresens ou erreurs d'interprétations).

¹⁷⁹ Robert Denis, *op. Cit.*

Ces mots, retranscrits le plus fidèlement possible, de celle qui a aussi écrit la préface du livre de Dumenicu Tognotti, confirment plusieurs choses intéressantes.

Nous apprenons que la MCC était « une structure très académique (...) aux formes très conservatrices » : chose qui nous est parue assez évidente au regard de la programmation des manifestations organisées en son sein et que nous avons évoquées.

Mais surtout, cette interview, que le réalisateur a titrée *La Maison de la Culture de Corse recherche « des animateurs identitaires »*, nous confirme donc la présence de Dumenicu Tognotti au sein de la MCC en tant qu'*animateur... identitaire*.

Animateurs identitaires ... si telle était la formulation officiellement employée par la MCC pour recruter des animateurs insulaires, pourquoi préciser *identitaires* ?

La recherche de la MCC était spécifiquement tournée vers des personnes engagées dans un militantisme corse ? Pourquoi ? Une volonté de dialogue ? Ou l'arbre qui cache la forêt ?

Dominique Salini évoque « l'explosion d'une création identitaire mais elle ajoute on pourrait appeler ça comme ça... »

Ensuite elle préfère choisir d'utiliser les termes de « créateurs insulaires »

Lorsqu'elle emploie de nouveau le mot « *identitaires* » au sujet de « ceux qu'on appelait animateurs, ...d'un ton pudique », ajoute-t-elle, nous la voyons à l'écran dessiner dans l'espace des guillemets avec ses mains... Il s'agit donc bien d'un mot qui sonne étrangement à ses oreilles aussi.

« En 1972, à Ajaccio, l'Institut du tourisme – qui deviendra l'Office corse de marchandising – avait inclus dans son programme de formation les techniques de théâtre afin de permettre aux stagiaires, selon les concepteurs, d'affronter leur future clientèle avec plus d'aisance. Il fit pour cela appel aux services de la Maison de la Culture en Corse (MCC) et son directeur Henry Mary me chargea de cette périlleuse mission, sans aucune explication. A la suite du premier contact avec les stagiaires et après avoir pris connaissance du dit programme, je suis parti non sans avoir omis de dire crûment ce que je pensais d'une telle interprétation du théâtre. J'avais l'impression d'être projeté dans un univers kafkaïen, face à un programme qui n'était pas sans rappeler les offres de service de ces innombrables cours privés d'art dramatique pour enfants de riches... apprendre à respirer, comme s'ils m'avaient attendus pour le faire ; maîtriser son corps, comme s'ils ne le faisaient pas assez, et tant d'autres fadaïses dont je n'ai plus souvenance, mais qui me donnait à penser que la Corse avait autre chose à faire que de singer les poncifs d'une culture au rabais, étrangère de surcroît.

L'Institut du tourisme ne désarmait pas. Le responsable du programme de formation envoya un courrier au directeur de la MCC lui demandant un animateur plus qualifié.

Henry Mary, toujours très conciliant, insista : fais un effort, trouve quelque chose. C'est à cet instant que devait commencer pour le travail de metteur en scène auquel je n'avais jamais songé auparavant. Je me suis rendu à l'Institut du tourisme. J'ai rappelé aux stagiaires mon hostilité à ce programme et leur ai proposé de construire ensemble un spectacle, sans être sûr d'y arriver. Ces stagiaires, dont le souci était de vivre et travailler en Corse, ont accepté volontiers ma proposition et se sont impliqués, souvent avec enthousiasme, dans l'élaboration du scénario. »¹⁸⁰

Nous avons choisi de citer l'intégralité (ou quasi) du récit que nous rapporte Dumenicu Tognotti des circonstances qui l'ont amené à travailler pour la MCC car il introduit de nombreuses informations que nous souhaiterions aborder dans cette recherche.

Premièrement, Dumenicu Tognotti confirme avoir été recruté par le directeur de la MCC, Henry Mary. Et ce, dans l'optique de « former des stagiaires en tourisme aux techniques de théâtre et leur permettre (...) d'affronter leur future clientèle avec plus d'aisance. »

Il exprime alors dans son livre une colère à l'encontre de ce qu'il nomme une telle interprétation du théâtre.

La manière dont il écrit, la colère implicite à ce propos, que l'on ressent à la lecture, et dont il précise qu'elle s'est exprimée crûment, traduit une conception claire et précise de ce qu'est le théâtre pour lui ou plus exactement de ce qu'il n'est pas.

Le théâtre n'est pas « *Apprendre à respirer* ».

Le théâtre n'est pas « *Maîtriser son corps* ».

Le théâtre n'est pas « *tant d'autres fadaïses (...)* »

L'on ne sait pas si ce qui l'énerve plus c'est le fait qu'un Institut du tourisme utilise le théâtre à des fins commerciales par l'entremise de la formation de ses stagiaires ?

Ou bien si c'est le contenu de cette formation (*apprendre à respirer* ou *maîtriser son corps*) qui s'apparente pour lui à un catalogue de services tels qu'il a pu en voir à Paris dans certaines écoles de théâtre « pour enfants de riches » ?

Les deux, très certainement.

Dumenicu Tognotti est, en 1972, un acteur qui a été formé au théâtre dans l'un des plus modernes centres de formation de son époque et auprès d'un des plus grands metteurs en scène de théâtre au monde. Il a aussi déjà une expérience de la scène en tant que comédien.

Comme tous les acteurs qui se sont formés auprès de Grotowski, le théâtre est pour Dumenicu Tognotti une philosophie de vie, une éthique.

¹⁸⁰ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 25.

Nous reviendrons sur la conception grotowskienne du théâtre tout au long de la continuité de cette recherche car nous allons voir que Dumenicu Tognotti y fait référence souvent.

Mais nous pouvons d'ores et déjà indiquer un parallèle, entre les propos que pouvaient tenir Jerzy Grotowski et ceux que Dumenicu Tognotti expriment concernant le non-sens (*l'univers kafkaïen*) du programme de formation aux *techniques de théâtre* envisagé par l'Institut du tourisme d'Ajaccio.

En effet, pour Jerzy Grotowski, l'apprentissage ne consistait pas à « enseigner à l'acteur un ensemble prédéterminé de moyens ou lui donner un *bagage d'artifices* ¹⁸¹». Il ne s'agissait pas non plus « d'enseigner quelque chose ¹⁸²» mais « d'éliminer (les) résistances organiques ¹⁸³» de l'acteur : « Ainsi, notre *voie* est *négative* – non pas un ensemble de moyens, mais une élimination des blocages. ¹⁸⁴» écrivait-il.

En égrenant ce que le théâtre n'est pas, Dumenicu Tognotti exprime aussi cette idée que se former au théâtre n'est pas une addition de moyens

La colère de Dumenicu Tognotti, que nous évoquions plus haut, va même un peu plus loin puisqu'il indique que ces « *fadaïses* » sont tellement idiotes que sa mémoire les a effacées. Il les qualifie de « poncifs d'une culture au rabais, étrangère de surcroît » et il précise que la Corse n'allait pas se rabaisser (nous pouvons l'entendre ainsi) à les « *singer* », ayant mieux à faire.

Rappelons-nous avec quelle radicalité Dumenicu Tognotti s'était exprimé en évoquant son refus de participer au spectacle d'inauguration du Théâtre de l'Ouest Parisien, ce qu'il appelait sa « première » ¹⁸⁵ et « dernière ¹⁸⁶ » rencontre avec ce qu'il nomme le « théâtre conventionnel ¹⁸⁷ » : « une immense supercherie ¹⁸⁸ » où « Tout y était faux ¹⁸⁹ », distinguant ce-dernier du théâtre dispensé par Jean Vilar.

¹⁸¹ Jerzy Grotowski et Peter Brook, *op. Cit.*, p. 14.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁸⁵ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 70.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

Nous avons toutes les raisons de penser que Dumenicu Tognotti fait allusion, cette fois-ci encore, à ce même théâtre conventionnel. Un ensemble de pratiques, dont nous pourrions dire, qu'il représente ce qu'il y a de plus mauvais, selon lui, dans le théâtre français¹⁹⁰.

Et de la même manière que la première fois, en partant du Théâtre de l'Ouest Parisien, il évoquait « un acte de rébellion »¹⁹¹, ici encore il oppose un refus net.

Sa colère s'exprime aussi avec l'emploi de verbe « *singer* », accentuant de plus belle, l'indignation qu'il éprouve devant le contenu de stage de formation proposé à ses compatriotes insulaires qui consisterait à un ensemble d'exercices clichés qu'il serait amené à leur montrer tandis qu'eux chercheraient à l'imiter.

Sur l'insistance du directeur de la MCC, et par respect pour ses compatriotes corses, Dumenicu Tognotti propose un compromis en leur proposant de monter un spectacle. Ce que ces derniers acceptent d'autant plus volontiers qu'ils n'ont pas d'autres choix s'ils veulent « *vivre et travailler en Corse* ». Nous allons expliquer plus avant pourquoi.

Enfin, il précise que la Corse « avait autre chose à faire ».

Et cet « autre chose à faire », nous pensons qu'il englobe beaucoup d'éléments sous-entendus dont, justement, « le slogan vivre et travailler au pays »¹⁹² fait partie. Tous sont liés au mouvement social *u Riacquistu* auquel le théâtre de Dumenicu Tognotti a participé activement.

2 Le mouvement social et culturel corse : *U Riacquistu*

Le travail réalisé entre 1972 et 1991 sous l'appellation Teatru Corsu di Ricerca, puis celle de Teatru Paisanu, est généralement associé au Riacquistu. Ce néologisme que l'on doit à l'écrivain Rinatu Coti désigne une période de l'histoire de la Corse essentiellement marquée par une volonté collective de penser ce pays dans sa globalité et d'en assumer les destinées.¹⁹³

¹⁹⁰ Ici, la France est perçue comme un pays étranger. Cette perception rappelle la conception de la France exprimée dans *Main basse sur une île*, que nous avons rapportée plus haut en note de bas de page n°33.

¹⁹¹ Dumenicu Tognotti *op. Cit.*, p. 70.

¹⁹² Anne Meistersheim, *op. Cit.*, p. 408.

¹⁹³ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 11.

Anne Meistersheim nous informe que « l'origine de ce mouvement social (...) est à chercher à la fois dans un ouvrage comme *Main basse sur une île* et dans le slogan *Vivre et travailler au pays* »¹⁹⁴

Main basse sur une île est un ouvrage qui se présente comme un long essai collectif explicitant l'idéologie du premier mouvement nationaliste corse des années 1970, le Front Régionaliste Corse (FRC), qui est la fusion, momentanée, du Comité d'Étude et de Défense des Intérêts de la Corse (avec Max et Edmond Simeoni) et de l'Union Corse de l'Avenir (regroupant deux associations d'étudiants corses de Paris). Nous avons trouvé par ailleurs le nom de leurs coauteurs, Charles Santoni¹⁹⁵ et Pascal Marchetti¹⁹⁶, dans l'ouvrage consacré à Rinatu Coti, *Trà Locu è Populu : Dialogue avec Vincent Stagnara sur quarante ans d'écriture* publié en 2001 aux éditions de L'Harmattan.

L'essai vise à démontrer point par point que la Corse est un pays colonisé par la France, grâce à l'aide de ses « agents locaux »¹⁹⁷. Il fait explicitement référence aux thématiques, comme la colonisation et le racisme, développées dans les ouvrages de Franz Fanon comme ce passage qui rappelle la fin du texte *Racisme et culture*¹⁹⁸:

Pour (...) revendiquer notre permanence, nous devons définir nos refus et nos choix, établir notre action. Nous nous apercevons, ce faisant, que notre survie conditionne également celle de ceux qui la refusent, et que notre volonté d'être détermine paradoxalement le mieux-être de tous – s'il est vrai qu'un peuple qui en opprime un autre ne saurait être un peuple libre.¹⁹⁹

L'ouvrage évoque la disparition programmée de la langue et la culture corse, tout en précisant l'impact sur la psychologie et le comportement des corses. Un autre versant de l'ouvrage dénonce « le projet néo-libéral d'action régional²⁰⁰» qui « intéresse les secteurs capitalistes de pointe : tourisme et infrastructure touristique de travaux publics (ports de plaisance, etc.) ;

¹⁹⁴ Anne Meistersheim, *op. Cit.*, p. 408.

¹⁹⁵ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 99.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ « L'oppression linguistique, la désagrégation culturelle sont les effets visibles de l'action conjuguée des assimilationnistes parisiens et de leurs agents locaux. Ces derniers, répartis en deux groupes, les *clans*, loin de dénoncer le génocide culturel perpétré par le centralisme, y ont constamment tenu la main. L'État d'apatride culturel où les Corses d'aujourd'hui se trouve réduit leur est donc aussi imputable » Cité dans le chapitre 3 Le grand dérangement culturel du livre du Front Régionaliste Corse, *Main basse sur une île*, Paris, Jérôme Martineau éditeur, 1971, p. 45.

¹⁹⁸ « La culture spasmée et rigide de l'occupant, libérée s'ouvre enfin à la culture du peuple devenu réellement frère. Les deux cultures peuvent s'affronter, s'enrichir. » Cit. dans : Franz Fanon, *Oeuvres*, Paris, la Découverte, 2011, p. 726.

¹⁹⁹ Front Régionaliste Corse, *op. Cit.*, p. 105.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 97.

agriculture industrielle (vigne, agrumiculture, fleurs, etc.)²⁰¹ » L'essai propose une méthode d'action politique pour la Corse en prônant une vision de gauche, socialiste²⁰² que les auteurs prennent le soin de distinguer de celle de la gauche française de ce début des années 1970.

Le slogan *Vivre et travailler au pays* est en réaction à l'émigration massive des Corses que l'ouvrage *Main basse sur une île* désigne comme un outil de colonisation – « Oui, nous hommes et femmes de Corse nous sommes désireux de parvenir au plein épanouissement de nos facultés humaines, dans le cadre de notre milieu naturel, l'île de Corse. Cela signifie d'abord pouvoir gagner sa vie, s'éduquer dans l'île. Nous avons éprouvé que la possibilité de réaliser ce but est refusée à l'immense majorité d'entre nous. »²⁰³ - va être entendu par de jeunes Corses, ayant étudié en métropole, qui décident alors de s'installer en Corse.

Beaucoup se regrouperont en associations pour œuvrer à la réappropriation de connaissances et de savoir-faire liés à la langue et aux traditions corses : agriculture, artisanat, arts etc.

Ces associations participent activement du mouvement *U Riacquistu*.

La connaissance des origines du mouvement *U Riacquistu* nous permet de mieux saisir la colère de Dumenicu Tognotti, que nous évoquions plus haut, et de mieux appréhender ce à quoi il fait allusion dans le récit des circonstances qui l'ont amené à travailler pour la MCC.

La référence explicite au slogan *Vivre et travailler au pays* nous confirme qu'il était au fait de la vision idéologique prônée par le FRC et qu'il la partage. Ainsi, s'il trouve un compromis en proposant de monter un spectacle c'est pour ses compatriotes et parce que, tout comme eux, il a besoin, de travailler puisqu'il vit désormais en Corse.

Cette colère est donc dirigée aussi à l'encontre de l'Institut du tourisme. Non pas seulement à cause du contenu de la formation semblable, rappelons-le, aux « offres de services de ces innombrables cours privés d'art dramatique pour enfants de riches »,²⁰⁴ mais aussi parce que tous deux, *Institut du tourisme* et *cours privés d'art dramatique*, représentent probablement pour lui ces *agents* capitalistes au service du projet néo-libéral français dénoncés dans *Main basse sur une île*.

Une dernière chose importante a retenu notre attention à la lecture de *Main basse sur une île*.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 78.

²⁰² Notons qu'aux élections présidentielles de 1981, de nombreux Corses soutiendront François Mitterrand, candidat de la gauche socialiste, notamment parce qu'il promettra et mettra en œuvre, en grande partie, l'amnistie des prisonniers politiques corses.

²⁰³ Front Régionaliste Corse, *op. Cit.*, p. 99.

²⁰⁴ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 25.

Il s'agit des liens que les auteurs établissent entre la censure sur la langue corse et sa conséquence principale : l'absence de « *maîtres-d'œuvre* » dans le domaine de l'expression artistique corse. Les productions en langue française par des Corses étant considérées comme les produits de « bons artisans du français »²⁰⁵ :

Ils ne sont pas des maîtres d'œuvre, car la création artistique exige que l'outil ne soit plus anonyme, mais au contraire fasse corps, en quelque sorte, avec la sensibilité qu'il voudrait traduire, - qu'il soit lui-même cette sensibilité, qu'il permette l'expression des tréfonds. Car la culture n'est pas la seule accumulation des connaissances, mais une connaissance vécue dans l'adéquation de l'homme à son milieu. La sensibilité est en fait conditionnée par ce milieu, et l'expression par cette culture. Or la culture corse, ainsi conçue, est étrangère à la culture française. On peut même parler, aujourd'hui encore, d'une certaine imperméabilité de l'une à l'autre. Comment, dans ces conditions, la langue française aurait-elle pu offrir aux Corses la souplesse et l'intériorité indispensables à l'expression artistique ?²⁰⁶

Le travail de Dumenicu Tognotti nous semble caractérisé par une profonde adhésion à ce type de revendications et de points de vue. Notamment concernant l'usage de la langue corse dans la création insulaire puisque, lui-même, apprend le corse, avec grande rigueur et application selon Badia, et dans l'optique de pouvoir le parler, le lire et l'écrire le plus correctement possible en une seule année.

De plus, *U Fiatu*, le spectacle qu'il crée en 1973 avec les stagiaires de l'Institut du tourisme, est une création associée au mouvement *u Riacquistu* et il écrit, à propos de cette première production : « il ne faut lui reconnaître d'autre mérite que d'avoir su exprimer avec enthousiasme les revendications de son temps. »²⁰⁷ Au-delà du recours à la langue corse, nous verrons que le choix du texte, « servant de canevas à ce travail d'animation »²⁰⁸ participe activement de ce mouvement de réappropriation historique et culturelle qu'est le *Riacquistu*.

Et ce n'est pas par hasard si un artiste choisit de créer avec telle ou telle langue car la langue, c'est aussi le rythme, les silences, les images etc. Des éléments précieux pour un metteur en scène.

C'est pourquoi, nous allons porter notre attention sur le spectacle *U Fiatu* et tenter de distinguer dans une démarche, que nous pourrions qualifier de *militante*²⁰⁹, les informations qui relèvent de l'esthétique et du travail théâtral en germe de ce Théâtre corse de Recherche.

²⁰⁵ Front Régionaliste Corse, *op. Cit.*, p. 53.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 28.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 26.

²⁰⁹ Au cours de cette recherche, nous déterminerons si les deux premières productions du *Teatru Paisanu* peuvent être qualifiées ou non de spectacles militants.

II Les deux premières créations du Teatru Paisanu

A. U Fiatu²¹⁰ (le souffle de vie) 1973

Notre démarche première concernant l'analyse de la création d'*U Fiatu* consiste à interroger le climat culturel, linguistique et thématique d'un recueil de nouvelles, *U pane azimu*²¹¹ (Le pain azyne) de Joseph Bonavita²¹², qui a servi de base à la réalisation du spectacle. L'objectif est de comprendre comment et pourquoi ce premier spectacle, qui, selon les termes de Dumenicu Tognotti, « reste un travail d'animation »²¹³, est associé au *Riacquistu*. Nous poursuivrons cette analyse par l'étude d'articles de journaux, parus à l'occasion des représentations du spectacle, afin de découvrir si certains éléments de ce travail théâtral sont susceptibles d'avoir permis « la construction d'un travail beaucoup plus ambitieux »²¹⁴.

1. Le matériau textuel du spectacle : *U Pane azimu* (1967) de J-M Bonavita

U pane azimu est un recueil de « récits, véridiques ou imaginaires »²¹⁵. L'auteur y affirme la volonté de faire briller sa langue maternelle. Il écrit, à propos de la langue corse, qu'elle est « à la fois sensible et concrète, sobre et nuancée (...) (que) la poésie (y) est à l'aise autant que l'humour »²¹⁶ Il précise aussi qu'elle « est gravement menacée. »²¹⁷

L'ouvrage, composé de plusieurs récits, évoque un temps, celui de l'enfance de l'auteur, à la fin de la première guerre mondiale. L'écrivain décrit son village comme un « (...) havre de paix et véritable paradis perdu, (qui) semble imperméable à toute forme de corruption ou d'injustice », ²¹⁸ et où « la simplicité, la solidarité communautaire et la rectitude, (sont) susceptibles de régénérer un présent perçu comme matérialiste, immoral et illusoire. »²¹⁹

²¹⁰ En corse, le terme *U Fiatu* désigne le souffle vital, l'âme ou l'être vivant.

²¹¹ Joseph-Marie Bonavita, *U pane azimu*, trad. Paul Arrighi, Paris, Ed. Du Scorpion, 1967, 126 p.

²¹² Joseph Bonavita, originaire de Balagne, était agrégé de Lettres et diplomate.

²¹³ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 28.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

²¹⁵ Joseph-Marie Bonavita, *op. Cit.*, p. 13.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

²¹⁸ « U Muntese, tribune officieuse du mouvement de préservation culturelle | InterRomania », [En ligne : <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/attivita-altre/u-muntese-tribune-officieuse-du-mouvement-de-preservation-culturelle-11030>]. Consulté le 19 septembre 2018.

²¹⁹ *Ibidem*.

La jeune troupe menée par Dumenicu Tognotti va puiser dans ce recueil un certain nombre d'éléments inhérents à la langue et à la culture populaire corse afin d'élaborer la trame de leur spectacle. Leur intérêt se porte particulièrement sur tout ce qui est en lien avec l'aspect magico-religieux de la culture populaire corse. Dumenicu Tognotti a écrit, à ce propos, que la Corse est un territoire empreint d'un « folklore magique »²²⁰ très prégnant au point que « le christianisme lui-même a dû, pour être accepté, composer avec les anciennes croyances »²²¹. Nous essaierons donc de repérer les titres des récits qui peuvent être en lien avec ce thème, ainsi que quelques autres thématiques qui nous semblent pertinentes.

Prenons, par exemple, la seconde nouvelle : *U Ciuffu di l'Esca* ou « la mèche de l'amadou ». L'amadou est un champignon parasite que les bergers corses récupéraient sur les arbres, et qui leur permettaient, grâce à un silex frotté contre un objet en fer, de faire du feu. Le conte, *U Ciuffu di l'Esca*, « décrit un personnage émouvant, un violoneux qui a marqué la Balagne au cours du vingtième siècle pour ceux qui l'ont rencontré et entendu jouer »²²²

Le « violoneux » est un bon exemple de figure mythique de la culture corse populaire à laquelle veut faire appel Dumenicu Tognotti pour construire le spectacle. Un documentaire récent, « La tradition des violoneux »²²³ peut nous aider à interroger cette figure populaire grâce au témoignage de la veuve de l'un de ces musiciens de village : Félice Antone Guelfucci : « Ce n'était pas un violoniste, c'était un violoneux. » dit-elle. Il avait appris comme ça..., en écoutant ! » Le chanteur et poète Petru Guelfucci²²⁴ ajoute :

On peut dire aujourd'hui, on provoque, les veillées etc., avant c'était improvisé ! Y'en a un qui lançait l'idée dans le village et la chose était faite ! Un coup, c'était dans une maison, un coup dans une autre, et bien sûr, c'était les chants et c'était les violons... et c'était cette ambiance là que j'ai connu tout petit... c'est pour ça que je dis que je n'ai pas eu beaucoup d'efforts à faire, je n'ai eu qu'à tendre l'oreille, voilà !²²⁵

²²⁰ Nous faisons référence au livre corse de Roccu Multedo et Antoine-Dominique Monti, *Le « mazzérisme » et le folklore magique de la Corse*, Cervione, A.D.E.C.E.C., 1975, 108 p.

²²¹ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 16.

²²² Robert Menassé / Thomas Dellasantina / Christophe Battesti / François Cardi / Jean-Louis Beynel, « Les musiciens du village de Belgodere : une ethnomusicologie intuitive - Article à lire sur Communiti », [En ligne : <https://www.communiti.corsica/articles/Les-musiciens-du-village-de-Belgodere-une-ethnomusicologie-intuitive>]. Consulté le 22 septembre 2018.

²²³ « DOSSIER - La tradition des violoneux », [En ligne : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/corse/haute-corse/dossier-la-tradition-des-violoneux-752489.html>]. Consulté le 26 septembre 2018.

²²⁴ Chanteur reconnu internationalement dont la carrière avait débuté dans le groupe *Cantu populu corsu*, qui fût, dans le domaine de la musique, le premier groupe de chanteurs polyphoniques corses associé au *Riacquistu*. L'un des membres du *Cantu populu corsu*, Ghjuvan Poletti était animateur culturel à la MCC.

²²⁵ « DOSSIER - La tradition des violoneux », *op. Cit.*

Nous noterons que le violoneux était un acteur indispensable à la vie communautaire des villages où les veillées s'improvisaient autour de chants et de danses mais aussi, autour des histoires de conteur. A ce propos, Ghjacumu Thiers, un des spécialistes de l'histoire du théâtre en Corse, nous indique un point important : « Veillées, formes poétiques exigeant la réunion de la communauté, carnaval et fêtes liées aux saisons, rites de la vie et de la mort, vie religieuse communautaire, drames sacrés, passions, moresca, etc. (composent) la théâtralité populaire liée à la vie traditionnelle des communautés corses. »²²⁶

Dans un article en ligne consacré au violoneux, Bernadu Pazzoni²²⁷ traduit pour nous un passage du conte qui aborde le mystère et la magie qui entourait parfois ces musiciens de village :

Quelque fois, il portait son violon, qui se cognait dans la brisaque avec la boîte du saint. Il le portait pour les enfants. Quand nous étions tous autour de lui, il le tirait de son sac tout doucement, comme s'il était très vieux et prêt à rendre l'âme, il l'accordait : et touche ici, et touche là, pendant un bon moment, car il avait tout son temps- et puis il se mettait à jouer. Vous savez qu'il le faisait parler ce violon. Les gens nous rejoignaient autour de nous, qui restions tout d'un coup muets, car cette musique nous paraissait venir du paradis, comme si Saint Nicolas fut sorti de sa brisaque pour lui tenir l'archet et que tous les anges du Saint, pour l'écouter jouer, se fussent assis avec nous.²²⁸

Dans cet extrait, l'auteur insiste sur la dimension sacrée de la musique du violoneux en évoquant la figure de Saint Nicolas, le Saint protecteur du village de l'auteur : Urtaca²²⁹.

Le sacré et le profane s'entremêlent au cours d'une représentation improvisée. Les gens du village entourent ce personnage de la vie traditionnelle corse dont l'aura attire et la musique fascine. Bernadu Pazzoni relate même des exemples où la musique à vocation à guérir :

« On apprend alors par exemple, qu'un violoneux des environs de Sartè, était appelé lors de la récolte du miel, car en jouant les cordes à vide, il calmait les abeilles. A' San Gavinu di Fium à l'Orbu, un joueur venait jouer certains airs devant un enfant malade, et le lendemain, il était guéri. Certains musiciens allaient dormir dans des forêts ou près de tombes isolées, et retournaient le lendemain avec « un air nouveau » (qu'ils avaient sans aucun doute entendu en rêve) »²³⁰

²²⁶ « Identité culturelle et théâtre en Corse | InterRomania », [En ligne : <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/teatru/identite-culturelle-et-theatre-en-corse-628.html>]. Consulté le 9 juin 2018.

²²⁷ Bernadu Pazzoni est un musicien corse qui a écrit une thèse sur le violoneux. Cf. : Robert Menassé / Thomas Dellasantina / Christophe Battesti / François Cardi / Jean-Louis Beynel, *op. Cit.*

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ « Les habitants d'Urtaca avaient décidé, dit-on, d'envoyer en Italie le menuisier du village avec mission d'en rapporter une statue de Saint Nicolas. Débarquée à Bastia un jour d'août, la statue était si belle que les Bastiais voulurent se l'approprier. Mais un incendie fit rage toute la nuit et l'on conclut que la statue avait été brûlée. Or, le lendemain matin, la statue de saint Nicolas apparut miraculeusement au milieu d'un amas de cendres. Les habitants d'Urtaca s'empressèrent de la transporter dans leur chapelle. A Bastia, il ne reste de saint Nicolas que le nom donné à la plus belle place de la ville. » Gaston d'Angélys et Don Giorgi, *Guide de la Corse mystérieuse*, Paris, Tchou, 1968, p. 384.

²³⁰ *Ibidem*

Grâce à ce personnage du violoneux, le récit réussit à donner à voir et à entendre deux dimensions entremêlées dans la culture populaire corse : le visible et l'invisible.

La vie traditionnelle des Corses est caractérisée par cette interdépendance entre les actions de la vie quotidienne et les rites magico-religieux qui leurs sont attachés, et de nombreuses actions rituelles mêlant croyances populaires et prières ou signes de croix, par exemple.

« La parole rituelle - évocation, prières, incantations - à la valeur de l'intervention. (...) Bien dite, au bon moment, dans le contexte adéquat, elle ne peut qu'agir. Ainsi le pouvoir du son, la magie du verbe donnent corps à l'invisible. C'est la force de l'oralité qui se manifeste dans l'univers sensible où le signe consacre. IL faut d'abord y croire, et non vouloir savoir. Cette puissance de la magie blanche est à saisir dans sa totalité, sa profondeur et son épaisseur sociale. »²³¹

Deux autres titres de nouvelles sont directement en lien aussi avec le lexique du mystérieux. Il s'agit d'*U Surgente* (la source), qui représente un lieu sacré dans l'imaginaire corse, et *U Sognu* (le rêve) qui est aussi souvent synonyme de « magie blanche »²³² comme c'est le cas avec les rêves prémonitoires du chaman corse, *U Mazzeru*. Il est « l'initié, qui pendant ses rêves, connaît son propre dédoublement. Il est celui qui sait et qui a le pouvoir de l'agir. Il peut influencer sur le cours des choses et des événements. » Nous reviendrons sur cette figure de la médiation traditionnelle corse dans la partie consacrée au spectacle *A Rimigna* car, dans ce second spectacle, Dumenicu Tognotti accorde une place prépondérante à ce personnage incontournable de la vie traditionnelle corse.

Concernant la vie traditionnelle des Corses sur laquelle l'auteur des nouvelles en langue corse et le jeune metteur en scène portent leur attention, nous pouvons aussi mentionner :

- *A Casa*, qui signifie la maison ou le chez soi et qui est aussi le radical du mot « à casata » ou le nom de famille, la lignée.
- *U Serpente* (le serpent ou la couleuvre)
- *U Legnu* (le bois)

Remarquons les deux titres qui accentuent l'idée d'opposition entre passé et présent, *Donne d'eri* (Dames d'hier) et *Omi d'oghje* (Hommes d'aujourd'hui), ainsi que *U Cantuneru* (ou le cantonnier) qui met en exergue la nostalgie qu'éprouve l'auteur.

²³¹ *Encyclopaedia corsicae. Volume 2, Anthropologie : alimentaire à ethnobotanique*, éd. Tony Sabiani, Bastia, Ed. Dumane, 2004, p. 450.

²³² *Ibidem*

Le titre de la nouvelle *U Banditu*²³³ (le bandit) est significatif aussi puisque, dans les années 1920, la Corse assiste à une dernière recrudescence du nombre de bandits dont certains seront même célèbres²³⁴.

Enfin, un des récits est intitulé *U Pinzutu* (le pointu ou le français). Même si l'origine du mot n'est pas claire, puisque certains l'attribuent au tricorne pointu des soldats de Louis XV, d'autres au parler pointu d'une langue dont l'accent tombe uniformément sur la finale, le mot *U Pinzutu* est systématiquement utilisé de manière péjorative, le plus souvent dans le but de se moquer.

Une simple traduction des titres du recueil enrichie de l'analyse de quelques informations recueillies autour des contes d'*U Pane azimu*, nous permettent déjà de constater que ces récits, qui ont inspiré le canevas du spectacle *U Fiatu*, s'inscrivent dans une démarche qui annonce celle du mouvement culturel et social, *U Riacquistu*. En effet, l'auteur y affirme sa langue maternelle et met en lumière les traditions et la culture populaire corse. Son ouvrage, *U pane azimu* s'inscrit dans un mouvement littéraire appelé « la littérature du *Mantenimentu* »²³⁵ ou la littérature du maintien : celle de la langue corse, des traditions et de l'histoire de la Corse.

2. *U Fiatu*, un spectacle associé au mouvement *U Riacquistu*

L'auteur et poète, Stefanu Cesari, indique dans un article du volume 3 de l'*Encyclopaedia Corsicae* consacré au Teatru Paisanu qu'il y a eu trois représentations du spectacle *U Fiatu* : La première a eu lieu à l'École Normale d'Ajaccio le lundi 28 mai 1973.

La seconde s'est déroulée à l'école du centre à Bastia le 26 juin 1973.

La troisième s'est jouée à Corte le 4 août 1973 lors de la première *Università d'Estate*²³⁶.

Pour entreprendre l'étude du spectacle, nous allons nous appuyer sur des articles de presse parus lors de la représentation à Ajaccio dans le journal Nice-Matin.

Le premier article de presse étudié est celui du dimanche 27 mai 1973. Il s'intitule :

²³³ Il faut savoir que l'une des formes de banditisme la plus connue était la vendetta, « une coutume ancestrale (donnant) aux Corses le droit de se faire justice soi-même » Jean-Baptiste Marcaggi et Geneviève Baïlac, *Les Bandits corses : histoire de la vendetta*, Paris, Desroches, 1966, 199 p.

²³⁴ Antone Bonelli de Bocognano, Nonce Romanetti de Calcatoggio, Spada de Lopigna.

²³⁵ « U Muntese, tribune officieuse du mouvement de préservation culturelle | InterRomania », *op. Cit.*

²³⁶ Université d'été. L'événement de rassemblement des nationalistes (tous courants mélangés) qui a lieu chaque année depuis 1973.

U Fiatu : Un spectacle (corse) total. Nous l'avons retrouvé grâce à son insertion dans le documentaire réalisé par Denis Robert, *U Spechju di un populu* ou le miroir d'un peuple (2008). Le documentaire débute par des plans sur cet article de presse et le son d'un violon accompagne les images, comme un clin d'œil au violoneux d'*U Pane azimu*.

Deux photographies, prises lors de répétitions, accompagnent l'article dont voici la photographie ci-contre : (fig. 4)

Sur le cliché d'en haut, un homme au centre porte ce que nous supposons être le drapeau corse tandis qu'on aperçoit sur sa droite, en angle, un chœur composé des sept autres acteurs.

Il me semble pouvoir avancer que l'acteur avec le drapeau est probablement²³⁷ Savériu (Xavier) Valentini et que l'un des acteurs à l'avant du chœur est Jean-Paul Poletti.

Les acteurs que l'on distingue correctement dans le chœur sont revêtus d'habits traditionnels. Tous semblent en train de chanter.

Sur la seconde photographie, nous voyons deux acteurs debout, face-public, qui semblent porter des vêtements des années 1970. Un seul acteur, Jean-Paul Poletti est assis en tailleurs sur la scène. Il porte la chemise, le pantalon et le gilet du vêtement traditionnel corse de la fin et du début du 20^{ème} siècle. Nous pouvons voir aussi sur cette seconde photographie, en arrière-plan sur la gauche, une femme assise, habillée traditionnellement, tandis qu'est assis à ses côtés un homme qui semble tenir une guitare - ou bien est-ce une mandoline ?...

Les vêtements du musicien sont ceux des années 1970.

Le contraste des costumes de scène, entre passé et présent, rappelle l'opposition temporelle que nous évoquions dans *U pane azimu* de Joseph Bonavita.

Cependant, le fait que les uns, ceux en habits traditionnels, et les autres, ceux en vêtements des années 1970, soient réunis ensemble dans une même scène, comme la première photographie peut traduire une volonté d'actualisation du passé qui rappelle la démarche de réappropriation (ou recréation) du *Riacquistu*.

²³⁷ Mes recherches m'ont amené à pouvoir identifier visuellement quelques acteurs de la troupe du Teatru Paisanu Je peux reconnaître le visage de Savériu Valentini grâce aux clichés prises lors du spectacle A Rimigna. Quant à Jean-Paul Poletti, il est toujours en activité et chante encore régulièrement dans le *Chœur de Hommes de Sartène*. Son visage est familier en Corse du sud où nous séjournons régulièrement.

SA RÉGION

REDACTION
Téléphone
PUBLICITE . .

"U FIATU" : un spectacle (corse) total



A ne pas manquer demain, à 21 heures, dans la salle des fêtes de l'école normale d'instituteurs, le spectacle qui sera donné par les stagiaires de l'Institut régional du tourisme sous l'égide de la Maison de la culture de la Corse. Cette recherche sur l'art du spectacle corse est difficilement définissable tant elle est riche et variée dans ses multiples expressions. Sur un texte de M. Bonavita, Dominique Tognotti, l'animateur de ce spectacle, et

ses camarades de l'Institut du tourisme, Dominique Ceccaldi, François Cristiani, Francis Leandri, Marie-Thé Martini, José Nasica, Jean-Paul Poletti, Jean-Pierre Testori et Xavier Valentini feront revivre les grandes heures d'un spectacle corse total, comportant récits, chants,

projections, accompagnement musical.

Nos photos : de multiples répétitions ont permis de peaufiner chants et récits de ce spectacle corse haut en couleurs.

(Photos Nesty Fischer)

Pour la fête des Mères
Pour votre repas
de communion
Pour votre mariage

Tel un v

Figure 4 : "U Fiatu" : un spectacle (corse) total, Nice Matin - 27 mai 1973

Sur l'une des photographies du second article de presse datée du mercredi 30 mai 1973, dont voici la photographie ci-contre (fig. 5), « *U Fiatu* » un bon spectacle qui fait honneur à la Corse, nous voyons quatre acteurs de la troupe assis au sol (deux femmes et deux hommes) qui sont à l'écoute d'un cinquième, qui lui est debout et semble s'adresser directement au public. Cette photographie fait écho à celle de l'article précédent où le même acteur était seul assis en scène à la manière d'un conteur.

L'auteur de l'article, José de Nobili, précise que le spectacle, *d'une heure et quart environ sans entracte*, se déroulait en trois parties : tout d'abord un rappel de l'enfance au village qui s'est traduite par des diapositives qui sont l'œuvre des acteurs de la pièce, puis une sorte de satire sur l'esprit d'un « Pinzutu » ; enfin une évocation des danses carnavalesques d'antan. La pièce se déroule effectivement à l'époque de la première guerre mondiale.

Compte-tenu de la dramaturgie du spectacle, l'hypothèse que le spectacle était, en partie, tourné vers la recréation de formes artistiques traditionnelles corses tels que les chants et les récits de conteur, est plus que probable.

Nous pouvons voir aussi, à travers ces quelques clichés, deux instants de jeu où un groupe d'acteur est réunis – en demi-cercle ou en chœur - autour d'un seul.

Le chœur tragique est une représentation du peuple. Fréquemment utilisée au théâtre, cette forme dramaturgique sera utilisée aussi dans le spectacle *A Rimigna*.

Le jeune metteur en scène écrit qu'il a pris soin de « veiller à l'unité du collectif »²³⁸ et il n'est pas trop hasardeux de penser que le groupe d'acteurs à vocation d'être le miroir d'un peuple (*U Spechju di un populu*) : le peuple corse.

Les deux autres clichés accompagnant l'article vont, nous semble-t-il, dans le sens de cette hypothèse puisque nous pouvons y voir le public de la représentation à Ajaccio, très attentif, à l'écoute et souriant aux propositions des acteurs, confirmant en cela que les projections dans ce qui se joue en scène et les identifications aux acteurs/personnages fonctionnent.

²³⁸ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 26.

"U FIATU" : un bon spectacle, qui fait honneur...

Spectacle brillant, spectacle prenant, passionnant jusqu'au baisser de rideau, que celui qui a été offert avant-hier soir, à partir de 21 h 30, dans la salle des Mées de l'Ecole normale d'instituteurs par les stagiaires de l'Institut national du tourisme.

François Cristiani, Jean-Paul Poielli, Xavier Valentini, Thérèse Martini, Dominique Ceccaldi, Francis Leandri, Jean-Pierre Testori et José Masiga ont interprété avec maestria, avec une conviction digne d'éloges la pièce corse inédite dont le titre était à lui seul tout un programme: «U Fiatu», c'est-à-dire le souffle, l'âme, qui est synonyme de traditions.

En fait, cette pièce était un message. Les acteurs avaient quelque chose à dire; ils l'ont fait du fond de leur cœur, avec tout l'amour des jeunes pour leur terre natale. Leur foi, leur confiance absolue en leur lie apparaissent en filigrane au travers de chacune de leurs paroles.

«U Fiatu», spectacle d'une heure et quart environ sans entracte, se décompose en trois parties: tout d'abord un rappel de l'enfance au village, qui s'est traduite des diapositives qui sont l'œuvre des acteurs de la pièce; puis une sorte de satire sur l'esprit d'un «pinzutu»; enfin une évocation des danses carnavalesques d'antan. La pièce se déroule effectivement à l'époque de la première guerre mondiale.

La mise en scène de ce spectacle, auquel assistaient entre autre MM. Leenhardt, directeur du Parc régional; Renard, stagiaire de l'EN.A. à la préfecture de la Corse; le chanoine Maestroni, curé archiprêtre de la cathédrale; M. d'Ornano, maire de Sainte-Marie-Siché; l'abbé Felice, également de Sainte-Marie, était assurée par M. Dominique Tognotti, M. Stéphane Guidicelli en a assuré la régie et la partie technique. Cette soirée était placée sous l'égide de la Maison de la culture de la Corse.

José de NOBILI.

...à la Corse!



L'âme de la Corse et l'amour des traditions merveilleusement rendus par les acteurs... (Ph. Mignucci)



Un public ravi qui est souvent l'occasion de rire. (Ph. J. Mignucci)



...ou parfois de sourire, mais qui apprécie le spectacle à sa juste valeur. (Photo Jo Mignucci)

Figure 5 : "U Fiatu" : un bon spectacle qui fait honneur à la Corse - Nice matin 30 mai 1973

Lors de la représentation à Corte, la communion avec le public a été telle qu'à l'issue de la représentation, et dans un élan spontané, selon les dires de Badia, le chant *U Colombu*²³⁹ a été entonné avec ferveur par le public. Le photographe Michel Tomasi a fixé l'évènement dans un cliché désormais célèbre en Corse et que nous avons retrouvé dans le n°2 du bulletin d'information de la Société Coopérative Ouvrière de Production Artistiques Corse Méditerranée daté de 1979 dont l'édito est signé par Dumenicu Tognotti. Voici la photographie ci-contre : (fig. 6)

3. *U Fiatu* ou la recherche sur l'art du spectacle corse

Avant de clore nos investigations autour du spectacle *U Fiatu*, il nous a semblé important de nous attarder sur quelques points rapportés dans l'article du 27 mai 1973 :

U Fiatu, un spectacle (corse) total. En effet, si l'auteur qualifie le spectacle de *total* c'est sûrement parce qu'il comporte, comme il le précise : *récits, chants, projections, accompagnement musical*. Il faut savoir que les projections étaient des diapositives de photographies personnelles des acteurs et que le recours à ce type de technique démontre une méthodologie de travail plutôt innovante car elle octroie nécessairement une certaine part de création aux acteurs dans le spectacle.

L'expression *spectacle total* peut faire allusion au *spectacle total* rêvé par Artaud où « sons, images et mots doivent assaillir le spectateur pour « traduire la vie sous son aspect universel. La totalité ne (pouvant) être qu'excès. » Nous savons par Badia que les écrits d'Antonin Artaud²⁴⁰ ont été une source d'inspiration pour la recherche du *Teatru Paisanu* et sa cohorte de sculptures que le documentaire de Denis Robert met en avant à l'ouverture du film consacré au *Teatru Paisanu* – et qui rappelle *A Mumma*²⁴¹ cortège funèbre qui sont des ombres de l'entre vie et mort - fait penser aux ombres dont parle Artaud dans son texte Théâtre et culture :

Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie.²⁴²

²³⁹ Il s'agit du chant patriotique corse que nous entendons au tout début du documentaire *U Spechju di un populu* réalisé par Denis Robert en 2008.

²⁴⁰ Le co-auteur de la pièce *A Rimigna*, Rinatu Coti, inscrit le travail théâtral du *Teatru Paisanu* au croisement d'Antonin Artaud et de Jerzy Grotowski.

²⁴¹ Roccu Multedo et Antoine-Dominique Monti, *op. Cit.*, p. 156.

²⁴² Antonin Artaud et Paule Thévenin, *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

79

N° 2



bulletin d'information

de la société coopérative ouvrière de productions artistiques
corse méditerranée



Figure 6 : Photographie de Michel Tomasi - Corte 1973

Il est aussi indiqué dans cet article : *cette recherche sur l'art du spectacle corse est difficilement définissable tant elle est riche et variée dans ses multiples expressions.*

L'expression *recherche sur l'art du spectacle corse* n'est pas anodine. Elle suggère une volonté d'afficher une réflexion et une ambition artistique autour de ce projet d'*animation*.

Le projet de Dumenicu Tognotti et des acteurs amateurs semble en effet de vouloir questionner la spécificité de « l'Objet Théâtre²⁴³ » dans le contexte corse. Ceci vient conforter notre parti pris consistant à retracer une « certaine » histoire du Théâtre en Corse à travers le parcours de Dumenicu Tognotti car il nous semble que le fondement et l'existence même du *Teatru Paisanu* est inextricablement lié à une *recherche sur l'art du spectacle corse*.

Mais l'expression *recherche sur l'art du spectacle corse* renvoie aussi à l'appellation *U Teatru Corsu di Ricerca* qui est employée pour nommer la troupe du *Teatru Paisanu* au début de la préparation du spectacle *A Rimigna*. Nous prendrons le temps d'interroger cette appellation avant d'entamer l'analyse approfondie du spectacle *A Rimigna*.

A la profusion de mots, de chants, de musiques et d'images évoquées plus haut, contrastait l'épure de la scène puisqu'il nous semble qu'il n'y avait rien, à l'exception du corps des acteurs et peut-être de certains accessoires.

A propos de la réception par le public des représentations *U Fiatu*, Dumenicu Tognotti écrit que le spectacle « provoquait parfois une réelle émotion et, en tous cas, ne laissait jamais indifférent tant était éclatante la sincérité des acteurs. »²⁴⁴

Cette troublante sensation que le jeu de l'acteur n'en est pas un - qu'il n'y a plus de jeu mais juste une série d'actions et d'émotions vraies – un « état de grâce » que vit par instant l'acteur amateur, et que l'acteur professionnel peut atteindre avec régularité par une formation théâtrale adéquate est un jeu qui demande à l'un, l'amateur, comme à l'autre, le professionnel, d'être ici et maintenant, et ce qui est en général plus probant dans un cadre intimiste.

L'acteur amateur, dans des conditions particulières qui lui sont personnelles ou que le metteur en scène lui a créées, peut aussi atteindre cet « état de grâce ». Seulement, la plupart du temps, cela ne durera que le temps d'un instant et il ne saura pas comment retrouver cette manière d'être en scène.

²⁴³ « Identité culturelle et théâtre en Corse | InterRomania », *op. Cit.*

²⁴⁴ Dumenicu Tognotti *op. Cit.*, p. 26.

Le plus souvent, « Mis au défi d'improviser, l'acteur débutant cherche généralement à répéter des gestes qui lui sont familiers et à illustrer des situations qu'il a pu traverser sans encombre. Par peur d'affronter l'inconnu, il reproduit les clichés de son quotidien, ce qui ne présente aucun intérêt pour lui-même et pour le processus créateur. »²⁴⁵

L'acteur professionnel, quant à lui, sait que la technique de l'acteur ne peut « se baser seulement sur l'inspiration ou sur d'autres facteurs aussi imprévisibles (...) Parce qu'au contraire des autres disciplines artistiques, la création de l'acteur est impérative : c'est-à-dire située dans un laps de temps déterminé et même à un moment précis.

Donc, comment ces facteurs peuvent-ils être amenés à apparaître quand on en a besoin ? En s'obligeant (...) à maîtriser une méthode »²⁴⁶.

Comment Dumenicu Tognotti est-il parvenu à favoriser cette « éclatante sincérité des acteurs »²⁴⁷ ? La réponse se trouve peut-être dans les mots qui suivent : « En Corse, le fait de vivre en harmonie avec la nature donne au corps une aisance et une respiration que l'on ne retrouve pas dans la société urbaine »²⁴⁸ N'est-ce pas, déjà, ce dont parlait l'artiste corse lorsqu'il pestait contre le contenu de la formation théâtrale proposée aux stagiaires corses par l'institut du tourisme et qui consistait à *apprendre à respirer* ou *apprendre à maîtriser son corps* ?

Si nous nous appuyons sur notre propre expérience dans l'animation théâtrale et dans la direction d'acteurs avec des amateurs, nous pouvons croire que le public d'*U Fiatu* assista réellement à quelques moments de grâce, à un jeu sincère et émouvant.

Cela vint probablement du fait que Dumenicu Tognotti avait su créer les conditions pour que ces acteurs inexpérimentés – qui possédaient sans doute une bonne aisance corporelle, comme toute personne qui vit et travaille au contact avec la nature tel que « le vieux paysan » évoqué par Grotowski²⁴⁹ - et impliqués en outre dans l'élaboration du scénario, pouvaient « croire » dans les situations de jeu proposés.

²⁴⁵ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 79.

²⁴⁶ Jerzy Grotowski et Peter Brook, *Vers un théâtre pauvre*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 1971, p. 104.

²⁴⁷ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 26.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 78.

²⁴⁹ « Par expérience le vieux paysan sait que travailler continûment avec un rythme constant brûle moins d'énergie que de s'arrêter et recommencer » Savoir gérer son énergie participe d'une même conscience globale de son corps. » C'est pour cette raison que nous citons cet extrait. Dans : Thomas Richards et Jerzy Grotowski, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, trad. Michel A. Moos, Arles, Actes Sud, 1995, p. 80.

D'autant que Dumenicu Tognotti précise dans son livre qu'il a veillé tout particulièrement au rythme du spectacle : « c'est la respiration du spectacle, la certitude pour le spectateur que la vie est là. »²⁵⁰

Nous terminerons par les mots du journaliste José de Nobili : *En fait, cette pièce était un message ; Les acteurs avaient quelque chose à dire ; Ils l'ont fait du fond de leur cœur, avec tout l'amour des jeunes pour leur terre natale. Leur foi, leur confiance absolue en leur île, apparaissaient en filigrane au travers de chacune de leurs paroles.*

Ces propos viennent renforcer le constat que ce spectacle s'inscrit entièrement dans le mouvement culturel *U Riacquistu*. Le message est clair et le public l'a bien reçu apparemment puisqu'il s'est projeté dans les situations de jeu, s'identifiant très probablement aux acteurs. *U Fiatu* fût, comme l'a écrit Stefanu Cesari, « un spectacle miroir d'une société en devenir. »²⁵¹

Spectacle d'animation réalisé par une troupe de jeunes amateurs réunis à l'origine autour du simple désir de vivre et travailler au pays, *U Fiatu*, va se révéler être l'occasion opportune de « révéler un peuple à lui-même, au prétexte de ces revendications immédiates qu'étaient la réouverture de l'*Universita de Corti*²⁵², la lutte contre la pollution di *i Fanghi Rossi*²⁵³ et la réhabilitation de sa langue. Cette dernière démarche qui consacrait tout à la fois la conscience nationale naissante des acteurs et de leurs témoins devait nous conduire à interroger d'une façon plus pertinente notre Histoire. »²⁵⁴

²⁵⁰ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 26.

²⁵¹ *Encyclopaedia corsicae*, Bastia, Éd. Dumane, 2004. 7 vol., vol. 3. *Ibidem*, p. 1180.

²⁵² Université de Corte créé par Pasquale Paoli en 1765 mais fermée par le Pouvoir Royal français peu après la cessation de la Corse à la France en 1768. Elle ne rouvra qu'en 1981.

²⁵³ Le déversement des « boues rouges » est une pollution industrielle qui a eu lieu dans le Golfe de Gênes et a commencé en mai 1972. Après un accord donné par les autorités italiennes, à titre expérimental et pour six mois, la société italienne Montedison, installée près de Livourne, organise le rejet de deux à trois mille tonnes de déchets quotidiens à une vingtaine de milles du Cap Corse, provenant d'une usine de production de dioxyde de titane et de vanadium. En dépit des protestations, l'autorisation unilatérale, en principe provisoire, est maintenue. En 1972, un mouvement populaire massif de défense du patrimoine naturel soulève l'opinion publique, en Corse et à l'extérieur, en réaction à la pollution marine au large du Cap Corse. Des comités anti-boues rouges fleurissent à Bastia et à Ajaccio. Une mobilisation générale et l'action en justice menée par la Jeune Chambre Economique de Corse aboutiront à la condamnation, en avril 1974, des responsables de la multinationale Montedison lors d'un procès à Livourne.

²⁵⁴ Dumenicu TOGNOTTI, « Mes sept péchés capitaux », *Iles et mémoires*, eds. Françoise Albertini et Dominique Salini, Corti. Università di Corsica, 1998, p. 12.

B. Autour d'A Rimigna ²⁵⁵

1 Le contexte de la première d'A Rimigna lors des Universités d'été de Corte

Un an, presque jour pour jour, sépare la première du spectacle d'*A Rimigna* (9 août 1974) de la dernière représentation d'*U Fiatu*, le 4 août 1973. Les deux représentations s'inscrivent dans le programme des journées des Universités d'été de Corte et celles de 1974, sont annoncées dans un article²⁵⁶ du journal *Le Monde* en date du lundi 15 juillet, signé Jacques de Barrin. Le journaliste évoque la représentation prévue d'*U Prucessu* (Le Procès) mis en scène par la Maison de la Culture de la Corse pour « le bicentenaire de la révolte du Niolu contre les français ». Bien que le nom soit différent, il ne fait, pourtant, aucun doute que c'est du spectacle *A Rimigna* dont il s'agit. En effet, la pièce et le spectacle *A Rimigna* s'articulent autour du *Procès des Niolins*, qui a eût lieu en 1774.

Dans son introduction à la publication des documents issus du *Procès des Niolins*,²⁵⁷ François Flori prend le temps de bien contextualiser les événements qui ont conduit à ce procès et à la mort par pendaison, après torture, de onze Niolins qui, ne se résignant pas à la fin de l'indépendance corse, avaient été arrêtés et condamnés pour cause de révolte et/ou port d'armes interdit. Étant donné le rôle central, dans le spectacle *A Rimigna*, de cet événement historique, nous insérons la photographie ci-contre pour que le lecteur puisse consulter et lire cette introduction à l'histoire du *Procès des Niolins* : (Fig. 7)

Dumenicu Tognotti évoque, dans le livre *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, l'annonce du spectacle parue dans le journal *Le Monde*. Il le fait pour préciser que, compte-tenu du climat d'hostilité qui régnait à l'encontre de la Maison de la Culture en Corse, il avait demandé à l'animateur Ghjuvaghjacumu Albertini de dire « au millier de spectateurs présents à Corte que, contrairement à ce qui avait été écrit, la MCC n'avait aucune responsabilité dans la création du spectacle auquel ils allaient assister. »²⁵⁸

²⁵⁵ La mauvaise herbe ou le chiendent (1974)

²⁵⁶ Cf. : Doc 4 joint en annexe

²⁵⁷ François Flori, *Le procès des Niolins : 1774*, Bastia, Imp. Corsoffset, 1975, 59 p.

²⁵⁸ Dumenicu Tognotti, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Dumanes, Biguglia, 2010, (« Hommes et Territoires »), p. 32.

INTRODUCTION

L'année 1774 est restée pendant longtemps, dans la mémoire des Niolins (1), l'année du malheur, « *l'annu di a disgrazia* ».

Gênes avait cédé à la France, en 1768, les droits qu'elle prétendait posséder sur la Corse. Cependant, les Corses, qui s'étaient donnés un gouvernement national dirigé par Pascal PAOLI, luttèrent pour conserver leur indépendance, obligeant ainsi la France à conquérir militairement sa nouvelle possession. Même après la défaite de Ponte Novu, les partisans de l'indépendance résistèrent, d'une manière plus ou moins ouverte, pendant plusieurs années. Au début de 1774, Nicodème PASQUALINI, qui avait émigré en Toscane avec les principaux chefs paolistes, débarqua secrètement dans l'île, pour essayer de soulever les populations et rétablir le gouvernement national. Sa tentative, mal préparée, échoua. Et les Niolins, impliqués au premier chef dans cette affaire improprement appelée « révolte du Niolo », connurent les rigueurs d'une impitoyable répression.

Dès que les troupes du Général SIONVILLE « *l'infame SIONVILLE* » et du Colonel GAFFORI, eurent pénétré dans le Niolo, elles arrêtèrent un grand nombre d'habitants et les conduisirent au couvent de la Piève transformé en caserne et en prison. Dans le même temps, des maisons étaient brûlées, ou livrées au pillage de la soldatesque, des troupeaux égorgés. Douze des prisonniers étaient immédiatement déferés à la justice du Prévôt général (2); onze furent condamnés au supplice de la roue et pendus sur-le-champ, le douzième ayant bénéficié d'un sursis qu'il mit à profit pour s'échapper.

Une cinquantaine d'autres prirent le chemin de Toulon où la plupart moururent misérablement dans les cachots de la grosse Tour et du Fort Lamalgue (3). Tel fut le lourd tribut payé par le Niolo à la cause de l'indépendance.

Ce sont les pièces du procès fait à ces douze prisonniers que nous publions ci-après. Elles figurent dans un dossier fort important pour l'histoire de la « révolte du Niolo », conservé aux archives départementales de la Corse (4), dossier dont tout l'intérêt nous avait été signalé par le conservateur, M. LAMOTTE, auquel nous nous plaignons à adresser, ici, les remerciements qui lui sont dus. Ces pièces, nous les avons reproduites sans y rien changer, supprimant seulement les formules rituelles lorsqu'elles se répétaient dans les différents actes de la procédure. A la suite de ces pièces, nous avons cru bon de publier également deux actes notariés relatifs à l'un des suppliciés, Ignace GERONIMI, car ils contiennent des détails intéressants sur les conditions matérielles du procès. Nous avons ajouté enfin, pour terminer, un extrait de l'histoire de la Corse de l'Abbé de GERMANES. Les indications fournies par cet auteur sur le comportement des condamnés notamment, ne devraient toutefois être acceptées que sous le bénéfice d'un sérieux examen critique.

Une chose frappe dans le procès des malheureux Niolins : la rapidité avec laquelle ils furent jugés, condamnés et exécutés. Le 21 juin au soir, dans la nuit

du 21 au 22 et jusqu'au matin, la troupe procède aux arrestations. Les interrogatoires, immédiatement commencés, sont terminés avant midi. L'après-midi du 22 a lieu la confrontation des accusés aux témoins. Le 23 juin au matin nouvel interrogatoire des accusés. A midi, le jugement est rendu et sera exécuté quelques heures après. Si l'on tient compte du temps nécessaire à la confection matérielle des nombreux actes de la procédure, on se trouve devant un problème analogue à celui posé par le déplacement des statues colossales de l'île de Pâques. L'hypothèse d'un procès « arrangé » après les exécutions a été avancée par certains. Mais il semble bien que les interrogatoires soient signés par ceux des inculpés qui savent écrire. Alors ? La question reste posée à la sagacité des chercheurs.

La plupart des accusés avaient manifestement participé à la révolte, ou tout au moins porté des armes sans autorisation, crime que les ordonnances punissaient de la peine de mort. Mais bien d'autres devaient se trouver dans ce cas. Comment, alors, les inculpés furent-ils choisis ? Là également il faut se contenter d'hypothèses. Le commandement militaire possédait sûrement des listes de suspects. Sur un « Etat des bandits reconnus pour tels existants dans l'isle de Corse au 29 Nbre 1772... » (5) on peut dire dans la notice consacrée à Carlino q. Gio : Pietro de Corscia : « Matteo et Francesco MATTEI frères, fils de Agostino, fauteurs de bandits à arrêter ». Il est probable que de tels renseignements furent utilisés par les chefs des détachements chargés de la répression. Puis, le choix des victimes se fit sur une liste préparée d'avance, ou d'après les renseignements recueillis hâtivement par le Général SIONVILLE (6).

La précipitation avec laquelle le tribunal prévôtal mena le procès a-t-elle entraîné des erreurs sur la personne en ce qui concerne certains des accusés ? Le fait ne paraît pas douteux pour Ignace MAESTRACCI et Jean ALBERTINI. Que le tribunal n'ait tenu aucun compte des déclarations de témoins affirmant, lors des confrontations, que ce n'étaient point les personnes qu'ils avaient voulu nommer dans leurs dépositions initiales, prouve assez qu'il s'agissait davantage de frapper, pour l'exemple, que de rendre une justice digne de ce nom.

Le 5 Mai 1772 la Piève de Niolo avait fait présenter à l'Assemblée Générale des Etats de Corse une demande « tendante à ce que personne ne puisse être molesté, ni puni, si ce n'est en conséquence d'un procès judiciairement et régulièrement fait » et les commissaires du Roi avaient répondu « Que cela est juste et réglé par les Lois » (7). En fait de justice, les pauvres Niolins allaient être servis et de quelle manière !

(1) Habitants de l'ancienne Piève de Niolo, ex-canton de Calacuccia.

(2) Un édit au Roi du mois d'août 1772 avait créé à Bastia un siège de maréchaussée composé du Prévôt général, d'un assesseur, d'un procureur du Roi, d'un greffier et d'un secrétaire interprète. La juridiction du Prévôt général s'appliquait aux bandits et fugitifs. Les jugements en matière de grand criminel ne pouvaient être rendus dans le siège de la Maréchaussée que par sept juges au moins, à charge par le Prévôt général d'appeler des juges ou gradués en nombre suffisant et, à leur défaut, des personnes notables.

(3) Sur les conditions de vie cruelles de ces malheureux, on lira avec profit les très intéressants documents publiés par E. EMMANUELLI : *Deportation, colonisation, francisation. La Corse dans les archives des Intendants de Provence*. (Bull. Soc. sci. hist. et natur. Corse Bastia 4ème tri. 1969, p. 27 et suiv.)

(4) Sous la cote : B (Prévôt) 14.

(5) Archives de la Guerre. AL 3752, pièce n°2.

(6) Dans une supplique adressée par les Niolins à l'Assemblée Nationale, en 1790, pour obtenir la réhabilitation des victimes, il est fait mention d'une « liste fatale ». « ... il sessantadue arrestati... erano in seguito chiamati giusta l'ordine della loro iscrizione su d'una lista fatale. » (Esposito funesto, e leggrimevole dei poveri abitanti di Niolo inviato all'Assemblea Nazionale. Bastia, 1790. Pet. in-fol. 8 p.)

(7) Procès-verbal de l'Assemblée Générale des Etats de Corse tenue à Bastia le 1^{er} mai 1772 et jours suivants publié par M.A. DE MORATI. Bastia. Société des Sciences historiques et naturelles de la Corse. 1896. In-8° P. 47.

Figure 7 : Introduction à la pièce A Rimigna - Le Procès des Niolins

Cette prise de décision permettait, nous semble-t-il, à la fois de soustraire la Maison de la Culture en Corse et son directeur de tout soupçon de connivence avec les mouvements nationalistes et, à la fois de protéger la Maison de la Culture en Corse d'éventuelles réactions belliqueuses de la part de ces mêmes mouvements.

L'initiative facilitait aussi un éclaircissement, si ce n'est nécessaire, tout au moins plutôt cohérent, de la part du jeune metteur en scène corse et de sa troupe vis-à-vis de leur engagement politique.

Car, revenons aux informations relatives à l'orientation des Universités d'Été de 1974 que le journal *Le Monde* (Doc 4) rapporte :

L'année précédente, le jour de la représentation d'*U Fiatu* – les universités d'été *se muèrent en " états généraux lorsque, la nuit du 4 août, les quatre mouvements régionalistes abjurèrent leur ancien credo et embrassèrent solennellement la foi autonomiste. Il était vain de séparer artificiellement culture et politique. " La culture fait référence à la littérature autonomiste", constate M. Jean-Jacques Albertini, secrétaire de l'Association " U balazzu naziunale ", organisateur des " journées corses ". Il n'est pas question cette année de s'entourer de faux-semblants. " Nous serons plus fermes et nous irons plus loin ", avertit M. Albertini. Tout débat doit inévitablement déboucher sur le terrain politique, qu'il s'agisse de cinéma amateur ou de ballon rond. "*

Ainsi, une décision politique importante pour le rassemblement des mouvements nationalistes, symbolisée dans la revendication commune d'une autonomie pour la Corse, a été prise le jour même où *U Fiatu* était représentée à Corte : le 4 août 1973.

Les propos de M. Albertini sont sans équivoques et désormais (en 1974) Culture et politique semblent indissociablement liés. Cela fait écho à ce qu'écrivait en 1977 Dumenicu Vintiseri à propos de la lutte nationaliste corse : « Beaucoup de Corses engagés aujourd'hui dans la lutte entreprise par le peuple corse pour arracher la maîtrise de son destin, résume souvent le problème corse par cette formule brève : il s'agit de régler une question culturelle au moyen d'une solution politique. C'est dire combien le fait culturel s'inscrit dans une globalité. »²⁵⁹

²⁵⁹ Serge Demailly, Ghjacumu Gregorj et Dumenicu Vintiseri, *La Corse en Méditerranée*, Paris, Revue française d'études politiques méditerranéennes, 1977, p. 25.

Quant à la troupe de théâtre, Dumenicu Tognotti affirme que tous les acteurs adhéraient « au *Riacquistu* » et trouvaient « là l'opportunité d'y participer. »²⁶⁰

2 Les acteurs d'*A Rimigna*

La plupart sont des militants du Partitu di u populu corsu (PPC), le mouvement politique qui a succédé au FRC. Salariés, étudiants, enseignants, ils sont représentatifs de la jeunesse de ce pays. Tous ne vivent pas au village pour des raisons professionnelles mais conservent avec lui des attaches suffisamment fortes pour les prévenir de tout risque de déracinement. Tous ne pratiquent pas la langue corse avec la même aisance et parfois le même talent, mais aucun n'accepterait qu'elle puisse cesser d'être la langue vernaculaire de son pays. Originaires de différentes pièves de Corse, ils en expriment à la fois la diversité et l'unité historique, la répression de l'infàmu di Sionville n'étant pas spécifique au seul Niolu. Elle est tout aussi présente dans la mémoire collective des gens de l'Alta Rocca ou du Fium'Orbu. »²⁶¹

Concernant cette troupe, Dumenicu Tognotti nous dit « qu'aucun d'entre eux » n'ambitionnait « de faire carrière ²⁶²», un gage de sincérité selon lui.

Cela renvoie à nos analyses sur le jeu des acteurs dans *U Fiatu* que le jeune metteur en scène confirme encore lorsqu'il écrit que « leur méconnaissance du théâtre facilite l'adhésion à une démarche qui ne leur demande pas de *jouer*, mais d'être et agir »²⁶³

Voici la distribution²⁶⁴ précise : Matteu Coti, Iviu Exiga, Antone Grimaldi, Dumenica Luciani, Ghjuvanni Mattei, Daniela Maudj, Roccu Roglianu, Dumenicu Tognotti, Ghjermana de Zerbi, Savériu Valentini, Nannetta Zucconi.

Nous notons que le nom de Dumenicu Tognotti est ajouté à la liste de « quelli chi ghjuconu A Rimigna »²⁶⁵ Cette photographie, rare, de l'acteur et metteur en scène corse que nous avons trouvée dans l'ouvrage *La corse inachevée 1969-1977* de François Desjobert et Sampiero Sanguinetti publié en 1977, montre sa présence en jeu : (Fig. 8)

²⁶⁰ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 43.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*. Il faut préciser, à ce sujet, qu'en 1974, la méthode de jeu, à laquelle Dumenicu Tognotti a été formée principalement au CUIFERD de Nancy et sous la direction de Jerzy Grotowski, est loin de s'être démocratisée. La plupart des acteurs professionnels français ont été à vieille école, pourrions-nous dire... et ce n'est pas du tout une école qui permette, selon Dumenicu Tognotti, *d'être et agir*.

²⁶⁴ Le nom des acteurs est indiqué en page 5 de la revue *Rigiru* consacrée au spectacle *A Rimigna*.

²⁶⁵ Ceux qui ont joué *A Rimigna*

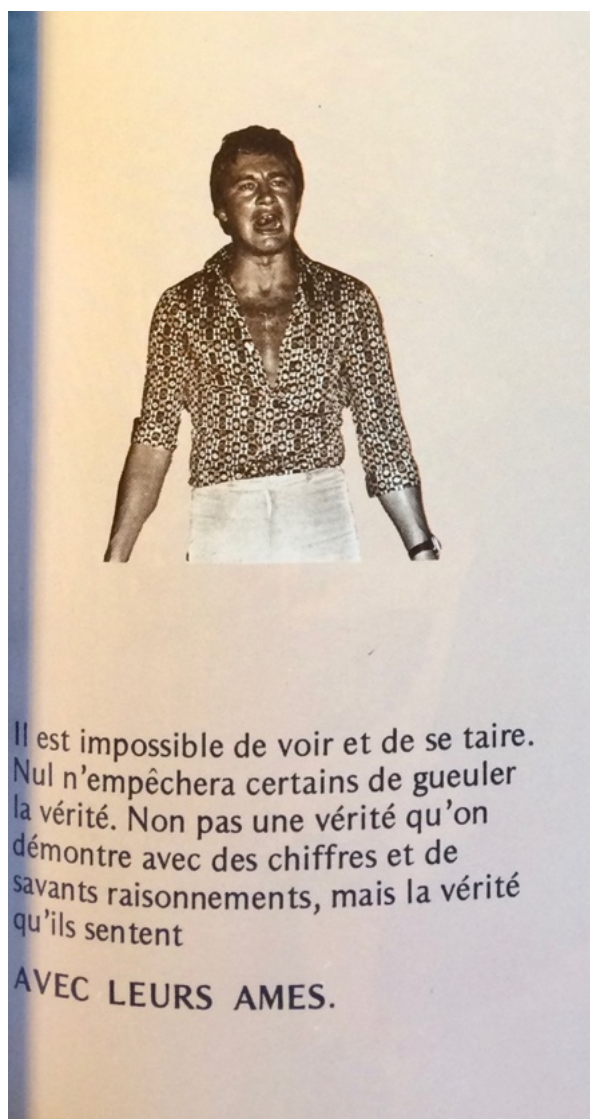


Figure 8 : Dumenicu Tognotti dans la pièce *A Rimigna*

En dehors du témoignage écrit de Dumenicu Tognotti dans *Par de-là le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, et sur lequel nous nous appuyons tout au long de ce mémoire, la source principale de nos investigations concernant cette deuxième production, et aussi le premier élément découvert aux tous débuts de notre recherche sur le théâtre en Corse, est le numéro 18/19 de la revue *Rigiru*²⁶⁶ consacrée au spectacle *A Rimigna*.

Rigiru est une revue trimestrielle de langue corse dont le premier numéro remonte à juillet 1974. Nous insérons la photographie de la page de couverture avec la photographie ci-contre : (Fig. 9)

²⁶⁶ U *Rigiru* signifie le virage, le tournant ou éventuellement le détour.

Étant donné que la revue est rédigée en corse, à l'exception de la copie de l'Introduction au *Procès des Niolins*, évoquée plus haut, et du dernier texte, *Le chiendent de la réconciliation*, signé Francis Beretti, nous avons dû procéder à un travail préalable de traductions de certains textes lorsque cela était possible. Nous avons ajouté en annexe une version²⁶⁷ de la pièce insérant les traductions en français.

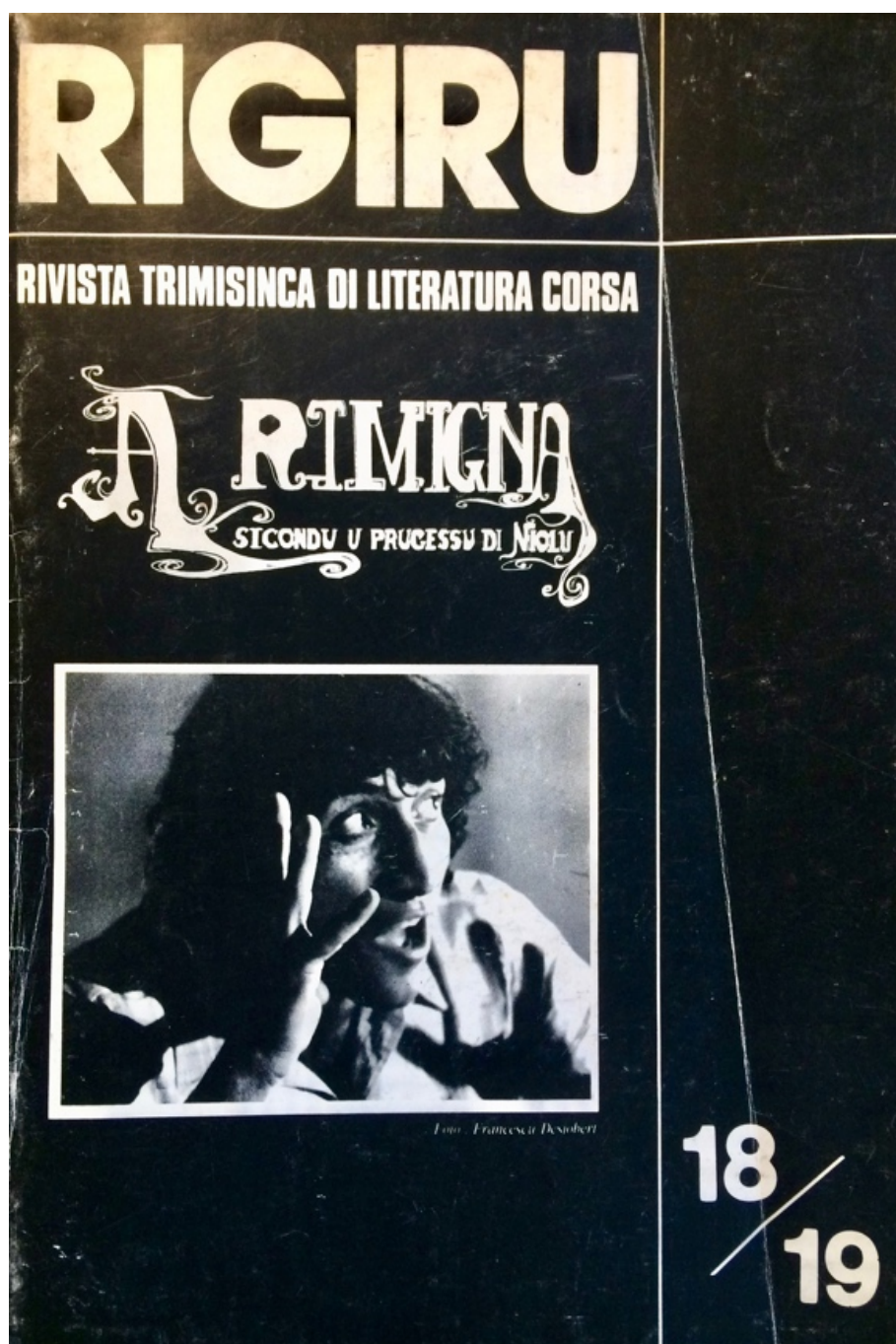


Figure 9 : Rigiru n° 18/19

²⁶⁷ Cf. Doc 5 en annexe

3 L'affiche d'*A Rimigna* (CF : Fig. : 1)

Dumenicu Tognotti écrit que « l'affiche, (...), a, au même titre que les éléments scéniques, toujours préfiguré au spectacle ».²⁶⁸ Cela présume d'une vision assez claire du projet en amont de la part de Dumenicu Tognotti, et de la scénographe Badia. Et le défi à relever par Badia n'était pas moindre puisque l'animateur corse précise : « Nous attendions de l'affiche qu'elle soit la quintessence du spectacle. »²⁶⁹

Badia, s'est donc chargée de l'affiche, et de tous les éléments de la scénographie dont les masques, que nous distinguons sur la photographie insérée dans l'affiche et sur lesquels nous reviendrons plus longuement, avant même que les répétitions n'aient commencées²⁷⁰.

Dumenicu Tognotti explique que la mise en œuvre de cette mission (concevoir l'affiche en amont) n'était possible que parce que Badia adhéraient entièrement à l'esthétique et à l'éthique du travail qu'il proposait. Il ajoute : « Pour parvenir à une telle complicité, il faut avoir partagé les mêmes doutes sur la nécessité de l'art dans un monde qui n'en n'exprime plus le besoin... »²⁷¹ L'étroite intimité entre ces deux artistes s'est forgée au fil du temps. Elle s'est construite sur la base d'une éthique commune, qui s'est traduite très tôt dans le refus d'un « théâtre fossilisé » - ainsi qu'ils se représentaient tous les deux un certain théâtre bourgeois français que nous avons évoqué en première partie de recherche : un théâtre dont « les mécanismes étaient grippés depuis trop longtemps pour permettre de libérer les énergies créatives »²⁷² - et dans le partage de valeurs intrinsèques à leurs personnes et à leurs appartenances culturelles.

Dumenicu Tognotti précise, en parlant de Badia : « Elle était déjà sans doute plus disposée que d'autres à percevoir les nuisances de l'ordre. Héritière de la tradition libertaire catalane, son aversion pour le pouvoir l'aidera à le démasquer là où il se dissimule le mieux, l'espace artistique. »²⁷³ Démasquer l'ordre... dans l'espace artistique...

Justement, Badia a traduit scéniquement, dans *A Rimigna*, la figure de l'ordre – qui représente la justice du Prévôt général en 1774 et la Cour de sûreté de l'État français²⁷⁴ en 1974 - par des marionnettes géantes aux masques monstrueux...

²⁶⁸ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 70.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Il faut spécifier que Badia n'a assisté à aucune des répétitions des spectacles du *Teatru Paisanu*, à l'exception de celles de *Missa pà i Ghjuvannali*.

²⁷¹ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 71.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ « La Cour de sûreté de l'État instituée par la loi du 15 janvier 1963 modifiée par la loi du 17 juillet 1970.

Il est peu probable que l’affiche ait été en couleur. Nous pensons qu’elle était, comme nous la voyons, composée d’écritures en lettres noires sur fond blanc. Ainsi que la photographie insérée dedans.

En dessous du cliché avec les quatre marionnettes aux masques monstrueux, est indiqué le titre du spectacle « A Rimigna, sicondu u prucessu di Niolu²⁷⁵ » et, dessous encore : « scritti di Rinatu Coti è Savériu Valentini²⁷⁶ ». Rinatu Coti est en 1974 un auteur. Quant à Savériu Valentini, il faisait partie des stagiaires de l’Institut du tourisme à Ajaccio qui ont participé au spectacle *U Fiatu*. Juste au-dessus du cliché, apparaît « Animatore Dumenicu Tognotti²⁷⁷ ».

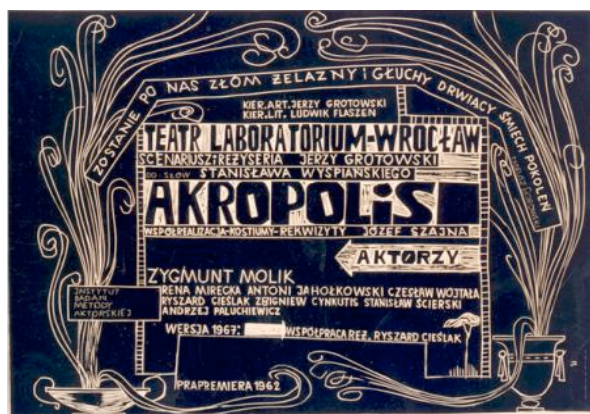
Enfin, et nous y arrivons, tout en haut de l’affiche et dans un caractère typographique presque aussi grand que le titre du spectacle, nous lisons : « Teatru corsu RicercA²⁷⁸ ».

Le « A » est utilisé aussi pour le mot « Animatore » – il y a même une excroissance du « A » qui sert pour faire le « T » de Tognotti, ce qui donne l’impression que le « A » de « RicercA » enveloppe l’expression « Animatore Dumenicu Tognotti ».

Plusieurs lettres présentent des excroissances, sorte de continuité de la lettre qui prend une forme circulaire, comme des enluminures typographiques...

L’esthétique de l’affiche fait penser à celle du spectacle *Akropolis* mis en scène par Jerzy Grotowski, même si celle conçue par Badia est beaucoup moins chargée.

Voici la photographie de l’affiche du spectacle *Akropolis* (Fig. : 10)



La mission de la Cour de sûreté de l’État était de juger les crimes et délits portant atteinte à la sûreté intérieure et extérieure de l’État (espionnage, constitution de bandes armées, terrorisme, activités subversives...) ou portant atteinte à la discipline des armées. La Cour de sûreté de l’État a été supprimée par une loi du 4 août 1981, publiée au *Journal Officiel* du lendemain. »

Cit. <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/edi/sm/W5.pdf>

²⁷⁵ *A Rimigna* (ou le chiendent) est un terme qui « se retrouve dans l’expression a rimigna strerpa a vigna » Cit. dans Rinatu Coti, Vincent Stagnara, Antoine Acquaviva[et al.], *Trà locu è populu: dialogue avec Vincent Stagnara sur quarante ans d’écriture*, Paris, Éd. L’Harmattan, 2001, p. 95. Le titre indiqué est le chiendent, d’après le procès du Niolu

²⁷⁶ Écrit par Rinatu Coti et Savériu Valentini

²⁷⁷ Animateur : Dumenicu Tognotti

²⁷⁸ Théâtre corse (de) recherche

L'appellation « Théâtre corse » marque la volonté d'affirmer une identité.

Mais *Qu'est-ce qu'être Corse ?*

Voici la définition que nous propose Dumenicu Tognotti :

« Le Corse se définit par un double sentiment d'appartenance, à cette terre impastata da l'ossa di i nosci antichi, qui devient dès lors le lieu du sacré, mais également à une communauté d'abord familiale et villageoise. Ceci est corroboré de la meilleure des façons par l'usage de la langue corse qui préfère poser la question di qual'sé ? plutôt que de se soucier de l'identité administrative. Si l'un de ces liens devait être rompu, le Corse cesserait d'être corse, ce qui n'est pas sans rappeler le destin tragique des héros grecs : mourir est bien plus acceptable que de ne plus être. Il ne faut pas chercher ailleurs les raisons qui font que ce peuple a su défier les lois d'une histoire qui l'avait depuis longtemps condamné. »²⁷⁹

L'identité corse n'est pas une identité au sens administratif du terme.

Il s'agit plutôt d'une identité culturelle et plus exactement d'un « *sentiment d'appartenance* » à la Corse et aux Corses. Le terme « appartenance » est privilégié car « le Corse », est, de par son appartenance à un groupe, un collectif et, selon Dumenicu Tognotti, et « ceci est corroboré de la meilleure des façons par l'usage de la langue corse qui préfère poser la question *di qual'sé ?* (D'où tu es ? De quel village ?) plutôt que de se soucier de l'identité administrative. »²⁸⁰

C'est pourquoi le recours à la langue corse est un premier préalable, une évidence pour le jeune metteur en scène qui apprend le corse très rapidement.

Lorsqu'émerge le travail théâtral proposé par Dumenicu Tognotti, celui-ci s'intègre dans un ouvrage qui sert de référence à ce sujet : *Intornu in essenza* publié aussi en version française.²⁸¹

L'animateur corse explique qu'il existe « un rapport charnel (et) qui échappe à la raison »²⁸² qui lie chaque Corse à la Corse ; Ce rapport charnel s'enracine dans les liens que chaque Corse entretient avec *u locu* (le lieu) et avec *u populu* (le peuple) ; Et *u locu* et *u populu* sont aussi liés l'un à l'autre.

²⁷⁹ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 15.

²⁸⁰ *Ibidem.*

²⁸¹ Rinatu Coti, *op. Cit.*

²⁸² Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 14.

L'expression *impastata da l'ossa di i nosci antichi* ou littéralement *pétrie dans l'os de nos vieux* traduit bien cette double appartenance : La terre (ou *u locu* / le lieu) porte la mémoire (les os) des anciens, les morts qui, avec les vivants forment le peuple / *u populu*.

La terre corse est donc à la fois le lieu commun, où vivent (et dont vivent les Corses) et le lieu sacré, là où les morts peuvent entrer en relation avec les vivants.

Cette double appartenance ou « Ce qu'est au plus profond le peuple corse »²⁸³ que Rinatu Coti nomme *La faculté d'être* représente aussi la voie à suivre du Riacquistu : « l'axe du renouveau d'initiative de la culture corse »²⁸⁴.

Et « Si l'un de ces liens devait être rompu, le Corse cesserait d'être corse, ce qui n'est pas sans rappeler le destin tragique des héros grecs : mourir est bien plus acceptable que de ne plus être. Il ne faut pas chercher ailleurs les raisons qui font que ce peuple a su défier les lois d'une histoire qui l'avait depuis longtemps condamné »²⁸⁵

Ici la question du tragique inhérent à l'essence de l'être collectif corse défini par cette double appartenance au commun et au surnaturel (ou magique) est mise en parallèle avec le tragique des pièces antiques grecs. Nous l'entendons ainsi : « le Corse » est dans une tension, une distance entre deux pôles mais auquel il ne peut se soustraire sans risque de ne plus « être ». Dans la tragédie grecque, ces deux pôles seraient l'ethos et le *daimon* car « Ethos-daimon, c'est dans cette distance que l'homme tragique se constitue qu'on supprime un de ces deux termes, il disparaît »²⁸⁶

Enfin, le terme *ricerca* (recherche) nous renvoie à cette quête sur « l'art du spectacle corse » commencée dès le spectacle *U Fiatu* et dont nous savons qu'elle était inextricablement liée à la démarche de réappropriation de l'histoire, de la culture et de la langue corse figurée par le mouvement *U Riacquistu*, lequel était, en 1974, le pendant culturel et social du mouvement politique nationaliste corse.

Or, justement, la dénomination de ce jeune théâtre corse va évoluer :

²⁸³ Rinatu Coti, *op. Cit.*, p. 17.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

²⁸⁵ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 15.

²⁸⁶ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne.*, Paris, François Maspéro, 1972, p. 30.

« L'appellation (u) Teatru corsu di ricerca fut très tôt abandonnée, le temps de comprendre qu'il²⁸⁷ pouvait laisser penser à une recherche de formes nouvelles par oppositions à des formes tombées en désuétude. Qu'il pouvait suggérer une démarche avant-gardiste affranchie des conventions par trop contraignantes d'un théâtre soumis aux lois du marché, alors que ce théâtre restait à inventer. C'était aussi d'une banalité affligeante que de l'envisager comme devant être corse. Qu'aurait-il pu être d'autre ? Un processus qui entendait évoluer en dehors des normes, des modes, des écoles, sans référence aucune à l'histoire du théâtre sauf à en retenir le substrat, ne pouvait aboutir qu'à un théâtre corse. C'est pourquoi, la dénomination *Teatru paisanu*, du pays, nous sembla beaucoup plus adaptée pour désigner une entreprise motivée par le sentiment d'appartenir à une communauté irremplaçable, à une terre unique. Et si le mot *paisanu* pouvait avoir, pour beaucoup d'entre nous, une connotation politique par le rappel d'un mouvement²⁸⁸ clandestin dissous, ce n'était pas pour nous déplaire. Cela ne risquait surtout pas de faire oublier le lien indéfectible qui nous unissait à une Corse comprise comme une entité singulière, ce lien indispensable pour éviter l'écueil d'une création désincarnée. »²⁸⁹

Le théâtre corse, que Dumenicu Tognotti ambitionne d'inventer alors, n'est pas sans rappeler le *Théâtre-Laboratoire* de Jerzy Grotowski. En effet, les créations du metteur en scène polonais reposent toujours sur une œuvre classique polonaise de la même manière que Dumenicu Tognotti puise dans le répertoire de la culture populaire corse. De plus, les spectacles du *Théâtre-Laboratoire* se créent hors des pressions de rentabilité financière, puisqu'il est subventionné, et s'articulent autour d'une définition précise du théâtre avec comme éléments essentiels ou *substrat*, « la relation acteur/spectateur, (...) la communion de perception directe, vivante. »²⁹⁰

Cependant, le changement d'appellation de ce théâtre corse naissant indique la volonté de mettre l'accent sur la dimension militante du projet. Car, le Théâtre du Pays²⁹¹ (corse) mené par Dumenicu Tognotti - toujours accompagné par Savériu Valentini et entouré d'acteurs amateurs militants pour la cause corse - qui se dessine alors, se veut « un théâtre national »²⁹² qui « doit participer, à l'image de toute activité artistique, à la reconstruction de la Nation corse. »²⁹³

²⁸⁷ « Il » renvoie à u Teatru corsu di ricerca ou le théâtre corse de recherche

²⁸⁸ Fronte paisanu corsu di liberazione (1973). Ce mouvement associé au Ghjustizia Paolina devient le FLNC en 1976.

²⁸⁹ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 13.

²⁹⁰ Jerzy Grotowski et Peter Brook, *op. Cit.*, p. 17.

²⁹¹ La traduction d'*U Teatru Paisanu* est « Le Théâtre du Pays ». Cependant le terme *paisanu* peut signifier aussi « paysan », ce qui donne « le théâtre paysan » ; Ce qui n'est pas contradictoire avec le projet théâtral mené par Dumenicu Tognotti et qui fait penser au *El Teatro Campesino* (Le Théâtre Paysan) mexicain, un théâtre engagé chicano basé en Californie et que Dumenicu Tognotti à découvert au Festival mondial du Théâtre de Nancy.

²⁹² Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 36.

²⁹³ *Ibidem*.

Ce choix est-il au détriment des choix relatifs à la recherche artistique ? Ou est-ce que la recherche sur l'art du spectacle corse esquissée dans *U Fiatu* se poursuit dans la seconde production ?

Grâce à l'étude des éléments réunis sur *A Rimigna*, nous tenterons de reconstituer le déroulement du spectacle et de comprendre comment militantisme et recherche théâtrale se sont articulés dans le second projet du *Teatru Paisanu*.

III Le matériau textuel d'*A Rimigna* en regard des éléments esthétiques, dramaturgiques et de direction d'acteurs

Afin de donner au lecteur une vision globale sur le déroulement du spectacle, nous avons choisi d'étudier certains éléments qui composent la pièce écrite d'*A Rimigna* en les faisant dialoguer avec les informations extraites de nos sources²⁹⁴ qui indiquent la manière dont ils ont été mis en scène.

La pièce écrite s'articule autour des actes du *Procès des Niolins*.²⁹⁵

Elle est en trois parties : *A veghja* (la veillée), elle-même composée de quatre tableaux (*ritrati*), *u prucessu* (le procès), *parolle d'oghje* (paroles d'aujourd'hui).

La structure de la pièce est donc classique.

Elle est le fruit d'une écriture à quatre mains, celles de Rinatu Coti pour la dernière partie et celles de Savériu Valentini pour les deux premières.

La troisième partie écrite par Rinatu Coti, *parolle d'oghje*, a été entièrement conçue par l'auteur « alors qu'il était hors de Corse. Il ne pouvait donc pas assister à l'évolution du travail »²⁹⁶ Ce qui, précisons-le, n'est pas le cas de Savériu Valentini, qui fait partie de la troupe des acteurs.

²⁹⁴ Nos sources concernant la mise en scène : le travail d'annotation sur les déplacements des acteurs, que Dumenicantone Geronimi a ajouté dans la pièce publiée dans la revue *Rigiru* n°18/19, (1974) les photographies du spectacle insérées dans la même revue et un extrait sonore de la fin du monologue de Savériu Valentini interprétant *U Mazzeru* que l'on peut entendre dans le film de Denis Robert, *U spechju di un populu*, (2008) Nous compléterons avec les précisions de Francis Beretti, qui a laissé ses impressions dans la revue *Rigiru* n°18/19, l'interview écrite d'un des co-auteur de la pièce, Rinatu Coti, tiré de *Trà locu è populu*, (2001), le témoignage de Danièle Maoudj, actrice d'*a rimigna*, qui a publié un texte dans la revue *A pian' d'Avretu* n°27, (2005) et les écrits de Dumenicu Tognotti : *Par de-là le théâtre, Culture et Politique en Corse (1972-19991)*, (2010) et *Mes sept péchés capitaux*, (1998).

²⁹⁵ François Flori, *Le procès des Niolins : 1774*, Bastia, Impr. Corsoffset, 1975, 59 p.

²⁹⁶ Le metteur en scène corse précise toutefois : « Nous étions presque sur le point de conclure lorsque nous avons reçu son texte. Il correspondait exactement à ce que nous attendions, à ce que nous avions besoin pour nous libérer du drame que nous avons vécu. » Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 49.

La deuxième partie de la pièce est principalement construite sur l'agencement et la traduction en corse de certains passages des actes du *Procès des Niolins* auxquelles viennent s'entrecouper régulièrement des interventions du peuple (*u Populu*).

La première partie est plus complexe. Nous pensons que le texte de cette partie est parfois une réécriture, alternant entre un savant mélange de chants et de poésies populaires, corses pour la majorité d'entre eux, ou création, avec de textes inventés et nourris de l'imaginaire corse.

Quels que soit la nature des textes issus du répertoire de la culture populaire corse, nous pensons que l'un des objectifs du metteur en scène consistait à inviter les acteurs à réinventer la matière textuelle lors de l'énonciation afin de permettre la transmission de « ces sources orales (qui) se manifestent le plus souvent par la poésie et le chant, dans un *fiatu*²⁹⁷, souffle surgit à la fois du corps et de l'esprit. »²⁹⁸

La culture populaire corse est une culture de tradition orale.

Elle est liée à « la parole qui en a assuré seule la transmission pendant longtemps. Mais l'instabilité est de règle dans la transmission dont le fil se perd, ou se coupe. En effet, ce qui pourrait apparaître comme une transmission naturelle, spontanée, exige plusieurs conditions et avant tout l'existence de *veillées* sous-tendues par une adhésion aux mêmes valeurs, une sorte de pacte tacite entre le conteur et son auditoire »²⁹⁹

Or, la première partie du spectacle *A Rimigna* s'intitule justement *A veghja*, la veillée.

C'est donc dans une volonté de communion avec le public que le spectacle débute.

A *A Veghja* (la veillée) ou l'espace-temps d'une performance

Ainsi que nous l'avons constaté en première partie, l'émigration massive des Corses et leur implantation en ville, a entraîné des modifications dans la vie quotidienne, et notamment la raréfaction des moments de communion qui s'improvisaient le soir dans les villages. C'est le cas pour les veillées au cours desquelles le conteur racontait « a fola » (une fable, un conte, un récit) porteuse « du patrimoine mythique et de l'inconscient collectif. »³⁰⁰

²⁹⁷ Le souffle : Cf. la partie consacrée au premier spectacle *U Fiatu*.

²⁹⁸ Serge Demailly, Ghjacumu Gregorj et Dumenicu Vintiseri, *La Corse en Méditerranée*, Paris, Revue française d'études politiques méditerranéennes, 1977, p. 25.

²⁹⁹ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir*, éd. Tony Sabiani, Bastia, Ed. Dumane, 2004, p. 649.

³⁰⁰ *Ibidem*.

Francette Orsoni explique que « *A fola* peut être considérée comme un art de la parole, un art premier, qui a pu donner naissance aux autres formes telles que la poésie chantée, le chant épique, le théâtre (...) »³⁰¹

Le lieu : on raconte en faisant cercle autour d'une cheminée, ou du *fucone*³⁰², foyer carré délimité par une dizaine de pierres et situé au centre de la pièce (...)

Le temps : on se réunit le soir, après la journée de travail que l'on prolonge en triant ou en écosant les graines. (...) La durée d'un récit peut varier selon le conteur qui en respecte le genre sachant que conter est aussi *compter* le temps.

L'action : malgré une succession de péripéties irréelles et insolites, l'unité est préservée autour d'un personnage central, le héros du conte. »

La veillée « se soumet au contrôle du public et requiert sa participation même tacite et silencieuse. Elle se pare d'une certaine ambiguïté en raison du caractère à la fois divertissant et sacralisé de sa parole qui peut donner à rire, à réfléchir, à penser, en abordant les problèmes existentiels en termes brefs et précis. Son ambiguïté provient également du caractère traditionnel et innovant car le conteur doit fidélité à ses récits mais peut les réactualiser pour concerner l'auditoire³⁰³

Les conditions de représentation des veillées ne sont pas sans rappeler celles de tout spectacle vivant. En ce sens, il est possible de rapprocher la veillée corse à une performance théâtrale.

Voici une information sur le lieu fictionnel du spectacle : « A scena ripresenta sempre una piazza di paese »³⁰⁴

A piazza (la place), est le deuxième cercle, qui, avec le premier, *a casa* (la maison) et le troisième, *u paese* (le village) forment l'espace de vie des villageois corses.

La place, en Corse, ne représente pas seulement la place du village et quand c'est le cas il y généralement précisé « la place de l'église » ou « la place de la fontaine » etc.

La place est aussi « l'espace situé devant la maison, que la famille utilise comme une dépendance, mais qui le plus souvent n'est pas une propriété privée »³⁰⁵ mais utilisée et perçue par l'Autre (le voisin, l'étranger) comme telle.

La place est donc un lieu à multiple fonctions dans la vie quotidienne et rurale corse. Pour le public corse qui assiste en 1974 à l'une des représentations d'*A Rimigna*, le choix de ce lieu fait que le public est un peu comme chez lui, au village.

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² Feu

³⁰³ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 649.

³⁰⁴ « La scène représente toujours une place de village »

³⁰⁵ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 981.

Francis Beretti³⁰⁶ précise que la première d'*A Rimigna* a eu lieu à Santa Maria Siché et la répétition générale à Pigna. Stefanu Cesari³⁰⁷, quant à lui, nous indique qu'il y a eu une représentation le 9 août à Corte et le 24 août au village de Corscia dont nous avons une photographie ci-contre : (Fig. : 11)

Concernant le spectacle joué à Corte, nous avons les précisions de Francis Beretti :

Les planches : pas même un tréteau surélevé. Le simple bitume rapiécé de la cour. La rampe : cinq projecteurs haut perchés. Les fauteuils : des rangées de tabourets en demi-cercle se refermant sur un décor sans rideau rouge, ni toile de fond autre que des fenêtres en demi-lune.³⁰⁸

Le témoignage d'une des actrices, Danièle Maoudj, confirme cette volonté de jouer en extérieur et sur les places de village :

Jouer sur les places des villages, c'est restituer à chacun d'entre nous un espace, parce que Tognotti a su abolir les frontières, décloisonnant l'ossature mentale. *A Rimigna*, c'est unir les gens quel que soit leur milieu social ou leur origine, c'est créer du lien, une œuvre sortie des entrailles. Aujourd'hui je me souviens de *A Rimigna* qui inaugure l'exposition des faits douloureux de l'histoire, éclairant tous les brassages culturels qui fertilisent notre âme, (...)³⁰⁹

³⁰⁶ François Flori, *op. Cit.*, p. 57.

³⁰⁷ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 1180.

³⁰⁸ *Rigiru : rivista di letteratura corsa*, 1974, p. 57.

³⁰⁹ Biancarelli, Marcu, "A Pian' d'Avretu Numaru 27," *Médiathèque Culturelle de la Corse et des Corses*, consulté le 23 octobre 2018, <http://m3c.univ-corse.fr/omeka/items/show/11003>.

Corscia

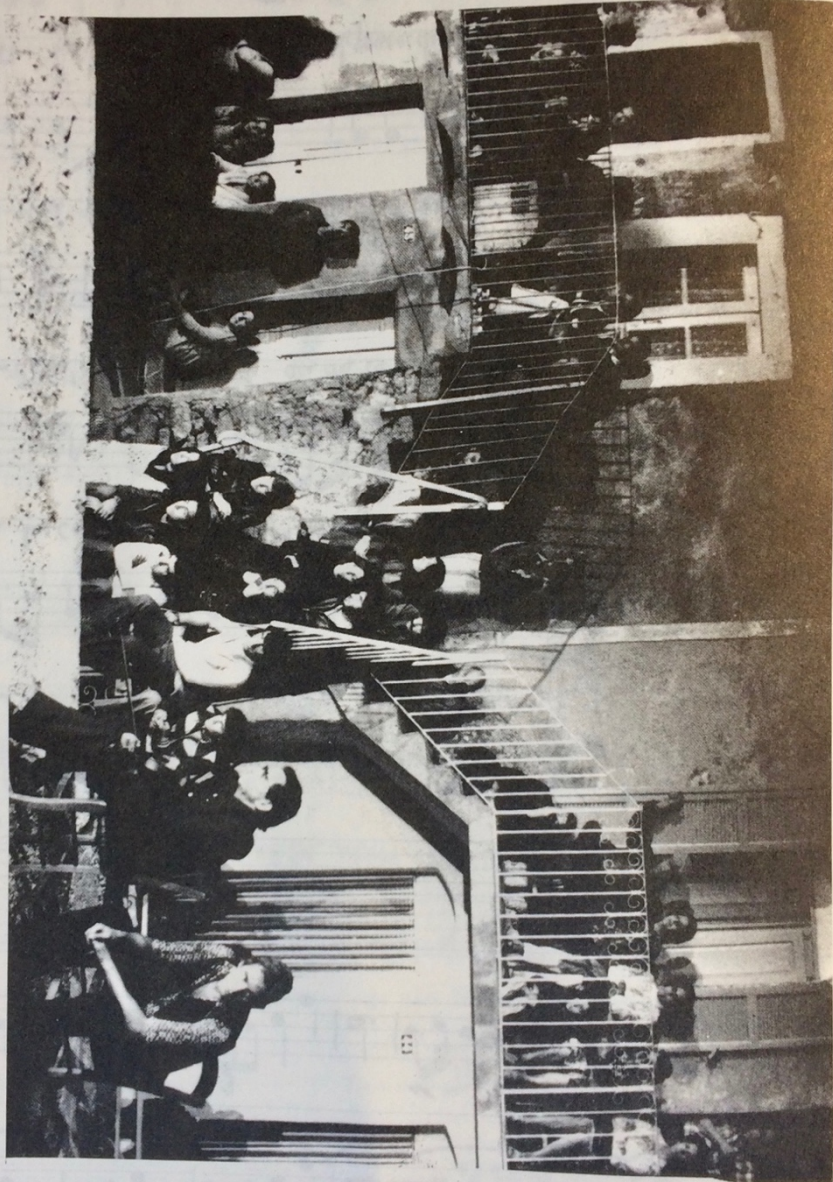


Figure 11 : Village de Corscia - A Rimigna

1. Primu ritratu ou Premier tableau

(1) La danse d'*A Muresca* ou l'invitation à un rituel visant à réconcilier les Corses avec eux-mêmes.

(a) La Corse en méditerranée³¹⁰

Les didascalies qui ouvrent la pièce nous informent que le spectacle débute au son d'un violon qui joue les notes de *A Muresca*.

A Muresca « se définit comme une danse martiale qui renvoie aux croisades médiévales et au combat victorieux des chrétiens sur les Maures. Il s'agirait d'une danse espagnole d'origine arabe (...) ».³¹¹ Ajoutons que « cette danse aux bâtons sera particulièrement répandue en Méditerranée »³¹². C'est une danse guerrière rythmée par les coups de pieds des danseurs et des sons de violon qui marque les fins d'affrontements.

Dominique Salini qualifie de « disparates, fragmentaires voire contradictoires »³¹³ les informations qui sont parvenues à ce sujet.

Elle remarque les problèmes de transcriptions parcellaires qui ont été réalisées au sujet de cette danse et prend un exemple, celui du récit³¹⁴ de l'abbé Gaudin publié en 1787.

L'auteur parle d'une représentation qui aurait eu lieu en présence du Comte Marboeuf (soit à la période où se déroule les événements d'*A Rimigna* justement sachant que le Comte Marboeuf est gouverneur de la Corse depuis 1770 et qu'il est déjà mort en 1787).

Dans le récit dit-elle, « Tout se passe comme si était gommée l'une des constantes des traditions populaires, les danses en cercle - Elle évoque *a granicula*³¹⁵ - et fait un parallèle avec « tous les interdits que l'Église a fait peser sur i voceri³¹⁶ et sur u *caracolu*³¹⁷ (...) coutumes héritées des Maures »³¹⁸ et qualifiées de païennes.

³¹⁰ Serge Demailly, Ghjacumu Gregorj et Dumenicu Vintiseri, *op. cit.*

³¹¹ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 890.

³¹² *Ibidem.*

³¹³ *Ibidem*, p. 891.

³¹⁴ Gaubin abbé, *Voyage en Corse et vues politiques sur l'amélioration de cette île suivi de quelques pièces relatives à la Corse et de plusieurs anecdotes sur le caractère et les vertus de ses habitants*, Paris, 1787, éd. C Lacour, Nîmes, 1997

³¹⁵ Terme dont l'étymologie est incertaine. « Vestige possible de vieux rites agraires et/ou funèbres » ; « forme processionnelle christianisée (qui) a pu remplacer u *caracolu*, une danse funèbre ou de résurrection païenne ». Ces deux danses sont caractérisées par un déplacement circulaire. Cf. *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 690.

³¹⁶ Lamentation funèbre uniquement chantée par les femmes

³¹⁷ Voir *A granicula*

³¹⁸ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 892.

Cette période de l'histoire de la Corse correspond à « l'époque clé de la mise en place d'un nouvel ordre politique à partir de l'organisation stratégique de l'espace et du temps de l'île. L'espace/temps d'un peuple étant le marqueur d'identité culturelle, il devient l'enjeu d'une stratégie idéologique. »³¹⁹

A Muresca est-elle utilisée dans *A Rimigna* pour sa dimension transgressive ?

Les sons de *A Muresca* devaient créer pour le public une atmosphère très particulière. Les notes de *A Muresca* jouées au violon devaient, en même temps, paraître étrangères puisque la danse n'était plus pratiquée, et sa musique, « la Corse avait fini par l'oublier »³²⁰, et familières, car vivante dans l'inconscient collectif des Corses.

Le public n'a pas assisté au déploiement des mouvements attendus de cette danse guerrière : « La symbolique guerrière d'*A Muresca* est évidente, mais ce n'est plus avec les maures que la Corse est en conflit. D'ailleurs la danse qui se déroule au rythme du violon ne ressemble en rien à une incitation au combat. Les ondulations lascives de la danseuse sont plutôt une invitation à la volupté dans une paix retrouvée. »³²¹

Le public corse a-t-il été convié à « une auto-pénétration collective »³²² à l'instar du public du Théâtre-Laboratoire comme l'écrivait Eugenio Barba en 1963 (propos que Raymonde Temkine rapporte dans son livre consacré au metteur en scène polonais) ?

Chaque fin de tableau sera ponctuée par une danse au son d'*A Muresca*. L'actrice danse dans le noir en portant à la main un flambeau.

De quelle paix s'agit-il ?

Le conflit annoncé, du point de vue de la fable, est relativement évident. Le public corse sait qu'il est convié à assister à l'histoire sur la révolte d'habitants du Niolu contre le pouvoir royal français en 1774 dont le point d'orgue est le Procès de onze d'entre eux.

Il y a aussi une allusion évidente au conflit contemporain au spectacle, entre les mouvements nationalistes corses et l'État français. D'autant que Dumenicu Tognotti ne cache pas que, pour eux, « le théâtre doit participer, à l'image de toute activité artistique, à la reconstruction de la Nation corse. »³²³

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 45.

³²¹ *Ibidem*, p. 46.

³²² Raymonde Temkine, *op. Cit.*, p. 99.

³²³ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 36.

Mais cette invitation à la paix peut-elle être dirigée vers l'État français dans ce climat conflictuel qui, au contraire, prend de l'ampleur depuis la demande unanime d'autonomie pour la Corse de la part des mouvements nationalistes ?

La danseuse d'*A Muresca* nous éclaire :

Improviser le mouvement sur la musique *A Moresca* c'est restituer au peuple corse la déliance du corps, c'est lui donner la liberté de dire, d'affirmer une volonté d'affranchir le corps social enfermé et corseté dans des schémas liés à une antique tradition agropastorale et liés également à l'ignorance de notre histoire. Danser avec un flambeau, c'est délivrer la Corse de son carcan chrétien et de son héritage militaire qui tendent à réglementer le corps dans un espace borné freinant ainsi toutes les promesses de la vie.³²⁴

Nous pensons que si Dumenicu Tognotti choisit de mettre en scène un des épisodes historiques conflictuels entre les Corses avec la France, ce n'est pas simplement pour en restituer les faits mais pour inviter les Corses à un autre type de confrontation, celle des Corses avec eux-mêmes.

La troupe du *Teatru Paisanu* va donc tenter de créer les conditions nécessaires à une introspection qui doit prendre la forme d'un rituel : « Je me souviens avoir été choisie par Dumenicu Tognotti pour danser : initiatrice du rituel de la vie et la mort, j'improvise sur les traces de l'histoire, les gestes perdus. »

Nous revenons maintenant aux didascalies introductives. Elles précisent que « tous les acteurs assemblés représentent le peuple ».

En dehors du pouvoir répressif français figuré par de très grands mannequins aux masques monstrueux, et de son *Interprète* sur lesquels nous reviendrons dans l'étude sur la deuxième partie du spectacle, tous les acteurs représentent *U populu* (le peuple) - certains d'entre eux figureront les condamnés - ou une des figures liées à l'imaginaire corse : *U Nunziu* (Le Messager), *U Mazzeru* (Le Chamane), *U Favelaghju* (Le Conteur).

³²⁴ Biancarelli, Marcu, "A Pian' d'Avretu Numaru 27," *Médiathèque Culturelle de la Corse et des Corses*, consulté le 23 octobre 2018, <http://m3c.univ-corse.fr/omeka/items/show/11003>.

(b) La proclamation martiale :
prologue d'une tragédie annoncée

Les premières paroles, dans *A Rimigna*, sont « une sorte de proclamation martiale, lourde menace de l'occupant français à l'égard des patriotes corses et de leurs familles »³²⁵ selon les mots de Vincent Stagnara dans un dialogue sur *A Rimigna* avec l'auteur Rinatu Coti et réunis dans le livre *Trà Locu è populu*.³²⁶

Le lecteur peut consulter la version³²⁷ originale en annexe :

Aux mères, aux épouses et aux fils de ceux qui ont suivi Paoli en exil, et ils sont nombreux, il leur reste un mois pour tous les retrouver, ces bandits.

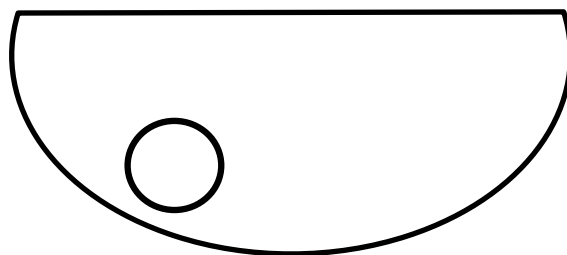
Les tribunaux militaires jugeront, condamneront les déserteurs vagabonds et les bandits... la torture, c'est leur sentence... la torture, c'est leur sentence...

Les enfants, de ceux qui nous auront aidé, seront envoyés aux frais de l'État, dans de grandes écoles du continent.

Nous avons déjà évoqué dans la première partie de ce mémoire le recours aux menaces et chantages comme instruments de domination par le pouvoir royal français sur les élites corses. Cette stratégie de domination, mais aussi d'assimilation des Corses à la France, a inévitablement engendré des divisions entre les Corses. Cette stratégie a alimenté le discours militant corse « anti-colonisateur ».³²⁸

A la fin de cette entrée en matière percutante, et excessivement contrastée, puisque le public corse passe de l'atmosphère un peu étrange et envoutante d'*A Muresca* aux paroles d'un avertissement redoutable aux accents militaires, les acteurs se regroupent devant le public, de manière un peu excentrée comme l'indique le double cercle inséré dans le schéma de la représentation de l'espace scénique que nous ajoutons ici, et que le lecteur peut aussi retrouver en annexe :

(Fig. : A)



³²⁵ Rinatu Coti, Vincent Stagnara, Antoine Acquaviva [et al.], *Trà locu è populu : dialogue avec Vincent Stagnara sur quarante ans d'écriture*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, p. 96.

³²⁶ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*

³²⁷ Cf. Doc 6 en annexe

³²⁸ CF. Front Régionaliste Corse, *Main basse sur une île*, Paris, Jérôme Martineau éditeur, 1971, 140 p.

Sur le dessin original que Dumenicantone Geronimi a inséré dans la pièce *A Rimigna*, il est indiqué au sujet du cercle : *u populu accoltu* que l'on peut traduire par le peuple rassemblé.

L'arrondi du demi-cercle de la scène correspond à l'installation du public. Nous avons pu le vérifier grâce aux photographies³²⁹ insérées dans la partie de la pièce consacrée au Procès.

Le choix du demi-cercle fait écho au cercle³³⁰ requis dans la disposition du public lors des veillées corses mais aussi dans la pratique des danses traditionnelles évoquées plus haut.

Sur l'espace de jeu, les acteurs réunis en cercle (sur le schéma : le double cercle) vont entonner un premier chant.

Comme dans *U Fiatu*, les acteurs se regroupent en chœur. Le référence à la tragédie grecque est ici, d'autant plus forte que la musique d'*A Muresca* a été « choisie pour son caractère lancinant, pour sa force à évoquer l'interminable attente du jour qui tarde à naître et dont on sait qu'il sera un mauvais jour. »³³¹

Et la proclamation martiale peut être vue comme un prologue qui annonce la tragédie à venir. De plus, comme dans une tragédie grec antique, la pièce alterne entre chants et interventions parlées.

Avant de poursuivre, nous allons juste partager au lecteur quelques informations sur le répertoire des chants corses.

Les poésies et les chants corses anciens ont eu structure récurrente avec des strophes de six vers de huit pieds chacun. Ce sont des chants à une seule voix ou polyphoniques comme les *paghjelle*.³³²

Nous mettons ci-après une classification des chants corses que Margarethe Hlawa a partagé dans son mémoire *Les chants de la Corse et leur signification à l'égard de l'identité retrouvée des Corses*³³³ car il donne un aperçu global du répertoire oral.

³²⁹ Cf. : (Fig. :13) et (Fig. : 15) par exemple

³³⁰ « Le lieu : on raconte en faisant cercle autour d'une cheminée, ou du fucone, foyer carré délimité par une dizaine de pierres et situé au centre de la pièce et rien n'empêche d'affirmer que les hommes n'ont pas attendu d'avoir un toit pour rêver et raconter. » Cit. dans : *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 649.

³³¹ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 46.

³³² Cf. Note n° 129 dans la 1^{ère} partie de ce mémoire

³³³ Webmaestru, « L'Invitu », [En ligne : <http://www.l-invitu.net/cantarini.php>]. Consulté le 13 juin 2018.

« 3.1 Classification d'après Wolfgang Laade :

A. Patrimoine de chants anciens

1. Lamenti

Répertoire des femmes :

Complaintes funèbres / Lamentations

Berceuses

Répertoire des hommes :

Complaintes à la mémoire d'un animal domestique, y compris parodies satiriques

Complaintes de bandits

Chants guerriers et de départ

2. Chants de travail

Chants de battage : tribbiere

Chants de muletiers

3. Improvisations poétiques

4. Paghjelle

B. 18^{ème} et début du 19^e siècle

1. Sérénades

Du point de vue de leur mélodie, les sérénades les plus anciennes sont voisines des lamenti, et aussi des « terzine récitatifs ». Les sérénades plus récentes sont de type italien.

2. Barcarolles

Les barcarolles ne font pas partie du patrimoine chanté corse ; elles sont toutes importées d'Italie.

3. Chants et rondes enfantines

Presque toutes les chansons et rondes d'enfants semblent d'origine italienne.

C. 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle

1. Chants de soldats

2. Chants d'élections »³³⁴

(2) La puissance de la parole poétique des chants et des poésies corses au service de l'action

(a) *A Pasqualina* ou la nomination de Pascal Paoli comme Général en chef de la Corse

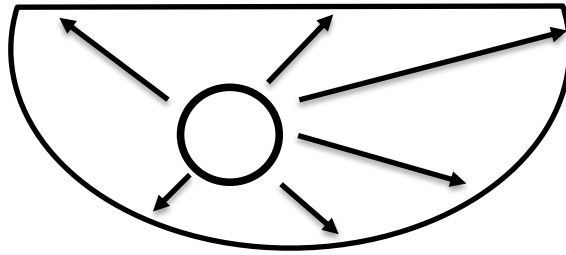
Ainsi réunis, les acteurs entonnent ensemble un premier chant *A Paqualina*.³³⁵

A la fin du dernier refrain, les acteurs se dispersent sur la scène et s'emparent du lieu comme le suggère le schéma ci-contre :

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Ce chant est répertorié dans *U Cantu Nustrale* de Ghjermana de Zerbi dans *i inni* (ou les hymnes). *A Pasqualina* est un hymne en l'honneur de Pascal Paoli. Son origine est inconnue et Ghjermana de Zerbi précise juste que ce chant existait préalablement sous le nom *O Palatina* puis il fût modifié pour devenir un chant paoliste. Ce sont les chanteurs corses, *IMacchiaghjoli*, dont le groupe a été fondé en 1935 qui chantèrent les premiers ce chant guerrier Cf. : Ghjermana De Zerbi, *Cantu nustrale*, Altone, Scola corsa : Accademia d'i vagabondi, 1983, p. 420.

(Fig. : B)



Les acteurs ne sortent jamais de scène et sont présents à vue tout au long du spectacle.

(b) *Evviva à la libertà*³³⁶ ou les jours heureux du temps de l'Indépendance de la Corse

Comme son titre l'indique, c'est un hymne à la liberté.

Les didascalies entre le deuxième et troisième épisode de ce premier tableau nous indique un tempo plus paisible où le public imagine, à travers les chants entendus, le quotidien de la vie rurale corse

© Canti nustrale ou la religiosité de la vie quotidienne et rurale des Corses

Le dernier épisode de ce premier tableau est composé d'un chant lui-même construit à partir de strophes empruntées à plusieurs chants différents.

La première strophe est issue d'un chant de travail, *A Tribbiera*, sur lequel nous nous attarderons un peu afin de mieux comprendre la fonction de tous ces chants dans le spectacle.

« *A Tribbiera* est le seul exemple qui présente explicitement le lien entre la forme vocale, sa fonction et la circonstance, et dont on possède quelques enregistrements archivés. Malgré la mécanisation des techniques agricoles qui a nécessairement entraîné la disparition de la pratique, *A Tribbiera* demeure dans l'imaginaire insulaire comme le symbole de la productivité rurale et de l'expression vocale de l'attachement du Corse à sa terre. (...) »

Vers la fin du mois de juillet, on pratique le dépiquage du blé en faisant circuler à l'intérieur de l'*aghja*³³⁷ un attelage de bœufs traînant sur les gerbes *u tribbiu*, boule de granite cylindrique ou plate, selon les lieux. (...) »

³³⁶ *Evviva à a libertà* ou, vive la liberté, est scandé à la fin de chaque intervention parlée.

Huit acteurs prennent chacun leur tour la parole puis tous ensemble ils reprennent le dernier vers *Evviva à a libertà*. L'acteur qui vient de parler, disparaît ensuite dans le noir.

Il est inscrit dans la revue *Rigiru* que cette poésie est celle d'une anonyme du 19^{ème} siècle.

Parce qu'elle est expression sonore, elle sans doute être assimilée à un rite agraire, riche de toute une symbolique multiple liée au culte du blé. (...) même si le reflexe ethnologique le classe dans le corpus des chants de travail, il est difficile de ne pas tenir compte de ce que l'on pourrait appeler de *bruiteux*, onomatopées, cris, appels, interjections, voire plaisanteries (...)

Il s'agit de conjurer les éléments, en invoquant San Critofanu, mais aussi San Martinu pour éviter le trop peu, la disette ainsi que la mauvaise qualité du pain, blanc ou noir. »³³⁸

Nous constatons que ce chant a une fonction sociale à double niveau, concrète pour donner le rythme de la tâche à effectuer et se donner du courage, et une fonction plus symbolique et rituelle.

L'invitation au rituel soulignée dans l'analyse d'*A Muresca* est renforcée par la dimension sacrée de certains chants de la vie traditionnelle corse insérés dans le texte.

Les autres strophes de ce chant sont tous issus du répertoire des chants anciens.

Il y a *A Giandarmaria di Serra*³³⁹, puis un extrait d'un poème ou d'un chant de Carulu Giovoni³⁴⁰ dont nous ignorons le titre, une strophe de *Sirinatu à i sposi*³⁴¹, une autre d'une berceuse (*A nanna*). et une dernière, encore de Carulu Giovoni chantée par tous.

Au cours de cette épisode, les saisons semblent passer au gré des travaux agricoles, des sérénades, de l'enfant né, et des inquiétudes autour du pain de demain...

N'ayant à disposition que peu d'indications sur l'action en scène pour ce début de spectacle, nous avons alors cherché dans le témoignage de Dumenicu Tognotti d'éventuelles informations sur la direction d'acteurs.

Le metteur en scène dit avoir dû « se résoudre à faire un travail de mise en scène très conventionnel dans la mesure où (ses) choix n'étaient pas dictés par les propositions des acteurs mais leur étaient imposés. »³⁴²

Il explique aussi l'abandon du recours à l'improvisation pour la simple raison que les acteurs devaient « réaliser l'impensable : réussir en un mois à donner vie à un spectacle qui relève du sacré. »³⁴³

³³⁷ L'aire de battage du blé

³³⁸ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 1233.

³³⁹ Ghjermana de Zerbi indique que c'est *u lamentu d'amore*³³⁹ de la région de Portivechju. Ghjermana De Zerbi, *op. Cit.*, p. 128.

³⁴⁰ Poète corse, journaliste et créateur du journal *U Laruciu*. (1879-1963)

³⁴¹ Chant composé par Dumenicantone Versini dit Maistrale (1872-1950) qui était accompagné par un air improvisé au violon. Cf : Ghjermana De Zerbi, *op. Cit.*, p. 92.

³⁴² Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 47.

Compte-tenu de ces informations et des clichés qui nous sont parvenus, il est donc fort probable que l'action en scène résidait dans l'acte d'énonciation des textes grâce un engagement total des acteurs.

Que savons-nous de ce travail sur l'énonciation des textes ?

Dumenicu Tognotti écrit que « la parole poétique de *A Rimigna* échappe au jugement de l'esprit. (...) Elle est suffisamment irriguée par la puissance de l'oralité pour ne pas se perdre dans des questionnements esthétiques. »³⁴⁴

L'artiste corse prend un exemple : « lorsque les acteurs d'*A Rimigna* chantent ensemble, la dysharmonie manifeste pourrait être aisément corrigée. Mais cela se ferait au détriment de l'intensité de leur engagement : il ne s'agit pas de leur demander d'être des choristes au service de la recherche de l'esthétisme, mais d'être, selon les mots d'Artaud, des *suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bucher.* »³⁴⁵

Cette précision permet de confirmer l'influence d'Antonin Artaud dans le travail théâtral mené par l'artiste corse et donc le désir d'un engagement total de l'acteur dans l'acte d'énoncer. Mais comment obtenir cet engagement total de l'acteur ?

Peut-être grâce aux chants traditionnels que Dumenicu Tognotti utilise avec ses acteurs pour créer les impulsions justes et nécessaires à l'action. Ce travail vocal fait écho à celui proposé par Jerzy Grotowski pour faire atteindre à ses acteurs la qualité d'un jeu organique.

« La tradition agit de façon réelle quand elle est comme l'air qu'on respire - sans y penser. Si quelqu'un doit s'y forcer, faire des efforts convulsifs pour s'y cramponner, l'afficher avec ostentation - cela veut dire tout simplement qu'elle n'est pas vivante en lui. Or ce qui n'est pas vivant en nous ne vaut pas la peine d'un acte, car il ne sera pas vrai. »³⁴⁶

Un des élèves du metteur en scène polonais, Thomas Richards, a rapporté dans un livre intitulé *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* comment le célèbre directeur d'acteurs le faisait régulièrement travailler « sur un souvenir très important de (sa) vie »³⁴⁷ en lui demandant de chanter un chant traditionnel :

³⁴³ *Ibidem*, p. 45.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 48.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 45.

³⁴⁶ Jerzy Grotowski, « *Jour saint* » et autres textes, trad. Jerzy Lisowski, Paris, Gallimard, 1973, p. 70.

³⁴⁷ Thomas Richards et Jerzy Grotowski, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, trad. Michel A. Moos, Arles, Actes Sud, 1995, p. 68.

« Je me suis rappelé une chanson que ma mère me chantait quand j'étais petit, une chanson d'esclaves noirs d'Amérique. C'était par ce biais que je pouvais arriver au plus près possible d'une chanson traditionnelle. (...) Je me suis souvenu d'un jeu de mon enfance où mon père dansait avec moi en me tenant debout sur ses pieds. (...) »³⁴⁸

Ce cours extrait permet de nous faire comprendre comment, à travers une chanson de son enfance, Thomas Richards accède à une mémoire corporelle affective, lui permettant de lier l'énonciation de sa chanson à des impulsions corporelles.

Or, justement Dumenicu Tognotti précise bien dans son texte qu'il a expressément demandé aux acteurs de ne pas être tenter de « bien » chanter mais d'engager leur « corps-vie »³⁴⁹ entièrement. Ainsi, chaque acteur d'*A Rimigna* pouvait « traverser son propre champ de rencontre »³⁵⁰ et celui « de sa rencontre avec l'autre (...) et ne pas se réduire (lui-même) aux fonctions d'une espèce de fantôme collectif, qui d'ailleurs est toujours fictif, plus ou moins. »³⁵¹

La fin du tableau est signifiée par le son et la danse *A Muresca*

2 Sicondu ritratu ou deuxième tableau

L'appel à la résistance des Corses

U Nunziu, tel le coryphée se détachant du chœur-peuple, est une figure du peuple corse.

Il annonce des nouvelles terribles :

A Guagnu le prêtre Dumenicu Leca a reçu tout le village dans l'église, et tous ont juré devant la sainte vierge ne jamais se rendre aux français.

Ils ont étranglé 40 de ces gens !

Le village de Vigale a été incendié.

A Rogliano, un frère du couvent a été tué par un bourreau et laissé à l'entrée du village.

Et à Oletta, une boucherie vraiment infâme a eu lieu : ils ont torturé sur une roue je ne sais combien de patriotes en train d'enflammer la révolte.

A cinq d'entre eux, ils ont cassé les bras et les jambes, laissé les reins à vif, puis ils les ont exposés au soleil sur la place du village. Mais même écartelés, personne n'a parlé.

Les soldats français ont brûlé toutes les maisons d'Albertini et tué les animaux de toute la région.³⁵²

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 58.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² Cf. Doc 6 en annexe

Le mot « boucherie » est *u maceddu* en corse et c'est aussi le titre d'une autre pièce écrite par Rinatu Coti à la demande de Dumenicu Tognotti. Il s'agit d'un projet avorté qui devait évoquer le destin tragique de *Maria Ghjentele*. L'auteur de la pièce précise qu'*A Rimigna* était « une introduction, symboliquement » à cette histoire sur l'héroïne corse considérée, rappelons-le, comme l'Antigone corse. Ce sont les événements d'Aléria, sur lesquels nous reviendrons à travers un témoignage que nous partagerons à la fin de cette partie, qui ont fait avorter ce projet de théâtre. Rinatu Coti ne publiera la pièce qu'en 1988. Elle « n'a jamais été portée à la scène³⁵³. »

A l'annonce du message, « le peuple corse chante sur un texte de Charles Santoni, le coauteur de *Main basse sur une île* avec Pascal Marchetti, manifeste du Front Régionaliste Corse publié en 1971 »³⁵⁴ Nous comprenons qu'il s'agit d'un appel à la résistance corse. Nous avons déjà évoqué en première partie du mémoire le contenu de ce manifeste. Il est évident que l'introduction d'un texte de cet auteur n'est pas fortuite et que cela part d'une volonté d'actualiser le conflit passé.

Ensuite trois voix se détachent successivement du chœur pour commenter l'arrivée de *i Pinzutu*³⁵⁵ et « parfois, (...), l'ironie et l'humour prennent le pas sur la colère. »³⁵⁶

3 Terzu ritratu ou troisième tableau

L'imaginaire et le folklore magique de la Corse

(a) U Mazzeru ?

Voici une définition détaillée de l'auteur du livre référence sur le sujet, Roccu Multedo :

Le *Mazzeru* est un homme comme vous et moi, qui fait des rêves de chasse. Il se poste, en esprit, au gué d'un ruisseau. Il abat la première bête sauvage ou domestique qui vient à passer et qui est l'esprit d'un être humain. Après l'avoir tuée, il retourne la bête sur le dos. Il s'aperçoit alors que le museau de l'animal est devenu le visage d'une personne de sa connaissance, qui va mourir. Cette personne vivra trois jours au minimum ou un nombre impair de jours, et un an, au maximum. En effet, la bête tuée représentait son âme : c'est pourquoi, privé d'âme, son corps ne tardera pas à dépérir. (...) C'est également au cri poussé par l'animal blessé que le *mazzeru* reconnaît si la victime est un homme, une femme ou un enfant.³⁵⁷

Voir la photographie ci-contre : (Fig. : 12)

³⁵³ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 108.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 99.

³⁵⁵ « Les pointus » Soldats français

³⁵⁶ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 99.

³⁵⁷ Roccu Multedo et Antoine-Dominique Monti, *Le mazzérisme : un chamanisme corse*, Paris, Ch. Antoni/l'Originel, 2011, p. 12.

Corsica

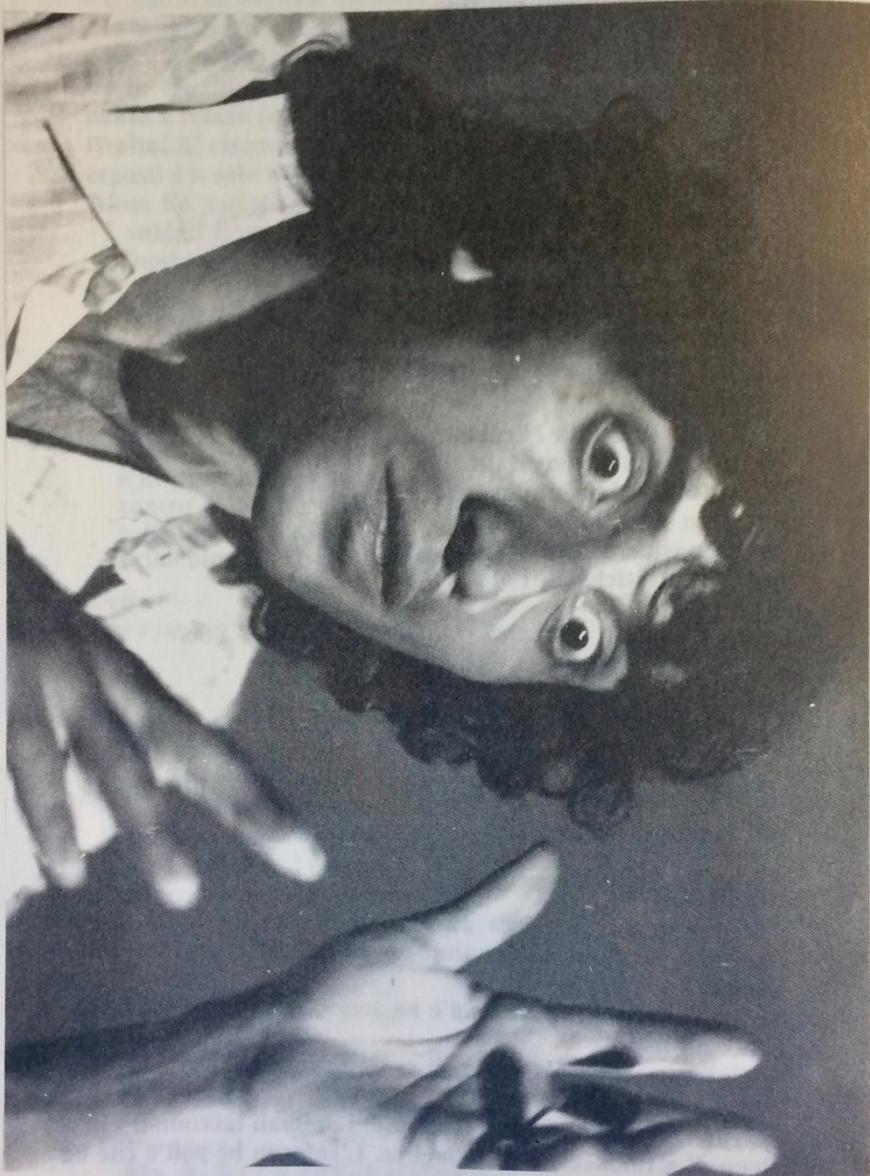


Figure 12 : U Mazzeru - A Rimigna

L'apparition de la figure du Mazzeru a été souligné comme un moment clé du spectacle par la plupart des témoins qui ont assisté au spectacle *A Rimigna*.

L'un d'entre eux, Francis Beretti, nous apporte le témoignage le plus complet :

Après une période de silence tendu, (le public) se libère de son envoûtement en applaudissant : le mazzeru (Savériu Valentini) a terminé sa tirade torturée par de mauvais présages. Il a lancé ses imprécations contre l'injustice : « L'infernu hè in ogni locu », l'enfer est partout, dans le malheur du pauvre, dans la domination du riche. Il a crié sa douleur devant l'homme qui, comme d'un cauchemar, se réveille pour se voir spolié de la terre dont il est issu et qui est la substance même de son être. Le choc a eu lieu. Il se propagera jusqu'à l'enthousiasme final.³⁵⁸

Le monologue du *Mazzeru* semble avoir plongé le public dans un espace-temps entre rêve et cauchemar. Sur la photographie, nous distinguons nettement que l'acteur Savériu Valentini, qui interprète *u Mazzeru*, présente dans les expressions du visage, et notamment dans le regard, des caractéristiques proches d'un état de possession ou de transe. La gestuelle des mains accentue cette impression.

Nous pouvons entendre le monologue du Mazzeru sur le film ³⁵⁹ de Denis Robert que nous a confié Badia pour notre recherche.

L'impression de possession, ou de transe ou d'état second, est affirmé par la vocalité de la performance. La voix se fait appuyée, traînante et plaintive, comme si le corps même du *mazzeru* était en souffrance.

Est-ce la volonté « de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » tel que le préconise Antonin Artaud dans son mode d'emploi d'un *Théâtre de la Cruauté* ³⁶⁰ ?

Les voyances du *mazzeru* sont inexorables. « Le mazzeru a un rôle actif, il est l'instrument des puissances du destin dont il applique les terribles lois ; c'est en rêve qu'il inflige les coups qui détruiront les siens. C'est par le rêve qu'il connaît les malheurs à venir et porte ainsi son deuil avant les autres. »³⁶¹

Nous retrouvons des similitudes avec les figures antiques grecs chargées des oracles.

Puis le débit s'accélère donnant la sensation que *u mazzeru* tourne sur lui-même jusqu'à la fin de sa tirade : « vecu, i vecu ... u sentu, u sentu... »³⁶² Car « le *mazzeru* est quelqu'un qui voit et qui entend ce que les autres ne peuvent voir ni entendre. »³⁶³

³⁵⁸ *Rigiru : rivista di letteratura corsa, op. Cit.*, p. 57.

³⁵⁹ Robert Denis, *U spechju di un populu*, 2008.

³⁶⁰ Antonin Artaud et Paule Thévenin, *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, p. 145.

³⁶¹ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 1063.

³⁶² « Je vois, je les vois... je l'entends, le je l'entends » *Rigiru: rivista di letteratura corsa, op. Cit.*, p. 13.

Notons que la transe est une pratique corporelle transmise culturellement d'une génération à l'autre. Le metteur en scène polonais, Jerzy Grotowski, a notamment étudié la transe dans le vaudou haïtien.

Nous pouvons penser, qu'à l'instar de son maître, Dumenicu Tognotti utilise la transe « afin d'obtenir, chez l'acteur, la fluidité organique présente chez le possédé, de faire du mouvement en état de conscience modifié un modèle du mouvement pour l'acteur en scène. »³⁶⁴

Enfin, nous souhaitons partager au lecteur une autre forme de rêve de *mazzeru* car il éclaire d'un sens nouveau la veillée à laquelle le public corse est conviée :

On raconte que le *mazzeru* prend part à un repas où se retrouvent les esprits des morts, le plus souvent autour de plats de viande. Cela rejoint la réalité, où les repas funèbres et les veillées accompagnent le rituel de l'enterrement, et ce malgré l'interdiction de l'Église.
(...) Le *mazzeru* prend, avec ce rôle, une toute autre dimension, qui est l'image du meneur di a cumpagnia di i morti, la compagnie des morts, ce que l'on appelle aussi a mumma
(...) ³⁶⁵

Il n'est pas improbable que le titre *A Veghja* fasse aussi référence à la veillée funèbre car n'est-il pas question d'inviter le public corse à un rituel ? Et dans un rituel, quelque chose meurt pour renaître...

Sans compter que le *mazzeru* mène aussi les esprits des morts, ces ombres que nous avons évoquées en début d'analyse sur *A Rimigna* et qu'il nous semblait voir dans les sculptures de Badia. Or, après le monologue de Saveriu Valentini, une actrice chante quelques vers d'un poème espagnol dans lequel une mère prie la mort d'épargner son enfant...

(b) U Favulaghju

Ce troisième tableau se termine sur le récit d'un conteur.

« *Una fola*, racontée devant la communauté rassemblée, (est) une parabole destinée à tous, une parole rompue tel le pain, essentielle dans sa simplicité. Ce monologue, *a fola di u casteddu di a muvra*, va mélanger acteurs et spectateurs l'espace d'un instant. »

Voici un cliché où l'on voit le conteur partagé à tous cette histoire : (Fig. : 13)

La circularité de l'espace est accentuée par le double cercle, celui des acteurs autour du conteur et celui des spectateurs autour des acteurs.

³⁶³ Roccu Multedo et Antoine-Dominique Monti, *op. Cit.*, p. 13.

³⁶⁴ Christine Douxami, « Danse-théâtre et anthropologie », *Études théâtrales*, N° 49, 2010, p. 191-198.

³⁶⁵ *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, op. Cit.*, p. 852.



Corscia

Figure 13 : U Favulaghju - A Rimigna

4 Quartu ritratu ou quatrième tableau

Le quatrième tableau est consacré à la divulgation du nom des Niolins arrêtés.

Nous constatons que dans la pièce, une attention accrue a été portée sur l'importance de nommer les Niolins car « Il faut savoir ce que chacun a fait. Dans la singularité de l'identité collective, il y a des singularités individuelles »³⁶⁶ selon Rinatu Coti.

C'est aussi un hommage à leur mémoire.

Le peuple répond en exprimant sa peur : « *T'aghju a paura*³⁶⁷ »

B U Prucessu

Le témoignage d'une histoire en train de se faire

1 La joute improvisée du Chjame è rispondi

La deuxième partie est entièrement consacrée au procès des habitants du niolu arrêtés par les soldats français.

Sur scène, sont disposés d'un côté *E Mascare* (les quatre mannequins) et l'*Interprete* (une sorte de porte-parole de la justice française) – au milieu, derrière une chaîne au sol, se trouvent les condamnés – de l'autre côté *U Populu* (le peuple).

(Fig. : C)



³⁶⁶ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 102.

³⁶⁷ Littéralement « j'ai la peur de toi »

Cette joute improvisée a la particularité d'avoir plusieurs fonctions :

plaisir esthétique, fonction ludique, fonction cathartique d'une poésie libératrice d'angoisse, de passions, de tensions, de conflits, individuels ou collectifs, fonction d'apaisement de rivalités sociales car le discours poétique apprivoise la violence (...) mais encore besoin collectif et unifiant d'une communion intense entre les poètes et le public, et besoin aussi de maintenir la cohérence et la cohésion sociale par la moralisation de situations dangereuses, le *chajma e rispondi*, cet autre monument de la poésie corse avec le *vuceratu* est un temps particulièrement fort de la création artistique de notre peuple.³⁶⁸

Nous pensons que cette manière systématique que le peuple a de répondre à l'*Interprete* est utilisée pour mettre en exergue le face à face avec l'adversaire mais aussi pour libérer le public corse de l'oppression vécue.

A la brutalité militaire des interventions de « l'*Interprete* », celui qui interroge et dit les condamnations, s'interposent trois interventions poétiques du peuple : La première intervention, un extrait « d'une lettre de prison de Jean Nicoli, patriote corse et communiste, assassiné par les fascistes italiens en 1943 »³⁶⁹, la seconde, un poème³⁷⁰ de Blas de Otero et la troisième, un passage de « la lettre que Bonaparte³⁷¹ aurait écrite à Pasquale Paoli »³⁷². Ces trois extraits mettent en exergue l'amour des trois hommes pour la patrie corse.

En 1774, c'est au tribunal du « Prévôt général »³⁷³ à Bastia que ce procès s'est tenu.

Les Niolins ont été arrêté dans la nuit du 21 au 22 juin 1774 et le jugement a eu lieu le 23 juin un peu après midi. La rapidité du jugement est soulignée dans l'introduction³⁷⁴ de François Flori qui a procédé au recueil et à la publication des documents du procès.

Il précise aussi que « la plupart des accusés avaient manifestement participé à la révolte, ou tout au moins porté des armes sans autorisation, crime que les ordonnances punissaient de la peine de mort. Mais bien d'autres devaient se trouver dans ce cas. Comment, alors, les inculpés furent-ils choisis ? (...) Le commandement militaire possédait sûrement une liste de suspects. »³⁷⁵ Ces personnes pouvaient être des Corses suspectés de banditisme ou bien des

³⁶⁸ *État des recherches sur le chajma e rispondi*, E voce di u cumune, 1986, p. 9.

³⁶⁹ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 103.

³⁷⁰ Blas de Otero, *Je demande la paix et la parole*, poèmes traduits de l'espagnol par Claude Couffon, trad. par Claude Couffon, Paris, F. Maspéro, 1963.

³⁷¹ Il faut rappeler que Napoléon était durant sa jeunesse un ardent admirateur de Pasquale Paoli.

³⁷² Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 103.

³⁷³ *Rigiru : rivista di letteratura corsa*, *op. Cit.*, p. 48.

³⁷⁴ Cf : (Fig. : 7)

³⁷⁵ *Rigiru : rivista di letteratura corsa*, *op. Cit.*, p. 48.

personnes dénoncées ou trahies comme la proclamation française, mise en avant au début de la pièce, appelait les Corses à le faire.

Dans *a Rimigna*, l'*Interprete*, que l'on voit dans la photographie (Fig. : 14), est le porte-parole de la justice française. Il est de taille humaine et, même s'il a des traits humains, ceux-ci sont façonnés dans un masque. Il représente « le colonisé », « celui qui se donne une apparence qui répond à l'attente du colonisateur »³⁷⁶

2 Les mannequins géants aux masques monstrueux ou l'ennemi sans identité

En 1974, un épisode de « l'histoire inachevée », qu'évoquait Dumenicu Tognotti, confirme la trahison dont l'un des Niolins a été victime :

Quand nous sommes arrivés à Corscia et que nous avons expliqué notre projet de spectacle aux premiers habitants rencontrés, aucun d'entre eux n'en ignorait l'histoire. Chacun s'efforçait de nous instruire de son mieux sur le déroulement du drame tel qu'il le leur avait été rapporté par la transmission orale. Les suppliciés du Niolu avaient été victimes d'une dénonciation auprès des autorités françaises par des personnes qui voulaient se venger parce qu'on leur avait détourné l'eau, élément indispensable à la vie. (...) Certains descendants de ces délateurs habitaient Corscia. Les villageois s'étaient empressés de nous dire que ces derniers n'assisteraient pas au spectacle. Et effectivement ils ont été les seuls du village à ne pas venir. Ce geste a été, à mon sens, tout aussi émouvant et empreint de gravité que celui des descendants des suppliciés qui se sont pressés ce soir-là pour revivre le martyr de *Marcumaria di l'Albertini* et de ses compatriotes d'infortune.³⁷⁷

La question de la temporalité est importante dans *A Rimigna* : « c'est un spectacle qui entend considérer notre aujourd'hui dans la perspective d'hier et notre aujourd'hui dans la perspective d'aujourd'hui. »³⁷⁸

Ainsi « ce qui appartient au passé, aux ténèbres, est symboliquement représenté par des mannequins géants vêtus de bure, aux têtes difformes et effrayantes. L'interprète (...) porte un masque. Pour bien signifier que son monde et son temps ne sont pas les nôtres. Par contre, les acteurs qui revivent *l'annu di a disgrazzia*³⁷⁹ sont vêtus comme tous les jeunes corses de leur temps pour bien indiquer que l'histoire continue. »³⁸⁰

Nous pouvons aussi l'observer sur la photographie³⁸¹ ci-contre : (Fig. : 14)

³⁷⁶ Dumenicu Tognotti, *op. Cit.*, p. 85.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 35.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 41.

³⁷⁹ « L'année de la disgrâce »

³⁸⁰ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 41.

³⁸¹ François Desjobert et Sampiero Sanguinetti, *La Corse inachevée : 1969-1977*, F. Desjobert, 1977, 83 p.

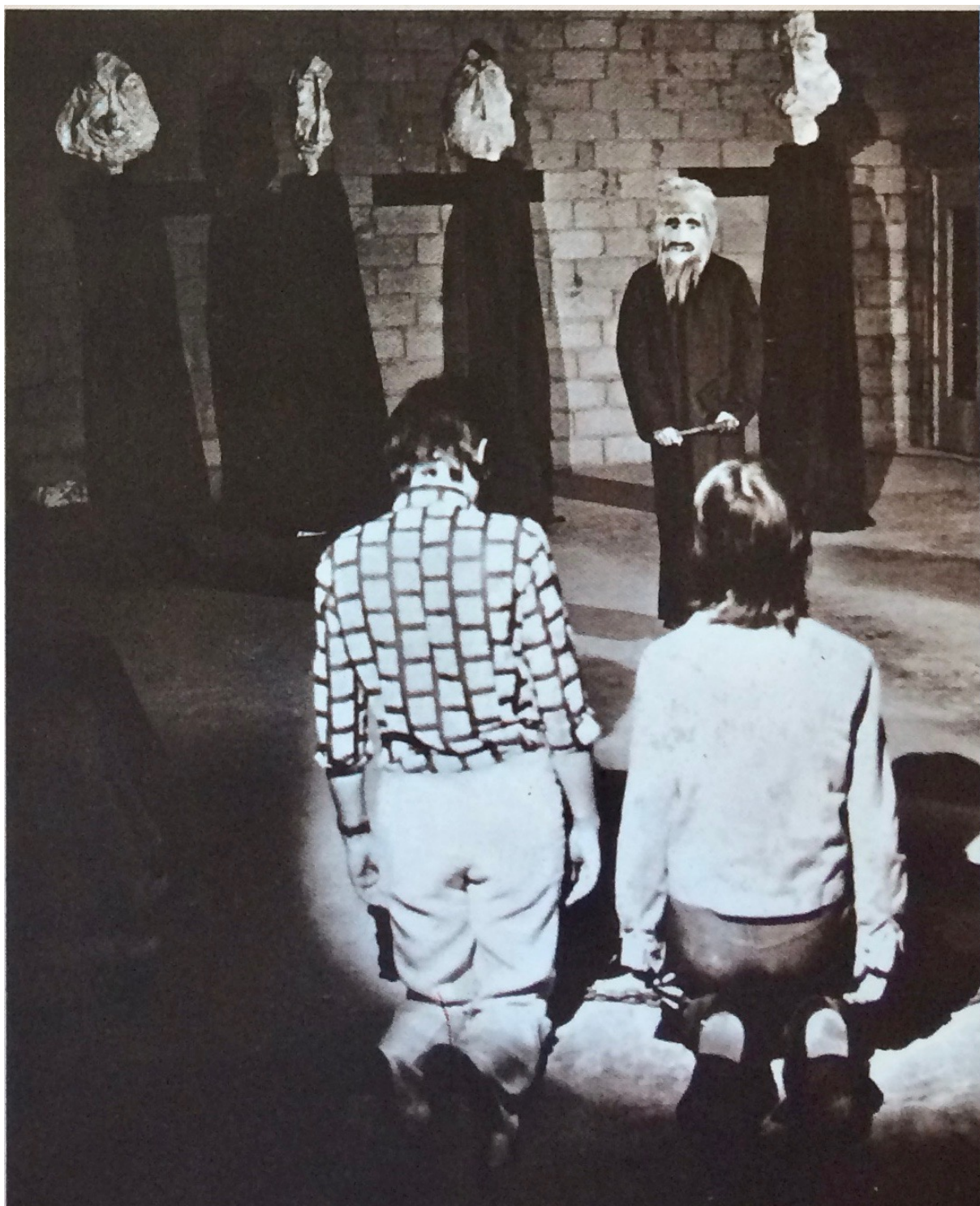
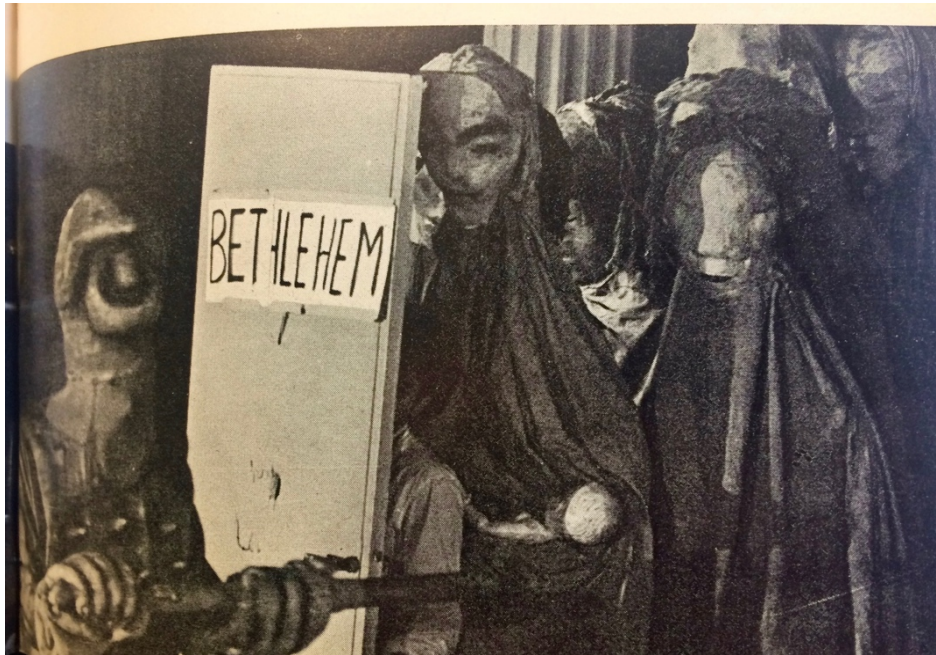


Figure 14 : U prucessu - A Rimigna

Notre première réaction, en voyant les photographies du spectacle où figurent ces mannequins, a été de les rapprocher des mannequins du *Bread and Puppet*.

Voir la photographie³⁸² ci-dessous d'un épisode du spectacle *The Cry of the People for Meat* :



Ce spectacle Badia et Dumenicu Tognotti l'ont vu à Nancy et il a probablement nourri l'imaginaire de la scénographe. Je dis probablement car ce n'est pas la référence à laquelle elle a fait allusion pour ces mannequins lorsque nous nous sommes rencontrées.

Elle a évoqué Artaud.

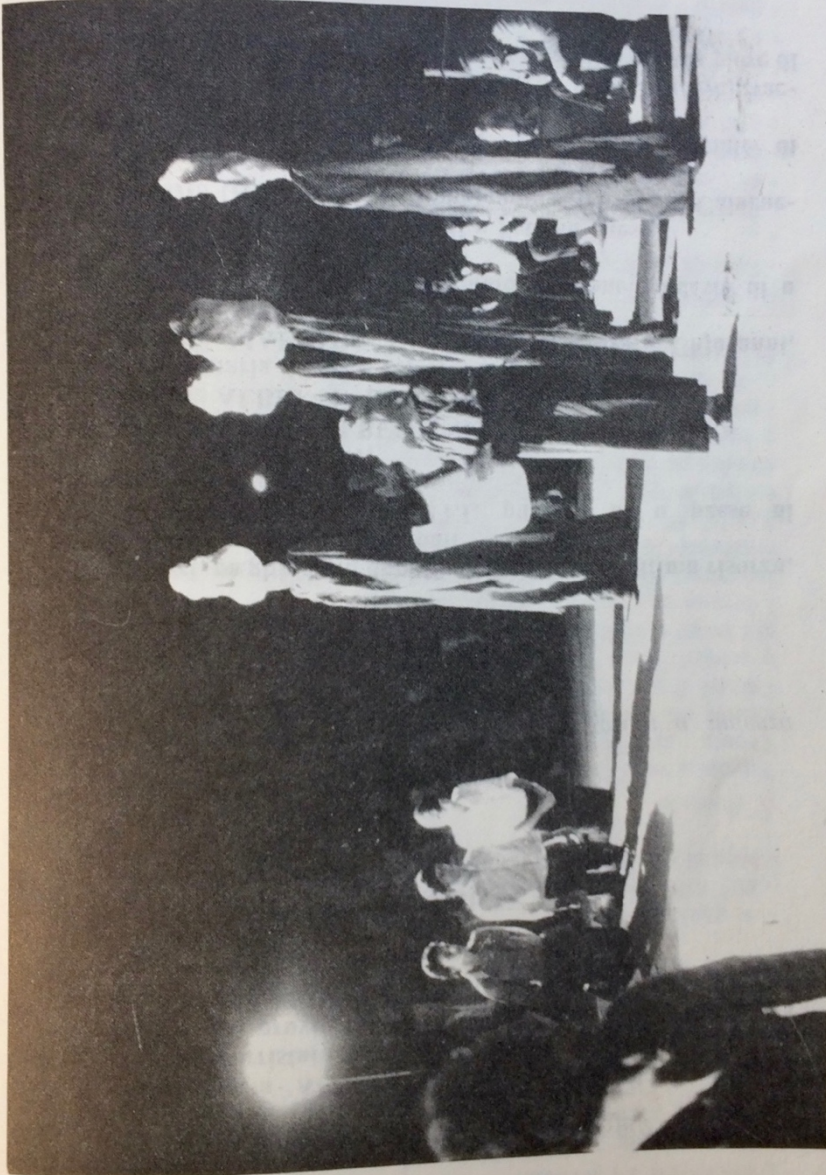
Surprise dans un premier temps, j'ai compris en relisant *Le Théâtre et son double*, que dans le passage sur le *Théâtre de la Cruauté*, Antonin Artaud, préconise en effet, à plusieurs reprises le recours aux « masques, mannequins de plusieurs mètres »³⁸³.

Et si « l'histoire continue » en 1974, alors les mannequins aux masques difformes sont aussi la représentation de la Cour de sûreté de l'État qui, depuis 1963, traite les affaires de terrorisme, et donc celles liées aux mouvements nationalistes corses.

La sentence est alors prononcée. Voici la photographie ci-contre (Fig. : 15)

³⁸² Françoise Kourilsky, *The bread and puppet theatre*, Lausanne, Suisse, la Cité éditeur, 1971, 28 p.

³⁸³ Antonin Artaud et Paule Thévenin, *op. Cit.*, p. 144.



Corseia

Figure 15 : A Sintenza - A Rimigna

A l'annonce de la condamnation à mort des prisonniers, les actrices entonnent un *voceru* comme l'indique cette photographie ci-contre (Fig. : 16)

Le *voceru*, était « une complainte funèbre sous forme de poésie psalmodiée, improvisée par les femmes en présence du corps d'un défunt, le *voceru* ou *vuceratu*, était composé aussi bien, sinon plus, à l'intention des vivants qu'à destination du mort. »³⁸⁴

Tout en étant une manifestation d'une douleur privée, le *voceru* est aussi un spectacle dans le sens où son expression est théâtralisée :

Le vocero s'annonce par un long silence qui accompagne l'entrée en scène de la vocératrice. Celle-ci se lève, un mouchoir déployé à pointe des doigts ou parfois un tablier tenu à deux mains. Elle s'approche du mort, le regarde fixement, se recueille, puis commence à chanter lentement d'une voix égale et basse. (...) Le corps entier marque le rythme : balancement des épaules et du buste, oscillations de la taille, geste arrondi des avant-bras et des mains ; parfois la main libre frappe la tola (plus récemment le lit ou la bière). Les condoléances assises (autrefois accroupies) autour du corps se balancent au même rythme et, entre chaque strophe, poussent un cri plaintif (dih ! dih !), seul vestige peut-être d'un chœur qui n'est pas attesté en Corse, alors qu'il existe encore en Sardaigne.³⁸⁵

Si nous observons le lexique du *voceru* dans *A Rimigna*, nous sommes frappés par la violence des mots, de la colère exprimée. Car ce chant improvisé est destiné au défunt mais aussi à la famille et même parfois à quelqu'un d'autre de la communauté s'il y a un différend par exemple :

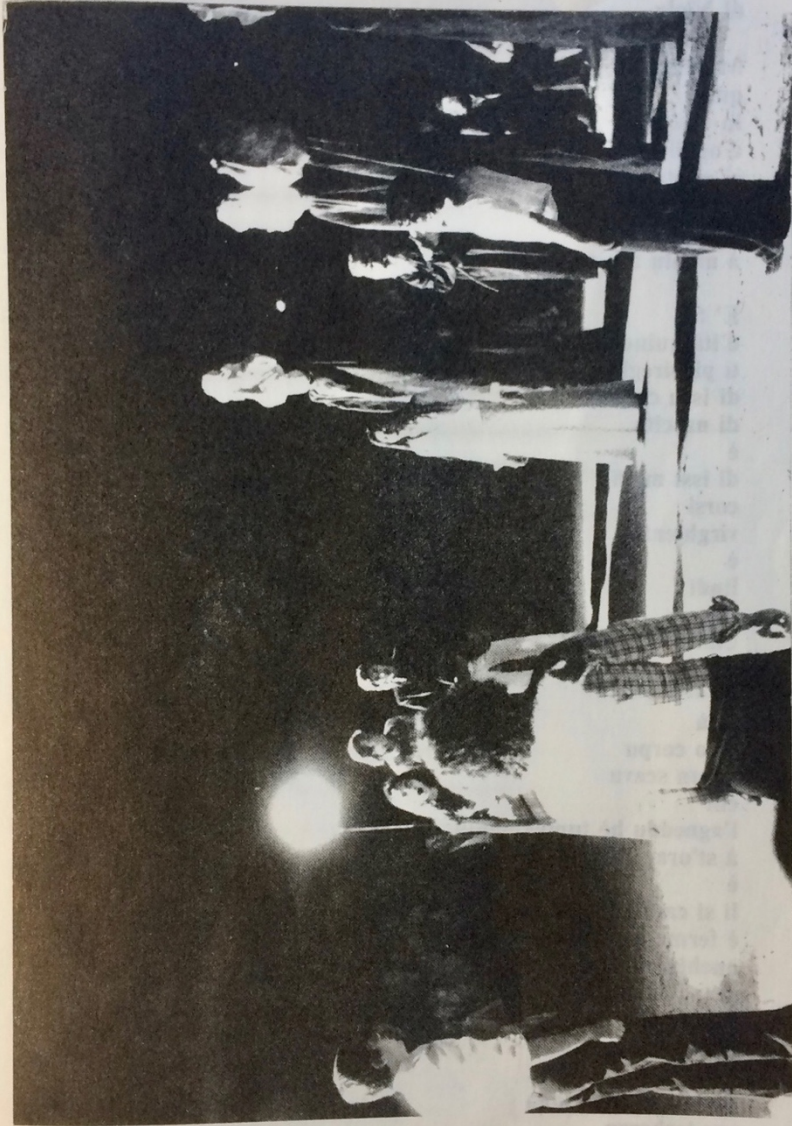
Le rôle de la lamentation funèbre dépasse le seul cadre de l'épanchement affectif pour ceux qui restent et celui de la préparation à la vie dans l'Au-delà pour ceux qui partent ; un des rôles majeurs est de riposter à l'offense provoquée par la mort qui vient affaiblir la famille et la communauté toute entière. Pour lutter contre cet affaiblissement, (...) la famille va conjurer le sort et combattre son angoisse en faisant une démonstration de force en direction du corps social.³⁸⁶

Cette fois encore, la parole poétique est chargée de bien plus que le récit en lui-même et le public partage un moment de communion chargé d'affect.

³⁸⁴ *Études corse*, éd. Domaine corse Association des chercheurs en sciences humaines, Ajaccio, Association des chercheurs en sciences humaines, domaine corse, 1973, n° 70., p. 77.

³⁸⁵ *Études corse*, op. Cit., n° 70, p. 79.

³⁸⁶ Dumenicu Tognotti, op. Cit., p. 85.

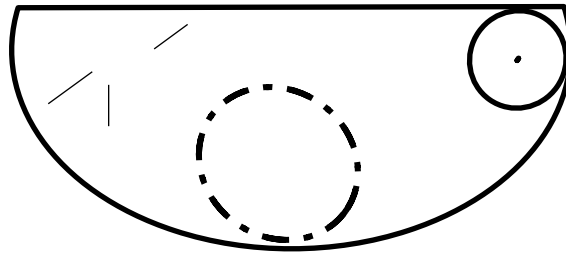


Corscia

Figure 16 : U Voceru - A Rimigna

U Voceru se termine sur la promesse du peuple corse de ne pas se venger « E chi' maciddari ùn sarani marturiati »³⁸⁷. Les mots sont empruntés à un poème de Bachir Hadj Ali.

Au même moment les condamnés effectuent une sorte de procession circulaire comme nous pouvons le voir dans le schéma ci-dessous : (Fig. : D)



S'ensuit un chant d'église en *paghjelle* et une prière à Saint Jean et à la Sainte Trinité.

Comme nous l'avions évoqué dans le spectacle U Fiatu, la religion catholique est associée aux rites de la tradition corse. Ici, c'est tout un cérémonial funèbre qui se déroule avec et pour les Corses.

Les Corses ont procédé à l'enterrement de leurs morts et ceux-ci n'auront plus à errer telle la cohorte d'*A Mumma*³⁸⁸, comme le suggère les sculptures de Badia à l'ouverture du film documentaire réalisé par Denis Robert en 2008, *U spechju di un populu corsu*.

Les Corses ont-ils enterré aussi cette part d'ombres, considérée comme la marque d'une aliénation, le chiendent qu'il faut extirper ?

Tous les acteurs se dispersent dans l'espace et dans le noir comme dans le schéma du premier tableau (Fig. : A)

³⁸⁷ « Et que les tortionnaires ne seront pas torturés »

³⁸⁸ En 1979, un long-métrage, *A Mumma*, en collaboration avec la troupe du Teatru Paisanu, et en projet avec le Groupe cinématographique corse. Cf : Roccu Multedo et Antoine-Dominique Monti, *Le mazzérisme: un chamanisme corse*, Paris, Ch. Antoni/l'Originel, 2011, p. 124.

C Parolle d'oghje

« La dernière partie (...) revient sur l'évocation du cas le plus douloureux, celui de Marcu Maria Albertini avec pour trame, la permanence de la résistance corse »³⁸⁹

L'auteur a souhaité que chaque spectateur s'identifie à « cette figure de l'enfant que l'on tue »³⁹⁰ « Mais la conclusion est un message d'espoir » : « A to morti h è zitiddeza di vita »³⁹¹ ou « Ta mort est l'enfance de la vie » puisque la Nation corse est censée (re)-naître.

Synthèse

Témoin et participant d'un rite auquel il a été convié dès le début du spectacle, et au cours duquel la parole poétique, chargée de la part d'irrationnel, d'invisible, de magique inhérente à la culture populaire corse, est transmise par les acteurs grâce à leur engagement total, le public d'*A Rimigna* revit l'histoire et le procès des Niolins, une histoire restée en souffrance et révélée à sa conscience comme on extirpe « le chiendent de la plante qui pousse ».³⁹²

Son et danse³⁹³ - d'*A Muresca*³⁹⁴-, voyances du *mazzeru, fole* (récits), *chjama e rispondi, voceru*, autant de formes artistiques qui composent une tradition théâtrale spécifique à la corse et que le spectacle utilise pour toucher l'inconscient collectif du public corse.

Car « la tension dramatique de l'œuvre soutient l'idée selon laquelle un territoire (*u locu*) peut conserver au plus secret le souvenir du sang versé. Et ceci quand précisément le collectif des tenants du lieu est en grand risque de perdre, par pure dépossession ou qu'il en soit à lâcher prise, les moyens de se rappeler. »³⁹⁵

En cette année 1974, *u Teatru paisanu* a mené à bien sa recherche sur l'art du spectacle corse, déjà entreprise avec le spectacle d'animation *U Fiatu*, et l'a mise en situation dans une cérémonie cathartique. Tant sur le fond que sur la forme, les premières productions du *Teatru Paisanu* se distinguent volontairement des pièces de théâtre en langue corse d'avant-guerre.

³⁸⁹ Rinatu Coti [et al.], *op. Cit.*, p. 105.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 106.

³⁹¹ *Rigiru : rivista di letteratura corsa*, 1974, p. 32.

³⁹² *Rigiru : rivista di letteratura corsa, op. Cit.*, p. 57.

³⁹³ Ici il plus question de souligner l'importance de la danse, et notamment des danses en cercle

³⁹⁴ *A Muresca* n'est pas spécifiquement une danse corse

³⁹⁵ Rinatu Coti, *De la faculté d'être*, [Paris] Issy-les-Moulineaux, Éolienne Casa di u populu corsu, 2004, p. 8.

Et même si, pris par le temps, la troupe n'a pas eu le temps d'avoir recours au travail d'improvisation nécessaire à l'écriture d'une partition de l'acteur comme Dumenicu Tognotti l'a appris, en se formant auprès de Jerzy Grotowski ou des élèves de ce-dernier, la direction d'acteurs se veut innovante, notamment sur le travail vocal des acteurs. Inspirés par les exercices du metteur en scène polonais concernant la quête de la fluidité du jeu organique de l'acteur, Dumenicu Tognotti explore des pistes de travail dont l'interprétation du *Mazzeru* par Savériu Valentini nous donne un bon aperçu : Son expression physique et vocale rappelle celui d'un possédé des rituels vaudous dont le chant traditionnel est projeté dans l'espace par un corps en transe.

Les écrits d'Antonin Artaud ont aussi influencé la démarche du metteur en scène corse au point de demander à l'acteur « qu'il accepte de jouer sa vie sur la scène ou, à tout le moins, d'y engager une parcelle de son être le plus profond. »³⁹⁶ La scénographe Badia, quant à elle, souligne cette référence au *Théâtre de la cruauté*³⁹⁷ en inventant « des mannequins, des masques énormes »³⁹⁸ qui ne sont pas s'en rappeler quand même les marionnettes géantes du *Bread and Puppet*.

A Rimigna semble dévoiler le désir d'émergence d'un théâtre (corse) où « la cruauté (...) permet de faire venir au jour les violences du destin, puis de les exorciser. »³⁹⁹ Mais la recherche est aussi une recherche sur la Corse et les Corses et indubitablement, le spectacle s'inscrit dans le *Riacquistu*. Il sera même considéré comme emblématique de la lutte culturelle et sociale qu'il n'est alors plus possible de dissocier de la lutte politique et donc militante.

Et après ?

Les événements politiques vont se précipiter et tandis que la troupe menée par Dumenicu Tognotti se prépare à poursuivre sa recherche théâtrale, autour de *Maria Ghjentile*, « cette héroïne du village d'Oletta dont l'histoire renvoyait au mythe d'Antigone, ils apprennent « que des militants en armes de l'Action Régionaliste Corse avaient investi une cave vinicole à Aléria. (...) : Notre situation d'acteurs et de metteur en scène confrontés à une tragédie

³⁹⁶ *Les Théâtres de la Cruauté : hommage à Antonin Artaud*, éd. Camille Dumoulié, Paris, Editions Desjonquères, 2015, p. 181.

³⁹⁷ Antonin Artaud et Paule Thévenin, *op. Cit.*

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 150.

³⁹⁹ *Les Théâtres de la Cruauté : hommage à Antonin Artaud, op. Cit.*, p. 182.

ancienne devenait soudain singulièrement inconfortable. (...) Pouvions-nous nous réfugier longtemps dans l'histoire et refuser de la faire ? »⁴⁰⁰

L'aventure théâtrale du *Teatru Paisanu* prend alors un autre chemin que celui qui devait le conduire sur les traces de l'*Antigone corse*. La troupe se rend à Aléria⁴⁰¹ et celle qui dansait sur le son d'*A Muresca* dans *A Rimigna* témoigne :

« C'était il y a trente ans, nous troquons la scène de l'espoir pour celle de l'agonie qui s'installe lentement et où se jouent des enjeux politiques. Pourtant, les idées qui animent grand nombre de personnes de ma génération et préconisent des idées de partage dans une Corse fraternelle ouverte à la Méditerranée et à d'autres géographies, ont avorté dans un vulgaire cuvier. Ce jour-là, les démocrates ont perdu la partie. (...) Embarqués dans l'urgence de l'action politique, nous changeons de statut, d'acteurs nous passons au rôle passif de spectateurs enfouis dans les vignes (...) »⁴⁰²

Conclusion :

Pourquoi la Corse, territoire français dont la vie traditionnelle (relativement bien préservée au regard d'autres régions françaises) riche en théâtralité, a vu, que si tardivement et fragilement, émerger et se développer : institutions dramatiques, troupes professionnelles, créations théâtrales et répertoire ?

Cette problématique est le point de départ de ce travail sur le Théâtre (en) Corse.

L'une des premières conclusions à laquelle nous sommes parvenus est que le théâtre est quasi-absent de la vie culturelle des Corses de la fin du 18^{ème} siècle – qui correspond à la période où le pouvoir génois cède la Corse à la France – jusqu'à la libération du joug fasciste italien en 1943. Seuls des spectacles de compagnies itinérantes ou du répertoire du théâtre lyrique, principalement en langue italienne, sont programmés. La principale raison réside dans le fait que la vie théâtrale des provinces françaises est pauvre quelques soient les régions.

L'autre raison est liée à la situation de diglossie (corse-italien puis corse-français) à laquelle les élites corses sont confrontées dans toutes leurs actions écrites tandis que les échanges de la vie quotidienne et de la vie traditionnelle sont en langue corse.

⁴⁰⁰ Dumenicu Tognotti *op. Cit.*, p. 51.

⁴⁰¹ Aux cours de ces événements, des militants de l'Action Régionaliste Corse ont occupé de force une cave viticole appartenant à un pied-noir jusqu'à se rendre suite au déploiement d'un grand nombre de forces de l'ordre.

⁴⁰² Marcu Biancarelli, « A Pian' d'Avretu Numaru 27 », [En ligne : <http://m3c.univcorse.fr/omeka/items/show/11003>]. Consulté le 16 octobre 2018.

Difficile pour une création artistique d'éclorre dans un contexte d'obligation (et parfois de censure) d'autant plus que la langue corse est une langue orale. Il faut donc attendre sa codification écrite au début du 20^{ème} siècle pour voir éclorre une création poétique grâce à l'émergence de nombreuses revues corses.

Soucieux de poursuivre notre questionnement sur « l'Objet-Théâtre » dans le contexte corse, nous avons alors décidé d'étendre notre recherche sur la période qui voit la mise en place de la décentralisation théâtrale, en prenant le parti de suivre une expérience singulière, celle de l'acteur et metteur en corse, Dumenicu Tognotti, créateur du *Teatru Paisanu* dans les années 1970.

En effet, son parcours de formation au Centre Universitaire International de Formation Et de Recherche Dramatique de Nancy puis auprès de Jerzy Grotowski, ainsi que son statut d'animateur au sein de la Maison de la Culture en Corse (MCC) - dont il nous a fallu retrouver la trace car elle ne figure dans aucun livre consacré à la décentralisation théâtrale - nous a semblé une porte d'entrée originale et pertinente pour comprendre comment a pu émerger un théâtre de recherche en langue corse dans une région qui, à priori, n'avait pas de tradition théâtrale proprement dite.

Notre recherche nous a amené à découvrir que l'existence de la MCC avait beaucoup tenu à la détermination d'un homme, Henry Mary. De professeur de français au collège de Juilly en banlieue parisienne, Henry Mary était devenu le fondateur d'un premier festival d'art dramatique en Corse dès 1954, et ce, même si le projet fût un échec et ne se réalisa pleinement qu'à partir de 1964, avant d'être nommé directeur de ladite Maison de la Culture en Corse en 1968. Pourtant, aucune volonté politique de la part de son ministère de tutelle n'avait vraiment présidé à ce projet de décentralisation en région Corse. La programmation des quatre premières années, de 1968 à 1972, nous a montré que la MCC était destinée très probablement à un public de touristes et/ou de nantis locaux. Ce qui est bien loin de la démarche d'action culturelle prônée par André Malraux.

Chose plutôt surprenante de la part de ce directeur : il fût l'instigateur de la présence de Dumenicu Tognotti en tant qu'animateur *identitaire*, c'est-à-dire animateur revendiquant son adhésion au mouvement dit *U Riacquistu*, pendant social et culturel de la lutte nationaliste corse. Car, Dumenicu Tognotti s'est installé en Corse, et rechignant à former ses compatriotes

corses et stagiaires de l'Institut du tourisme à Ajaccio - dont l'unique but était de « vivre et travailler au pays »⁴⁰³ - à des techniques de théâtre qui ne lui inspiraient que du mépris, il a décidé de mettre en scène, avec leur collaboration, *U Fiatu* (1973), un spectacle d'animation inscrit dans le mouvement *U Riacquistu*, et dont plusieurs articles de presse se sont fait l'écho à l'époque.

Nos recherches ont permis d'analyser quelques éléments de ce premier spectacle créé en 1973. Il porte en germe *une recherche sur l'art du spectacle corse* que le metteur en scène poursuit l'année suivante avec une deuxième production, *A Rimigna*, entouré d'une nouvelle troupe – à l'exception de Saveriu Valentini, acteur et co-auteur de la pièce avec Rinatu Coti – composée de militants du *Parti di u Populu Corsu*.

A Rimigna est un spectacle qui actualise un conflit passé : le procès et la condamnation à mort par la justice royale française de onze habitants du Niolu en 1774. Le Pouvoir répressif français de 1774 est symbolisé par des « mannequins, des masques énormes »⁴⁰⁴ que la sculptrice Badia a réalisé spécialement pour le spectacle. Ces marionnettes géantes et difformes désignent par ailleurs aussi en 1974 la Cour de Sûreté de l'État habilitée à juger les personnes suspectées d'avoir commis des actions terroristes.

La recherche sur l'art du spectacle corse, dans *A Rimigna*, met en exergue un « Théâtre premier⁴⁰⁵ », composés de formes artistiques issues de la culture populaire corse, culture orale et empreinte de folklore magique : *Chjame e rispondi*, *Voceru*, *Fole*, danses en cercle, chants etc. Dès les premières notes du violon d'*A Muresca*, une danse envoutante invite le public corse à une introspection qui, à l'instar du théâtre mené par Jerzy Grotowski, semble renoncer « aux valeurs clairement définies de la raison pour affronter les ténèbres de l'inconscient collectif. »⁴⁰⁶

La troupe s'investie aussi corps et âme dans ce projet d'un point de vue militant - Dumenicu Tognotti dit travailler « à la reconstruction de la Nation corse » - et théâtral, car tous jouent

⁴⁰³ Anne Meistersheim, « Du Riacquistu au désenchantement », *Ethnologie française*, vol. 38 / 3, juillet 2008, p. 407-413.

⁴⁰⁴ Antonin Artaud et Paule Thévenin, *op. Cit.*, p. 150.

⁴⁰⁵ *Iles et mémoires*, éd. Françoise Albertini et Dominique Salini, Corti, Università di Corsica Pasquale Paoli, 1998, 230 p.

⁴⁰⁶ Propos d'Eugenio Barba cité dans : Raymonde Temkine, *Grotowski*, Lausanne, Suisse, La Cité éditeur, 1968, p. 99.

tels des « suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher », ⁴⁰⁷ expression empruntée à Antonin Artaud mais qui peut tout aussi faire penser à Jerzy Grotowski dont l'acteur « accomplit un acte d'offrande » ...⁴⁰⁸ Par exemple, le travail vocal des acteurs d'*A Rimigna* n'est pas sans rappeler celui que le metteur en scène polonais menait avec ses acteurs, comme en témoigne l'enregistrement du *Mazzeru* interprété par Savériu Valentini.

A travers le témoignage d'une des actrices et danseuse dans le spectacle, nous comprenons que le public corse n'a pas été qu'un simple spectateur de la performance qui s'est accomplie sous ses yeux. Il a participé à une performance ambitieuse pour et avec des Corses.

« Le théâtre, un rituel ; le théâtre, moment *élitaire*... » ⁴⁰⁹ écrivait Raymonde Temkine à propos du Théâtre -Laboratoire de Jerzy Grotowski.

Le Théâtre proposé par Dumenicu Tognotti est au croisement de Grotowski et d'Artaud et s'ancre dans la culture populaire corse empreinte de magie et de religiosité.

Un Théâtre de la sorcellerie...

Le *Teatru Paisanu* est-il un Théâtre politique ?

« Le théâtre, tel qu'il le conçoit, c'est forcément un acte politique parce qu'il bouleverse ... parce qu'il ne laisse pas indifférent. On ne vient pas là pour qu'on vous raconte une histoire, on vient là pour participer à un moment qui vous change, à un moment qui fait, que quand vous sortez de là, vous n'êtes plus pareil »⁴¹⁰ dit Dominique Salini à propos du *Teatru Paisanu* dans le film de Denis Robert

Notre recherche, circonscrite aux deux premières productions ne donne qu'un aperçu de ce que Dumenicu Tognotti et la troupe du *Teatru Paisanu* a offert à vivre au public corse jusqu'en 1991, date de la dernière création, *Missa pà i Ghjuvannali*, « célébration rituelle du mythe entre les mythes. »⁴¹¹ pour Dominique Salini.

Par la suite, le *Teatru Paisanu* proposera *A Cabbia* (1980), *Innò* (1981), *Prima Tù* (1983), *Sogni i Soli* (1983).

⁴⁰⁷ Dumenicu Tognotti, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Dumanes, Biguglia, 2010, (« Hommes et Territoires »), p. 45.

⁴⁰⁸ Raymonde Temkine, *op. Cit.*, p. 140.

⁴⁰⁹ Dumenicu TOGNOTTI, *op. Cit.*, p. 41.

⁴¹⁰ Denis Robert, *U spechju di un populu* 2008.

⁴¹¹ Dumenicu Tognotti *op. cit.*, p. 10.

Tandis qu'*A Cabbia* et *Innò* sont des spectacles qui abordent l'actualité politique corse du début des années 1980 avec la question des prisonniers politiques corses, *Prima Tù*, sera « un essai, une tentative » dans sa recherche du vrai langage, un langage secret, tapi au cœur de l'homme corse qui cherche sa mémoire dans l'espace méditerranéen »⁴¹²

Prima Tù mettra la danse à l'honneur car « l'incertitude d'une danse dit ici sans doute plus ce que le sens politique ne peut saisir. Alors, seulement, chez *Teatru Paisanu*, le théâtre devient rêve du politique. Son rêve réalisé. »⁴¹³ a écrit Stefanu Cesari.

Est-ce que la danse fait partie de ce nouveau langage dramatique spécifique à la Corse que l'artiste corse cherche à révéler à travers *cette recherche sur l'art du spectacle corse* ?

Il nous reste donc mille questions encore à l'issue de ce travail de recherche.

Une grande partie du travail mené par le metteur en scène corse n'a pas été interrogée dans ce mémoire et nous espérons que les circonstances nous permettront d'en connaître davantage, ne serait-ce qu'en ayant l'opportunité et la possibilité de lire la recherche de Stefanu Cesari, *Teatru Paisanu. U Teatru corsu di ricerca*, DEA d'Études corses, Università di Corsica, 2002⁴¹⁴

⁴¹² *Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir*, éd. Tony Sabiani, Bastia, Ed. Dumane, 2004, p. 1184.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ François-Xavier Renucci, « Pour une littérature (et autres arts) corse(s) : Serait-il pertinent de jouer à nouveau "U Fiatu", "A Rimigna", "A Cabia", "Innò", "Prima tù", "Sogni di Soli" et "Missa pà i Ghjuvannali" ? », *Pour une littérature (et autres arts) corse(s)*, 2011.

Bibliographie :

Sources

- BONAVITA, Joseph-Marie, *U pane azimu*, trad. Paul Arrighi, Paris, Ed. Du Scorpion, 1967, 126 p.
- COTI, Rinatu, STAGNARA, Vincent, ACQUAVIVA, Antoine, [et al.], *Trà locu è populu : dialogue avec Vincent Stagnara sur quarante ans d'écriture*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, 315 p.
- FLORI, François, *Le procès des Niolins : 1774*, Bastia, Impr. Corsoffset, 1975, 59 p.
- LABORATOIRE THÉÂTRE, langages et sociétés, *Bêtes de scène*, éd. Anne Bouvier Cavoret, Gap, 2002, 221 p.
- MAISON DE LA CULTURE DE LA CORSE, *MCC Information liaison : organe d'information et de liaison de la Maison de la culture de la Corse*, Ajaccio, Maison de la culture de la Corse, 1972.
- Rigiru : rivista di litteratura corsa*, France, 1974.
- ROBERT DENIS, « U spechju di un populu », 2008.
- TOGNOTTI, Dumenicu, « Mes sept péchés capitaux », *Iles et mémoires*, eds. Françoise Albertini et Dominique Salini, Corti, Università di Corsica Pasquale Paoli, 1998, 230 p.
- TOGNOTTI, Dumenicu, *Par-delà le théâtre, Culture et politique en Corse (1972-1991)*, Dumanes, Biguglia, 2010, (« Hommes et Territoires »).

Corse

Ouvrages sur l'histoire de la Corse - et de la langue corse

- ARRIGHI, Jean-Marie et JEHASSE, Olivier, *Histoire de la Corse et des Corses*, Paris, Perrin, 2013, 726 p.
- ARRIGHI, Jean-Marie, *Histoire de la langue corse*, Paris, J.-P. Gisserot, 2002, 127 p.
- CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique et REVEL, Jacques, *Une politique de la langue : la Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, 1975, 317 p.
- MIQUEL, Pierre, *Histoire des provinces de France*, Paris, Nathan, 1984, 325 p.

Ouvrages sur la Corse traditionnelle

- ANGÉLIS, Gaston d'et GIORGI, Don, *Guide de la Corse mystérieuse*, Paris, Tchou, 1968, 415 p.
- CORSE, *La Corse et la musique : entre tradition & modernité*, Corte, Musée de la Corse, 2013, 828 p.
- DE ZERBI, Ghjermana, *Cantu nustrale*, Altone, pays inconnu, Scola corsa : Accademia d'i vagabondi, 1983, 442 p.
- État des recherches sur le chjama e rispondi*, E voce di u cumune, 1986, 136 p.
- MARCAGGI, Jean-Baptiste et BAÏLAC, Geneviève, *Les Bandits corses : histoire de la vendetta*, Paris, Desroches, 1966, 199 p.
- MULTEDO, Roccu et MONTI, Antoine-Dominique, *Le « mazzérisme » et le folklore magique de la Corse*, Cervione, A.D.E.C.E.C., 1975, 108 p.
- MULTEDO, Roccu et MONTI, Antoine-Dominique, *Le mazzérisme : un chamanisme corse*, Paris, Ch. Antoni/l'Originel, 2011, 190 p.

Ouvrages sur la Corse des années 1970.

COTI, Rinatu, *De la faculté d'être*, [Paris] Issy-les-Moulineaux, Éolienne Casa di u populu corsu, 2004, 60 p.

DEMAILLY, Serge, GREGORJ, Ghjacumu et VINTISERI, Dumenicu, *La Corse en Méditerranée*, Paris, Revue française d'études politiques méditerranéennes, 1977, 159 p.

DESJOBERT, François et SANGUINETTI, Sampiero, *La Corse inachevée : 1969-1977*, F. Desjobert, 1977, 83 p.

FRONT RÉGIONALISTE CORSE, *Main basse sur une île*, Paris, Jérôme Martineau éditeur, 1971, 140 p.

MEISTERSHEIM, Anne, « Du riacquistu au désenchantement », *Ethnologie française*, vol. 38 / 3, juillet 2008, p. 407-413.

Revue sur la Corse

Études corses, éd. Domaine corse Association des chercheurs en sciences humaines, Ajaccio, Association des chercheurs en sciences humaines, domaine corse, 1973.

Ouvrages généraux sur la Corse

Encyclopaedia corsicae. Volume 2, Anthropologie : Famille à Voir, éd. Tony Sabiani, Bastia, France, Ed. Dumane, 2004.

Encyclopaedia corsicae. Volume 3, Anthropologie : Famille à Voir, éd. Tony Sabiani, Bastia, France, Ed. Dumane, 2004.

Théâtre

Histoire du théâtre

ABIRACHED, Robert et ADDED, Serge [et al.], *La décentralisation théâtrale. 1, Le premier âge : 1945-1958* : éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1992, 173 p.

GOURDON, Anne-Marie, *Les voies de la création théâtrale. 9, la formation du comédien / Études de G. Banu, E. Barba, M. Borie, J.-M. Bourdet [et al.]*, Paris, éd. Du Centre national de la recherche scientifique, 1981, 387 p.

KOURILSKY, Françoise, *Le bread and puppet theatre*, Lausanne, Suisse, la Cité éditeur, 1971, 278 p.

MALRAUX, André et MOSSUZ-LAVAU, Janine, *La politique, la culture : discours, articles, entretiens : 1925-1975*, Paris, Gallimard, Impr. 1996, 409 p.

RAUCH, Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968 : crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Éd. De l'Amandier, 2008, 561 p.

ROBIN, Danièle, *La décentralisation théâtrale. 2, Les années Malraux : 1959-1968*, éd. Robert Abirached, Arles, Actes sud, 1993, 229 p.

RONDEPIERRE, Claire, *Le réseau des scènes nationales : histoire, évolution et description : De la démocratisation de l'art dans les Maisons de la culture à la diffusion du spectacle vivant dans les scènes nationales*, éd. François Campana, Paris, 2003, 169 p.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy : une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017, 395 p.

TRIOLAIRE, Cyril et BOURDIN, Philippe, *Le théâtre en province : pendant le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, 561 p.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne.*, Paris, François Maspéro, 1972, 183 ; 3p.

Ouvrages de/sur Antonin Artaud

ARTAUD, Antonin et THÉVENIN, Paule, *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, 251p.

Les Théâtres de la Cruauté : hommage à Antonin Artaud, éd. Camille Dumoulié, Paris, Editions Desjonquères, 2015.

Ouvrages de/sur Jerzy Grotowski

BEDNARSKA, Grazyna, *Reduta - Le théâtre d'art en Pologne*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

DOUXAMI, Christine, « Danse-théâtre et anthropologie », *Études théâtrales*, N° 49, 2010, p. 191-198.

GROTOWSKI, Jerzy, « *Jour saint* » et autres textes, trad. Jerzy Lisowski, Paris, Gallimard, 1973, 79 p.

GROTOWSKI, Jerzy et BROOK, Peter, *Vers un théâtre pauvre*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, Suisse, L'Âge d'homme, 1971, 222p.

RICHARDS, Thomas et GROTOWSKI, Jerzy, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, trad. Michel A. Moos, Arles, Actes Sud, 1995, 200 p.

TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne, Suisse, La Cité éditeur, 1968, 253 p.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, INSTITUT GROTOWSKI, THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD [et al.], *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, eds. Jarosław Fret et Michel Masłowski, Paris, Éd. De l'Amandier 2013, 391 p.

Revue sur le théâtre

CENTRE UNIVERSITAIRE INTERNATIONAL DE FORMATION ET DE RECHERCHE DRAMATIQUE et FESTIVAL MONDIAL DU THÉÂTRE, *Théâtre et université*, éd. Jack Lang, Nancy, Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques, 1966.

FESTIVAL MONDIAL DU THEATRE, *Nancy sur scènes : au carrefour des théâtres du monde*, eds. Roland Grünberg, Monique Demerson et Festival mondial du théâtre, Nancy, la Ville, 1984, 252 p.

Documents en ligne :

BEYNEL, Robert Menassé / Thomas Dellasantina / Christophe Battesti / François Cardi / Jean-Louis, « Les musiciens du village de Belgodere : une ethnomusicologie intuitive - Article à lire sur Communiti », [En ligne : <https://www.communiti.corsica/articles/Les-musiciens-du-village-de-Belgodere-une-ethnomusicologie-intuitive>]. Consulté le 22 septembre 2018.

BIANCARELLI, Marcu, « A Pian' d'Avretu Numaru 27 », [En ligne : <http://m3c.univ-corse.fr/omeka/items/show/11003>]. Consulté le 16 octobre 2018.

« Émile Biasini – Guides des sources » [En ligne : <https://gtc.hypotheses.org/6476>]. Consulté le 2 octobre 2018.

« CENTRE DE RECHERCHE THÉÂTRALE A NANCY », *Le Monde*, octobre 1968, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news·19681007·LM·2494338

« DOSSIER - La tradition des violoneux » [En ligne : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/corse/haute-corse/dossier-la-tradition-des-violoneux-752489.html>].

Consulté le 26 septembre 2018.

« Échos », *Le Monde*, mai 1971, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news·19710520·LM·2476422].

« Émile Biasini – Guides des sources » [En ligne : <https://gtc.hypotheses.org/6476>]. Consulté le 2 octobre 2018.

« Identité culturelle et théâtre en Corse | InterRomania » [En ligne : <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/teatru/identite-culturelle-et-theatre-en-corse-628.html>]. Consulté le 14 juin 2018.

« Le Roman de Renart » [En ligne : https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=44822]. Consulté le 18 août 2018.

« Requiem » [En ligne : https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=44823]. Consulté le 18 août 2018.

POIROT-DELPECH, B., « " ACROPOLIS ", D'APRÈS WYSPIANSKI par le théâtre-laboratoire de Grotowski », *Le Monde*, septembre 1968, [En ligne : http://nouveau.europresse.com.ezproxy.univ-paris3.fr/Link/pantheonT_1/news·19680927·LM·2480902].

« Recueil. Maison de la Culture en Corse. » [En ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42478264m>]. Consulté le 9 juin 2018.

RENUCCI, François-Xavier, « Pour une littérature (et autres arts) corse(s): Serait-il pertinent de jouer à nouveau "U Fiatu", "A Rimigna", "A Cabia", "Innò", "Prima tù", "Sogni di Soli" et "Missa pà i Ghjuvannali" ? », *Pour une littérature (et autres arts) corse(s)*, 2011, [En ligne : <http://pourunelitteraturecorse.blogspot.com/2011/01/serait-il-pertinent-de-jouer-nouveau-u.html>].

« Requiem » [En ligne : https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=44823]. Consulté le 18 août 2018.

STRINDBERG, August (1849-1912), GARRAN, Gabriel (1929-), ARNAUD, Michel (1907-1993)[et al.], « Charles XII (Reprise) mise en scène de Gabriel Garran ; drame historique de August Strindberg ; adaptation de Michel Arnaud, assisté par C.-J. Bjuström ; décors de André Acquart ; costumes de André Acquart et Lioba Winterhalder », [En ligne : <http://catalogue.bnf.fr>]. Consulté le 30 juillet 2018.

« THEATRE SAINT GABRIEL | » [En ligne : <http://www.inpiazza.fr/theatre-saint-gabriel/>]. Consulté le 15 mai 2016.

« U Muntese, tribune officieuse du mouvement de préservation culturelle | InterRomania » [En ligne : <http://www.interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/attivita-altre/u-muntese-tribune-officieuse-du-mouvement-de-preservation-culturelle-11030>]. Consulté le 10 mai 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « BREAD & PUPPET THEATRE », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bread-et-puppet-theatre/>]. Consulté le 15 octobre 2018.

WEBMAESTRU, « L'Invitu », [En ligne : <http://www.l-invitu.net/cantarini.php>]. Consulté le 13 juin 2018.

Annexe :

Annexe 1 : Post Facebook de Jean-Jacques Colonna d'Istria



I. Un théâtre pour Ajaccio

16 octobre 2017 -

Tribune de Jean-Jacques Colonna d'Istria

Henry Mary est mort à Antibes le 9 août dernier ou il vivait depuis quelques années. Rien dans la presse, pas même un avis de décès. J'ai ressenti le besoin de lui rendre l'hommage que vous voudrez bien trouver en pièce jointe. Ce texte a été refusé par la plupart des organes de presse régionale auxquels je l'ai proposé – à cause de sa longueur, m'a-t-on dit ! Seuls les gangsters et les hommes politiques semblent mériter 4 ou 5 pages d'un hebdo ou d'un magazine dans ce pays. J'ai donc décidé faire voyager cet hommage à travers les « réseaux », les virtuels comme les « traditionnels » afin que son nom soit définitivement associé à la Culture en Corse, à son rayonnement et à son développement. Un rappel qu'il me plait aussi de communiquer aux plus jeunes qui n'ont pas connu cette période d'ouverture, mais que d'aucuns ont, eux bien vite oubliée, un rappel qui, comme une pique touchera peut-être aussi le monde « politique » comme les « médias » pour leur rôle essentiel et primordial dans le domaine de la Culture dans notre Société dite de consommation...galopante, sinon courante. A l'heure aussi ou justement un autre homme de théâtre, François Orsoni, se dresse pour la réouverture d'un théâtre à Ajaccio, le dernier ayant « fermé » en 1927...volontairement détruit, brûlé à l'instar des méthodes pratiquées aujourd'hui par certain Etat terroriste dans une autre partie du monde, et pour les méfaits duquel on s'insurge, à juste raison...Voilà bientôt 100 ans qu' Ajaccio n'a plus de théâtre ! Henry Mary avait su durant quelques années lui redonner vie, nous faire croire...sans lieu précis, sans maison, en itinérance...redonner l'espoir de voir la Culture retrouver la place qui lui est due dans un monde déshumanisé, égoïste et renfermé sur ses convictions, aujourd'hui encore plus qu'hier. Qu'il en soit remercié dignement, enfin.

Henry Mary (1er décembre 1924 - 9 août 2017) ou

... « L'âge d'or de la Culture en Corse. »

Pour les « quaranténaires » et les plus jeunes, le nom d'Henry Mary n'évoque rien. Il était originaire de Sartène. Il vient de « passer à l'Orient éternel », comme on dit dans certain cercle, il y a quelques semaines, à Antibes, ou il résidait depuis qu'il avait quitté la Corse dans les années 1986/87, avec sa femme, Evelyne. Mais qui était donc Henry Mary que les jeunes ne peuvent connaître sinon de nom, voire de réputation ?

Qu'évoque son nom aujourd'hui ? un Temple maçonnique porte son nom dans le Sud de la Corse, mais encore ? Les plus anciens associeront bien sûr son nom à la Maison de la Culture de la Corse, une structure dont ils n'ont jamais très bien su à quoi et à qui elle servait...un « machin » qu'il a géré de 1967 à 1986 et qui servait à faire de la Culture un centre d'attraction...En fait, la M.C.C. comme on l'a appelée est l'une parmi la douzaine de structures culturelles dont le concept avait été conçu par André Malraux, alors Ministre des « Affaires Culturelles », comme on l'appelait alors. Henry Mary, professeur au Collège de Juilly, près de Paris était aussi un passionné de théâtre doublé d'un « fou d'opéra » comme diraient aujourd'hui nos amis bastiais. Avant la Maison de la Culture, il fait ses armes en Corse en créant un Festival de Théâtre à Ajaccio avec sa troupe « les Mascarilles », puis il y fait jouer triomphalement « l'Aiglon » par Jacques Toja au Casone, avec de grands comédiens de la Comédie française comme Jacques Dumesnil et Jean-François Remi ! Que des vedettes ! Et le Festival est un succès qui installe définitivement Henry Mary dans le grand monde ajaccien. Henry Mary a de l'entregent, ici comme à Paris, et il convainc le ministère des Affaires Culturelles de créer une « Maison de la Culture » en Corse aussi ! Après Bourges, Grenoble, Le Havre ...la Corse ! Pas à Ajaccio, ni à Bastia cependant car les deux villes se bouffent le nez, non, elle sera itinérante et étendra ses bienfaits aux villes de l'intérieur, Corte (Il n'y a pas encore d'Université, jusqu'en 1981), Sartène, Propriano...plus loin encore...la Côte orientale, Sainte Lucie de Tallano, Luri, Ile-Rousse, Evisa... le principe est simple mais triple en même temps : 1/ apporter ce qu'il se fait de mieux dans tous les domaines de la Culture ; 2/ apporter la dite Culture dans le plus petit village ; 3/ susciter la création partout où elle semble éclore, partout ou ce sera possible, puis, l'encourager, la diffuser ici et ailleurs. Belle homélie dans un pays ou justement la Culture n'a jamais été mise en tête des préoccupations

Annexe 2 : Article du journal Le Monde : création de la Maison de la Culture en Corse

Documents sauvegardés

Mardi 1 mai 2018 à 14 h 13

Le Monde

Nom de la source

Le Monde

Type de source

Presse • Journaux

Périodicité

Quotidien

Couverture géographique

Internationale

Provenance

France

Mardi 13 février 1968

Le Monde • 190 mots

Création d'une Maison de la culture itinérante en Corse

P. S.

Ajaccio, 12 février. - La Maison de la culture de la Corse ne sera pas construite en "dur" parce que les villes d'Ajaccio et de Bastia ne sont pas en mesure de fournir l'effort financier indispensable. Elle sera donc itinérante. Ainsi en a décidé le conseil général, qui a voté à cet effet un crédit de 100 000 F, auquel s'ajoutera un crédit de même importance ouvert par le ministère des affaires culturelles. Le directeur de la Maison de la culture sera M. Henry Mary, professeur au collège libre de Juilly, dans la banlieue parisienne, qui créa le Festival d'art dramatique d'Ajaccio en 1964.

Pour diffuser la culture au profit du plus grand nombre dans une île au relief tourmenté, la question se posait d'adapter l'action aux conditions locales. Il fallait donc aller chercher le public là où, il est et prendre contact avec la masse pour la former par une action culturelle permanente. D'où l'idée d'une maison itinérante de la culture qui devait faire, devant l'assemblée départementale, l'objet de rapports favorables de MM. Maurice Lambert, préfet de la Corse, et Graziani, vice-président de la commission des finances.

Ce centre, qui fonctionne dès cette semaine, présentera successivement l'Ecole des femmes, jouée par la Comédie de Bourges; un concert de l'Ensemble instrumental de France, avec

Bernard Gavoty, et une Semaine Jean Renoir, avec l'auteur.

En juin, pour le centenaire de Claudel, sera monté Christophe Colomb. Ensuite, la Maison de la culture a le projet de participer activement aux fêtes qui vont marquer, dans toute l'île, le bicentenaire du rattachement de la Corse à la France et la naissance de Napoléon.

© 1968 SA Le Monde. Tous droits réservés. Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.

 Certificat émis le 1 mai 2018 à BU-UNIVERSITE-SORBONNE-NOUVELLE-PARIS-3 à des fins de visualisation personnelle et temporaire.
news-19680213-LM-2478692

EUROPRESSE.COM

Ce document est réservé à l'usage exclusif de l'utilisateur désigné par BU-UNIVERSITE-SORBONNE-NOUVELLE-PARIS-3 et ne peut faire l'objet d'aucune autre utilisation ou diffusion auprès de tiers. • Tous droits réservés • Service fourni par CEDROM-SNI Inc.



Annexe 3 : MCC Information liaison -1972 - Organe d'information et de liaison de la Maison de la culture de la Corse, Ajaccio, Maison de la culture de la Corse

DLP -3-3-72 273054

"J'ai choisi la Justice pour rester fidèle à la terre"
A. CAMUS.

MCC

INFORMATION LIAISON

ORGANE D'INFORMATION ET DE LIAISON
DE LA MAISON DE LA CULTURE DE LA CORSE

FEVRIER
1972
■
N° 1

Directeur
de la publication :
Henry MARY.

Un Agent de Liaison

« M. C. C. INFORMATION-LIAISON »
EST LE JOURNAL DE LA MAISON DE LA CULTURE DE LA CORSE, MAIS AVANT TOUT CELUI DE SES ADHERENTS. LEUR AGENT DE LIAISON.

C'EST ICI QUE SERONT EXPOSEES LES GRANDES LIGNES DE L'ACTION DE LA M.C.C., DE SES PROGRAMMES, DE SES PROJETS. LES RAISONS DE SES AMBITIONS, ET CELLES DE SES INSUCCES AUSSI. C'EST ICI QUE POURRONT ETRE DISCUTES ET LES CHOIX ET LES SPECTACLES PRESENTES. C'EST A CETTE TRIBUNE QUE L'ON ECHANGERA LES OPINIONS ET L'ON RECUEILLERA LES SUGGESTIONS DE TOUS CEUX ET CELLES QUI S'INTERESSENT AUX PROBLEMES CULTURELS.

" M.C.C. INFORMATION-LIAISON " VEUT ETRE UN FORUM OU SE PRACTIQUERA LIBREMENT LA DISCUSSION POUR LE SEUL PLAISIR DE LA RECHERCHE DE LA VERITE AU SERVICE DE LA PROMOTION CULTURELLE DE LA CORSE.

« Je veux inventer les lois corses et des institutions corses, pour les Corses ».

Photo : G. FOUET

Ajaccio
PASCAL PAOLI



1972, n° 1

C. To. 16818

Annexe 4 : Article du journal Le Monde : A Rimigna (1974)

Documents sauvegardés par

Mardi 9 octobre 2018 à 16 h 45

Le Monde

Nom de la source

Le Monde

Type de source

Presse • Journaux

Périodicité

Quotidien

Couverture géographique

Internationale

Provenance

France

Lundi 15 juillet 1974

Le Monde • 774 mots

Les responsables de l' " université d'été " de Corte ne veulent plus écarter les conséquences politiques des revendications autonomistes

JACQUES DE BARRIN.

Corte. - Ils monteront sur une des hauteurs qui dominent la ville. Il fera nuit noire; ils allumeront un grand feu. Ce sera le 20 juillet au soir le lever de rideau pour " l'université d'été " de Corte. Geste symbolique qui donnera le ton des débats qui s'engageront alors sur l'avenir de la Corse. Les pouvoirs publics verront sans enthousiasme s'ouvrir ce " foyer d'agitation " où tout ce qui sera dit retentira aussitôt à travers l'île.

Les premières " journées corses " organisées à Corte en 1969 avaient pour thème l'enseignement de la langue corse. Les autorités locales ne soupçonnèrent pas les participants de se livrer à d'occultes travaux de subversion. Les deux années suivantes, on illustra ces propos théoriques par une exposition de livres et de manuscrits. Une manière de prouver que la langue corse, dont les premiers écrits remontent à 1718, n'était pas un vulgaire patois.

Le Centre d'études corse d'Aix-en-Provence décida en 1972 de participer à cette manifestation culturelle. Avant la dislocation, le dernier jour de la rencontre, les étudiants s'emparèrent de la tribune. Ils revendiquèrent l'institution d'un pouvoir régional, seule issue, selon

eux, au malaise corse, et la renaissance de l'université de Corte réclamée depuis deux siècles. Sans mâcher ses mots, on se plaçait enfin sur le terrain politique.

Sur la lancée de ce succès, les organisateurs résolurent, l'an dernier, d'associer aux " journées corses " une " université d'été ". Le sous-préfet de Corte obtint que les gardes mobiles dépêchés sur les lieux prennent le maquis aux alentours de la ville plutôt que de patrouiller aux abords du lycée Paoli.

L'inquiétude des partis traditionnels

Il fallait donner à cette manifestation " a authenticité corse " un caractère populaire, lui faire perdre ses allures de cénacle pour érudits. Chansons, films, poésies : des textes et des images " engagées " pour créer le climat. Quelque trois mille personnes, dont une bonne moitié d'étudiants, fréquentèrent ces assises. Elles se muèrent en " états généraux " lorsque, la nuit du 4 août, les quatre mouvements régionalistes abjurèrent leur ancien credo et embrassèrent solennellement la foi autonomiste. Il était vain de séparer artificiellement culture et politique. " La culture fait référence à la littérature autonomiste ", constate M. Jean-Jacques Albertini, secrétaire de l'Association " U balazzu

© 1974 SA Le Monde. Tous droits réservés. Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.

PubliCertificat émis le 9 octobre 2018 à BU-UNIVERSITE-SORBONNE-NOUVELLE-PARIS-3 à des fins de visualisation personnelle et temporaire.
news-19740715-LM-2517780

EUROPRESSE
UNE SOLUTION DE CISION

Ce document est réservé à l'usage exclusif de l'utilisateur désigné par BU-UNIVERSITE-SORBONNE-NOUVELLE-PARIS-3 et ne peut faire l'objet d'aucune autre utilisation ou diffusion auprès de tiers. • Tous droits réservés • Service fourni par CEDROM-SNI Inc.



naziunale ", organisateur des " journées corses ".

Il n'est pas question cette année de s'entourer de faux-semblants. " Nous serons plus fermes et nous irons plus loin ", avertit M. Albertini. Tout débat doit inévitablement déboucher sur le terrain politique, qu'il s'agisse de cinéma amateur ou de ballon rond. " Pourquoi, par exemple, l'équipe de Bastia compte-t-elle sept étrangers sur onze ? Si elle était entièrement composée de joueurs corses, ne serait-elle pas moins vulnérable ? "

Certains conseillers municipaux de Corte dénoncèrent cette menace de subversion à peine déguisée et proposèrent de retirer aux organisateurs de l' " université d'été " le droit d'occuper provisoirement les locaux du lycée. Le maire menaçait alors de prêter le palais national, siège de l'éphémère République corse de 1755 à 1769. Mieux valait dans ces conditions maintenir le statu quo.

Les responsables de l' " université d'été " entendent néanmoins garder leurs distances vis-à-vis des partis politiques, à quelque bord qu'ils appartiennent. " Ils proclament vaguement le droit à la différence, mais refusent de se rallier à l'idée de peuple corse ", affirment les autonomistes. Beaucoup pourtant, lors des élections présidentielles, ont soutenu la candidature de M. Mitterrand, sauf l'A.R.C., qui avait préconisé l'abstention.

Sur place, les états-majors politiques commencent à s'inquiéter de l'écho que rencontrent, auprès des jeunes notamment, les mots d'ordre autonomistes. Les notables cherchent aujourd'hui à mettre discrètement au pas les organisations parallèles qu'ils ont négligé aus-

si longtemps qu'elles n'ont pas menacé leurs positions et critiqué leur action. Ainsi, le parti communiste organise à Venaco, à deux pas de Corte, un grand rassemblement de ses jeunes au moment où l' " université d'été " battra son plein.

Ce rejet du système politique traditionnel, c'est aussi le rejet d'une certaine France qui, selon les autonomistes, persiste à nier l'existence d'une véritable nation corse et qui s'accroche désespérément à la bouée du régionalisme. " L'université d'été ", commémorera cette année le bicentenaire de la révolte du Niolo contre les Français. À cet effet, la Maison de la culture de la Corse mettra en scène à Corte **U prucessu**, le procès des quinze pendus de Calacuccia.

" Nous sommes des malades ", admettent certains insulaires qui auront cet été la possibilité de se livrer à Corte, dans le cadre de " l'université d'été " à des séances de psychologie de groupe pour tenter d'élucider une question fondamentale : comment est-on Corse ? " Nous voulons à tout prix conserver notre particularisme, mais nous admirons la grandeur de la France que nous avons contribué à faire, notamment au temps des conquêtes coloniales. " Aujourd'hui, plus de dérivatif outre-mer, mais un face-à-face souvent pénible.

" Nous n'entretiens pas des relations affectives avec la France, mais des relations d'intérêt ", soulignent certains autonomistes. Même Paoli le disait : il faut que la Corse s'abrite derrière une grande puissance. Aujourd'hui plus que jamais. " La Méditerranée est une mer convoitée, où croisent les flottes russe et américaine. " Voilà pourquoi, à leurs yeux, la solution séparatiste n'a pas lieu d'être retenue. Sinon aucun autre argu-

ment ne s'y oppose : indépendante, la Corse serait, à leur avis, économiquement viable.

Sous un régime d'autonomie interne - la France conserve seulement la conduite des affaires étrangères et de la défense nationale, - la nation corse sera, enfin, en mesure de s'exprimer librement. Mais certains observateurs voient dans cette revendication l'ébauche du séparatisme. " L'université d'été nous a réservé, ces dernières années, de telles surprises, notent-ils, que nous ne serions pas étonnés d'entendre des participants évoquer - pourquoi pas - les vertus du séparatisme. "

Les pouvoirs publics craignent en tout cas le pire. " L'été corse sera chaud. Les plasticages de ces derniers jours nous ont déjà mis dans le bain. Cette agitation atteindra son paroxysme à Corte pendant l'université d'été. " Un bouillon de culture qui ne leur dit rien qui vaille, bien que, sans rien céder sur le fond, les organisateurs de ce rassemblement entendent agir avec " courtoisie ".

Annexe 5 : Version de la pièce *A Rimigna* avec traductions partielles

Le chiendent

I

A VEGHJA

LA VEILLEE

Primu ritratu

PREMIER TABLEAU

Sonu di violinu (A Muresca) I

Tutti l'attori accolti ripresentanu U POPULU.

Ogni volta ch'ella sona a Muresca l'attori s'acciuleghjanu -

Un'escenu mai da a scena. Da un ritratu à quell'altru hè a musica chi face spiccà.

Sons de violon (A Muresca = danse guerrière) I

Tous les acteurs assemblés représentent LE PEUPLE

A chaque son de la Muresca, les acteurs s'accroupissent

Ils ne sortiront plus de scène

Le passage d'un tableau à l'autre est signifié par la musique

A' i mammi, i mogli, i fiddoli di quiddi chi ani survitatu à Paoli in esiliu, è sta gementi só numarosi, li ferma un mesi par riungia sti banditi. I tribunali militari ghjudicaranu, cundannaranu i disartori pellegrini è i banditi... a marturianza hè a pena prevista... a marturianza hè a pena prevista...

I fiddoli di quiddi chi ci ani aiutatu sarani mandati, à i spesi di u statu, in alti scoli di u cuntinenti.

Aux mères, aux épouses et aux fils de ceux qui ont suivi Paoli en exil, et ils sont nombreux, il leur reste un mois pour tous les retrouver, ces bandits.

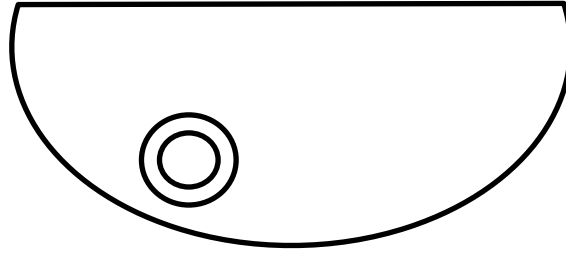
Les tribunaux militaires jugeront, condamneront les déserteurs vagabonds et les bandits... la torture, c'est leur sentence... la torture, c'est leur sentence...

Les enfants, de ceux qui nous auront aidé, seront envoyés aux frais de l'Etat, dans de grandes écoles du continent.

Cantu : II A

(Tutti)

Per lu capu naziunale
apparuntate li trufei
i furdani à sei à sei
andarano à tumbulà
è dumane à lu conventu
li vulemu incurunà



Chant II

(Tous)

**Pour le chef de la nation
préparez les trophées
les forbans six par six
iront mordre la poussière
et demain au couvent
nous voulons le couronner**

Ripigliu : B

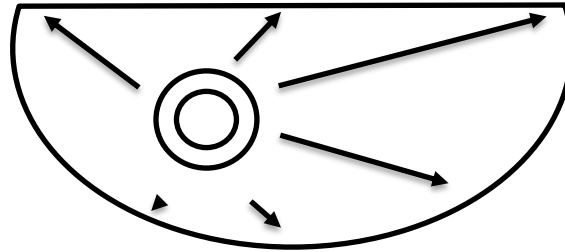
Or fate sventulà sta chjoma
chi tantu sott' à la soma
per centu anni ùn si hà da stà
Da lu pughjale à la marina
cantate la pasqualina
è lu piombu salterà bissu

Refrain

**Faites donc voler cette chevelure
car de toute manière sous le joug
on ne va pas rester cent ans
De la colline jusqu'au bord de la mer
chantez la pasqualina
et le plomb va éclater**

Cantu : A

Avanti la nostra ghjente
Spunta l'alba è s'avvicina
À la Corsica regina
Gloria per l'eternità bissu
En avant gens de chez nous
l'aube point et s'approche
à la Corse reine
gloire pour l'éternité
à la Corse reine
gloire pour l'éternité



Ripigliu

Refrain

Faites donc voler cette chevelure
car de toute manière sous le joug
on ne va pas rester cent ans
de la colline jusqu'au bord de la mer
chantez la Pasqualina
et le plomb va éclater⁴¹⁵

Dopu à u cantu l'attori si sparghjenu à nantu à a scena è s'impatruniscenu di u locu.
A' pressu ad ogni strufata l'attori si tramutanu, cum'è saltendu è buchendu (hè cum'è un ghjocu di zitelli). Muvimentu rapidu.

Après avoir chanté, les acteurs se dispersent sur la scène et s'emparent du lieu.
A chaque couplet entonné les acteurs disparaissent, comme s'ils sautaient et se jetaient dans le noir ? (Comme un jeu d'enfants). Mouvement rapide.

Dettu

Parlé

⁴¹⁵ « DA CORSICA : A Pasqualina | InterRomania », [En ligne : <http://www.interromania.com/corsu-pumuntincu/literatura/isule-literarie/da-corsica-pasqualina-602.html?versione=francese>]. Consulté le 5 mai 2016.

Prima voce :

Première voix :

No ! più i tirani ghjorni
opprimanu i nostri cori
compii so i so ricori
evviva à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !

Siconda voce :

Pinsendu quant'è centu
si sente briunà
hè ora di campa
evvivava à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !

Terza voce :

ognunu aghjà mena
placidi i ghjorni soi
è la pace h è in noi
evvivava à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !

Quarta voce :

U sole oghje hè più bellu
Le soleil aujourd'hui est plus beau
u celu più sirenu
Le ciel plus serein
Cc ride l'anima in senu
L'âme rit à l'intérieur

evvivava à a libertà !

Vive la liberté ! Tutti : Evvivava à a libertà !

Quinta voce :

Tuttu ci dà piacè

sia furesta o boscu o monte

sia pratu o valle o fonte

evvivava à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !

Sesta voce :

Si sente più suavi

scantarizza l'acelli

sfuchendu i so affeti

evvivava à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !

Sittesima voce:

E' i piscadori per fine

chjamendusi cuntenti

spiecanu e vele à u ventu

evvivava à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !

Uttesima voce :

Evviva torna gridemu

à u nostru ginerale

de Paoli Pasquale

evvivava à a libertà !

Tutti : Evvivava à a libertà !⁴¹⁶

Da qui à ghjunghje à a fine di u ritratu si canta passìendu. U munivamentu hè più lentu cà prima è và caliendu. A ‘ pocu a pocu ghjocu si pianta.

D’ici jusqu’à la fin du premier tableau le chant ? Le mouvement est plus lent qu’au début et plus doux. Peu à peu le jeu (décor) se plante.

Cantu : III

Chanté

Prima voce :

Gira gira gira intondu
Piena l’aghja à granu tondu
E’ lu tribbiu trizineghja
è in la paglia vultulieghja

Première voix :

**Tourne, tourne, tourne en rond
Sur l’air de battage pleine de blé rond
Et la grosse pierre foule A ‘
Et dans la paille roule⁴¹⁷**

Siconda voce :

Si lu mare fussi inchjostru
à la rena carta bianca
per scrive lu nostru amore A’’
ùn ci ne saria à bastanza⁴¹⁸

Terza voce :

Sottu à la piazza à lu frescu
li nanna lu so Francescu
quale più bellu tisoru A’

⁴¹⁶ Anonyme 19^{ème} siècle

⁴¹⁷ Ghjuvan Micheli Weber, Isabelle Istria, Alain Di Meglio [et al.], *21 pièces pour découvrir la musique corse traditionnelle*, Ajaccio, CRDP de Corse, 2011, p. 50.

⁴¹⁸ « Cantu nustrale · Médiathèque Culturelle de la Corse et des Corses », [En ligne : <http://m3c.univ-corse.fr/omeka/items/show/318>]. Consulté le 7 mai 2018, p. 126.

Franciscolu granu d'oru⁴¹⁹

Quarta voce :

O sgió sposi avete fatto
un nidu di rundinelle
in amore a vete coltu
lu fiore di le zitelle
Sempre filici sarete
sottu à le più belle stelle

Quatrième voix :

**Vous avez, monsieur le mari
Fait un nid comme l'hirondelle
En amour vous avez cueilli
D'entre les filles la plus belle
Vous aurez sous bonne étoile
Félicité éternelle⁴²⁰**

B

Voce di donne :

Ninni nanna bïu bïa
u moi rè u moi missïa
u moi bichjeru d'argentu
risciumatu fora è grentu⁴²¹

A “

Tutti cantanu :

Quant'hè stantatu lu pane
quellu d'oghje è di dumane
soca serà quist'annata
di centu mizin di biada⁴²²

A””

Sonu di violinu (Muresca) I

Sons du violon (danse guerrière)

⁴¹⁹ Carulu Giovoni

⁴²⁰ Webmaestru, « L'Invitu », [En ligne : <http://www.l-invitu.net/cantarini.php>]. Consulté le 13 juin 2018.

⁴²¹ Carulu Giovoni

⁴²² Carulu Giovoni

SECOND TABLEAU

U Nunziu

In Guagnu prete Dumenicu LECA hà accoltu u paese sanu ghjesgia è tutti quanti, davanti à a Santa Verghjine, anu ghjuratu d'ùn rende si mai à a Francia.

Anu strangulatu quaranta di sta ghjente !

U paese di Vignale hè statu messu à focu.

In Ruglianu un frate di u cunventu hè statu ammazzatu da u boia è po dopu impalcatu à l'intrata di u paese.

E in Oletta – un veru maceddu indegnu : anu marturiatu nantu a rotula ùn si sà quantu patrioti in traccia di infiarà a rivolta. A ‘ cinque anu troncù ghjambe, bracce è rene à vivu...esposti à u sole nantu à a piazza di u paese, macaru straziati.

Nimu hà parlatu

I suldati francesi piccianu tutte e casi de l'Albertini.

Tombanu l'animali di u Niolu.

Le Messenger

A Guagnu le prêtre Dumenicu Leca a reçu tout le village dans l'église, et tous ont juré devant la sainte vierge ne jamais se rendre aux français.

Il ont étranglé 40 de ces gens !

Le village de Vigale a été incendié.

A Rogliano, un frère du couvent a été tué par un bourreau et laissé à l'entrée du village.

Et à Oletta, une boucherie vraiment infâme a eu lieu : ils ont torturé sur une roue je ne sais combien de patriotes en train d'enflammer la révolte.

A cinq d'entre eux, ils ont cassé les bras et les jambes, laissé les reins à vif, puis ils les ont exposés au soleil sur la place du village. Mais même écartelés, personne n'a parlé.

Les soldats français ont brûlé toutes les maisons d'Albertini et tué les animaux de toute la région.

U Populu

Cantu:

(Tutti)

Songa li cornu marinu

Cum'è par l'antici eroi
E di pettu à l'assassini
Contru à li disfatti soi
Tutti pieni à cunfidenza)
Principiemu a risistenza) bisu⁴²³

Dettu

Parlé

UN PINZUTU

UN POINTU (un français –terme péjoratif - casques pointus des soldats français)

Una voce :

Quandu sbarca :

Prima voce :

Ma guardate in issa flacchina
benchè smuntu ci stà à pena !
U cappellu sopra à a schiena
li casca, sague di lina !
E' li scarpi è li calzoni
di gran pezzu ùn so più boni !

Siconda voce :

A so faccia pare di cera
ùn timite chi s'annochji
di puppattula hà l'ochji
è la barba rossa è nera ;
quandu parla appinza u munu
per piattà denti for d'usu...

Terza voce :

Ma chi hè ? d'und'hè scalatu ?
un' si sa, macaru hè francese
Ha lasciatu u so paese

⁴²³ Carulu Santoni

In issu modu rappighjatu
è ci ghjunghje in sta Bastia
ch'ellu ghjama culunia

Una voce :

Un annu dopu :

Quarta voce:

Tustu tustu ellu spasseghja
cù u cappellu in catarochju
E' sbacconu scaccaneghja
o à e zitelle fà di l'oghju ;
in stu modu ellu ùn s'annoia
a Traversa hè tutta soia.

Seconda voce :

Veste u pannu lu più fine
ch'ellu hà trovu ind'è i marcanti ;
di lustrinu hà le buutine
so di pelle li so guanti ;
a cannetta cun gran'arte
sfrumbuleghja, si diverte !

Prima voce :

Hà la faccia cù i russetti
assai piena è ben rasata ;
hà li denti pari è netti
bellu ricalu d'una fata :
oghje in Santa Niculà
più bellu omu ùn poi truvà !

Terza voce :

Oghje in Santa Niculà
u pinzutu strampalatu
chi hè scalatu un annu fà

fieru v`a di lu so statu
e cunsidera li corsi
più salvatichi ch`è l'orsi...⁴²⁴

TROISIEME TABLEAU

U Populu

Le Mazzeru... le Mazzeru...

U Mazzeru

L'Infernù ùn h`è micca da partì Ind`a - ùn h`è mlcca in un acclntu,
clrnlatu da tarmini, ùn h`è mlcca in un locu solu. Inno.
L'Infernù h`è ognilocu, ind`è no semu, clo ch`è no semu, cio
ch`è no femu.
L'Infernù h`è a dlsgrazla di o povaru, a praputenza di u rlccu.
L'Infernù un h`è mlcca l'abbissu di l'animali lacrlmanti, in u locu di a
fumaccla è dl u bughju. L'Infernù he bell'e che be da parti quinci.
L'Infernù he in omu. L'omu he infernu è moritoghju, ma h`è infernu da quid'altri.⁴²⁵

U Populu

E' issi mutizii ?

U Mazzeru

Un omu senza u so locu un asisti micca.
L'Infernù he ancu, e maslmu, quand'i l'omu chi sapla u so locu si
sceta e l'ani toltu u locu.
A radlca senza a so tarra Indura e morl.
L'omu senza a so tarra indura e morl.
L'omu e u so locu, tremindu, unu a rlquenza di quid'altru.
Eccu una civilisazioni

U Populu

Ma par oghji ?

424 Antone Bonifacio, Un Pinzutu, Frutti d'Imbernu, Bonifacio, 1924
425 Rinatu Coti

U Mazzeru

Oghji un semu ca cumenciu di guai, di strazlumu, di dolu, di lagni, di pienti, di lacrimi, di b'efuli, d'inflictai, di sottumissioni e di dlclarbbidumu.

Filiconu un uruleghja mal pa nunda, mai !...

L'animali di u rughjonu l'anu da stripa, intazza, ghjitta. Mancu u dlavuli un s'attaca à a robba...puru In Infernu...

U malaceddu sta nottl ha briunatu, ha brlunatu... ha briunatu... In u poghju supranu... sangui... sangui...sanguì...

Un' sl he ancu complu di piegna !

U murtoriu hà da sunà ondici voltl in paesi, ondici voltl ! Biatu a chi sl salva ! Salvassini ? Ha da essa dura ! Micca solu i maio ma ancu i ziteddi...

Sentu i brioni, vecu i misciazioni, u spaventu, i brlona di a mamma, a mamma di a crlatura nucenti ch'eddi ani da tumbà qui in piazza.

le, l'ani da tumbà, ma u sangui nucentl ùn secca. Iè si po piatta o fa lneci d'un vedilu, ma o à un ghjornu o à l'altru a tacca risorti più maio che mai e finchi a tacca he qui l'omu un godi paci ; parchi in Infernu ùn cl hè paci chi u focu piccia, plecla, pleccia tantu chi l'omu stessu he missu a u provu d'anda si ni for di locu ind'un antru infernu è da un infernu a l'altru, fin'a u ghjornu chi mancu piu a fiara un lu brusgia piu, tantu eddu hè induratu da u dulori.

E' tandu st'omu desfà ancu l'Infernu sedduni dal'assaltu.

E' l'ha da dlsfà... stu ghjoru... u vecu, u sentu, sentu l'avvlvi... i banderi... e ciccone... a ciccona, l'avvivi... i banderi...iè ! Vecu, i vecu ...usentu, u sentu...

426

U Populu

Cantu

In lingua spagnola cù u versu di a muresca

Le Peuple

Chanté

En langue espagnole avec un air de la Moresca

Que no venga la Mora,

La Mora con dientes verdes,

Toca la noche, mi nino, Ligeru duerme

I eh ah eh ah !

Ne venez pas la Mora

Mora avec des dents vertes

Toute la nuit, mon enfant,

⁴²⁶ Saveriu Valentini

Sommeil léger

Aha, aha, aha !⁴²⁷

Sonu di fischiola (Impruvisata)

Sons de la flûte (Improvisation) VI

Dettu

Parlé

Metti a to manu dananzu à a to luma
chi ! soffia u ventu.

Un tirà tantu a mescia
chi troppu allora si cunsuma...
Adoppiati à u muru, à a ruescia
cusi pocu oliu, o la to sorte, chi ti resta,
attarza, attarza !

O bedda fiamma d'oru
cum'è mi scaldi u core a me mudesta
a me spiranza, a me righjina, u me tisoru !
Chi ghjenti strana passa avale pà a stretta
alluntanetivi

ùn suffieti
andeti ind' à !

Parchi riditi di a me luma puvaretta
mondu d'indifferenza è di malfacità
o Diu, chi pietà, A' tè m'adrizzu è precu
salva sta fiamma d'oru in questu mondu cecu⁴²⁸.

Sonu di fischiola (Impruvisata)

Sons de la flûte (Improvisation) VI

Aio... u Fuvalaghju... contacine una... ci conti...

⁴²⁷ Publicado por Ángel Puente, « Antología Poética Multimedia : Nana de la Mora », consulté le 9 juin 2016, <http://antologiapoeticamultimedia.blogspot.com/2010/01/nana-de-la-mora.html>.

⁴²⁸ Carulu Giovoni

U Favulaghju

L'affari si passeti in un paesi luntanu, tantu luntanu ch'ùn si sà u nomu.

I nostri antichi diciani chi l'affari si passeti qui, in u Casteddu di a mufra, in u tempu chi a fata di l'alba ghjunghjia in paesi.

U vranu era statu prumaticciu è beddu. I campi d'oru di a biada invagilavani i cuddetti è l'orcu di a mani si pirdia in i spichi immensi è giaddi. A spiscia di a Farina cantaia in a notti porga è fresca. Tutti i ghjorni era festa. A furesta era di tutti è u rusignolu cantaia in manu à u sbuscatori.

U casteddu di a mufra era tant'alti chi ni tuccaia u celi. E' quand'inzu ùn ci staiani chè i mufri a luna. I mufreddi scriati ghjuculaiani cù i mammi è l'arghjetu cuntenti spassighjaia tranquillu. Ognunu era ind'è sè è ci staia pà u megliu. Ancu a volpi dicia : parchi cuddà quand'inzu ùn hè micca u me locu !

Ma u diavuli eddu ùn dissi micca cusi ! E' sta filità ùn duro tantu.

Una mani di maghju, mentri chi l'alba si spannaia u diavuli si scatinu in focu è fiari. U casteddu di a mufra fù scuturzulatu è suttrinnatu, com'è un peru. A saetta smizaniaia u celu abbughjatu com'è a bocca di l'infernu è squarrati cantuniaiani è ribumbaiani in i vangoni cù un fraiu chi spavintaia i mufri più chè u fracassu stranu di u tronu stessu.

U diavuli era bedd'è bè qui è ghjustraia d'impatruniscià si di u locu. Ma pà impatruniscià si di u locu ci vulia, prima di tuttu, ci vulia à sottimetta i veri patroni, i mufri stessi. U diavuli battia d'inchjustrà si ni una qui o quà, ma ùn ci era versu ! I mufri erani in casa soia è cunnisciani u monti chjappa pà chjapp. In certi rivinculi mancu u diavuli ci passaia è ùn a di faccia micca ad inguantà ni una.

Allora si missi à bè cù un mufronu trafunchjulu, è incù a so voci di petra sciappata li prupuni un marcatu sanguinosu :

« Dà mi dodici animi di mufri è ghj'eiu m'incaricheghju di fà ti dodici pozzi ind'i lochi più secchi di u casteddu in una nuttata sana ».

U mufronu tradimintosu accito stu infirnali.

A'pena fattu notti u diavulacciu scatinatu si misi à carabunà incù i so attrazzi scemi ; u sonitu è a saetta miscianani u vangonu infiaratu da l'affiacculi. L'animali chi ùn si salvaiani firmaiani usciati in carri viva. Ognunu circaia à salvà si com'eddu pudia.

I mufri s'erani intafunati in i lochi i più piatti sottu à l'ochju attenti di l'arghjetu. A luciuledda, edda a tinta, trimulendu aia spintu u so lumu è a luna in celi s'assuffucaia da u fumu neru è pagnu di u focu.

U diavuli alutu scatiniciaia par circà di compia a so impresa infama.

Ma a ghjandaghja schirzosa, impalaficcata innantu à un pintonu piattu, aia intesu è vistu tuttu è si dumando cio chi si pudia fà.

U diavulacciu ùn aia più pà tantu da compia. Si era aghjà assicuratu ondici animi, ùn li ni firmaia più chè una è l'alaba era sempri luntana.

Di colpu a ghjandaghja, acellu schirzosu, ebbi un estru astutu : si misi à beffà u ghjaddu u più ch'edda pudia. Intesu stu cantu chjaru, tutti i ghjaddi di u rughjonu si misenu à cantà u ghjornu novu.⁴²⁹

U Populu

Ah !... Ah !...

U Favulaghju

Pinsendu chi u ghjornu si fessi u diavuli intuntitu da a rabbia sfrumbuleti i so attrazzi maladetti pà da sopra à u casteddu senza compia l'ultimu pozzu.

E' cusi, di i dodici animi di mufri, una si salverti da i mani sanguinosi di u diavuli è corsi saltendu da chjappa à chjappa, da casteddu à casteddu, da monti à monti, da seculi à seculi à purtà a parolla di quiddi ch'erani morti. Fà chi ancu avà, quandu a luna sorti da u casteddu di a mufra si sentini corra i figlioli di st'animi in a notti di i seculi.⁴³⁰

Sons de la flûte (Improvisation) VII

Sons du violon (a Muresca) I

⁴²⁹ Saveriu Valentini

⁴³⁰ Saveriu Valentini

QUATRIEME TABLEAU

Le Munziu

So ghjunti i francesi
In u conventu si ni so incatinati sissanta
sissanta di i nostri monin !
I suldati picciani i casi, scompiani l'animali.
Omini ùn so !
Ani da ghjudicà dodici parsoni.
Dodici patriotti di l'Acquale, di Sidossi,
Di Corscia, tutti niulinchi,

A' Ghjuvanfrancescu MATTEI
Anghjulu ROMANI
Ghjuvanstefanu ALBERTINI
Antone ALBERTINI
Marcumaria ALBERTINI
Ignaziu MAESTRACCI
Ciccione ACQUAVIVA
Raimondu ACQUAVIVA
Ghjaseppiumaria LUCIANI
Mateu MATTEI
E à Ghjuvanni ALBERTINI

Si dice ch'elli anu presu l'armi contru à u statu.

U Populu

Omini ùn so ! T'aghju paura di cio
chi ùn hè fattu da i mani di l'omini.
T'aghju a paura. Baddemi ! Baddemi !
Ch'edda ùn compii a notti.

Sonu di viulinu (a Muresca)

Sons du violon (a Muresca) I

Bughjuone. In lu buhjone una giuvanotta balla incù una fiaccula accesa in manu. Ind' i issu mentre si mettenu in piazza e mascare.

Nuit noire. Dans la nuit noire une jeune fille danse avec un flambeau allumé à la main.

Pendant ce temps, ils se mettent en place et se masque.

II

LE PROCES

A' ogni cundamna u ppulu risponde

A chaque condamnation le peuple répond

L'Interprete è l'accusatu :

L'interprète et l'accusé

- *Anghjulu ROMANI... Anghjulu ROMANI...*

- **Angelo ROMANI... Angelo ROMANI...**

- *casata, nome, supranommé ?*

- **Nom de famille, prénom, surnom ?**

- *quantu ai anni ?*

- **Quel âge as-tu ?**

- *vinti sei anni*

- **Vingt-six ans**

- *di chi paesi sè ?*

- **de quel village es-tu?**

- *di Corscia*

- **de Corscia**

- *chi faci di travagliu ?*

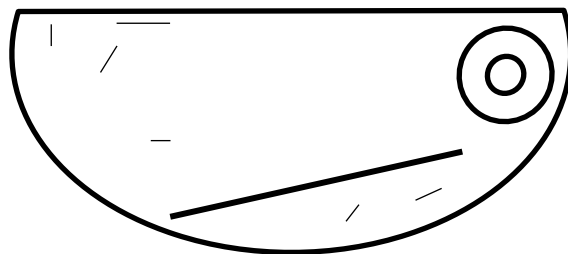
- **Qu'est-ce que tu fais comme travail ?**

- *so pastore*

- **je suis berger**

- *quandu t'annu arristatu ?*

- **Quand as-tu été arrêté ?**



- *arrisera à notte*

- **Hier, à la tombée de la nuit**

- *Duve eri ?*

- **Où étais-tu ?**

- *eru in casa di Ghjuvanbattistu ALBERTINI*

- **J'étais dans la maison de Jean-Baptiste Albertini, maire de la commune de Corscia**

- *quale ti hà arristatu ?*

- **Qui t'as arrêté ?**

- *l'armata francese*

- **L'armée française**

- *parchi t'annu arristatu ?... parchi annu arristatu ?...*

- **Pourquoi t'ont-ils arrêté ?... Pourquoi t'ont-ils arrêté ?...**

- *ùn so micca !*

- **Je ne sais pas !**

- *ùn sai micca parchè ! Anghjulu ROMANI, nativu di Corscia, inculpatu d'avè presu l'arme è d'essessi rivultatu contru à u statu, l'arme l'ai prese o no ?*

- **Tu ne sais pas pourquoi ! Angelo Romani, natif de Corse, accusé d'être infracteur du ban de port d'armes et de s'être révolté contre l'Etat, les armes, tu les as pris ou non ?**

- *iè, hè vera, aghju presu l'arme*

- **Oui, c'est vrai, j'ai pris les armes**

- *è di poi quandu hè chi tù sè à a maghja ?*

- **Depuis quand es-tu dans le maquis ?**

- *da l'entre di stu mese*

- **Au commencement de ce mois**

- *ma solu po ùn eri ! quantu erate ?*

- **Mais seul tu ne pouvais pas y être, combien étiez-vous ?**

- *eramu una sissantima è ancu di di più, di a pive di Niolu, è dopu ci semu aduniti à quelli di quill'altre pieve sottu à l'ordini di Tumeu di Suveria è di u medicu di a Croce Corbelloni, è Cappellini. Emu travirsu tutte e pieve è tutti si so uniti ad elli. Iè, emu presu i schioppi. Iè, emu presu tutti a maghja...ma ùn avia cà duie cariche di polvara è u me schioppu ùn l'aghju mancu adupratu...*

- **nous étions à peu près soixante-dix et sûrement bien plus de la Piève du Niolu et ensuite nous nous sommes joints à ceux des autres Pièves qui étaient sous les ordres de Tomé de Sovéria et du Docteur de la Croix Corbelloni et Capellini. Nous avons traversé**

toutes les Pièves et toutes se sont unies entre elles. Oui, nous avons pris les fusils et oui, nous avons tous pris le maquis... mais je n'ai pas touché aux deux cartouches de poudres qu'on m'avait données avec le fusil

- *ùn sè mai statu arritatu pà altri affari,*

- Tu n'as jamais été arrêté pour d'autres affaires ?

- *Inno !*

- Pas du tout

- *Anghjulu ROMANI, nativu du Corscia, vintisei anni, pastore, ricunnosce d'avè presu l'arme contru à a statu francese ed essesi adunitu à quill'altri banditi.*

- Angelo ROMANI, natif de Corse, 26 ans, berger, reconnaît avoir porté les armes contre l'Etat Français, et de s'être joint à une troupe de Bandits et de séditieux.

- *segna qui...*

- *ùn son è scrive nè intistà issu scrittu*

Et a déclaré ne savoir ni écrire ni signer⁴³¹

U Populu :

Le Peuple :

A momenti mi n'andaraghju. Si vo sapissiti quant'e so calmu, diciaraghju quasi cuntentu di more pà a Patria. Un'piinghjite micca. Ridite ne. Di u vostru babbu siate ne fieri. Un' purtate cà un dolu, a testa di morru è un fiore rossu.

Dans un moment, je vais m'en aller. Si vous saviez comme je suis calme, comme je suis heureux de mourir pour la patrie. Un peu pleuré. Ne le dites pas. Soyez fier de votre père. Comme deuil, vous porterez tous les deux une belle tête de Maure, et un gros œillet rouge.⁴³²

L'interprete à l'accusatu :

L'interprète et l'accusé

- **Cesaru ACQUAVIVA ! ... Cesariu ACQUAVIVA**

Inculpatu d'esse si armatu, d'esse si arrificatu à i banditi è d'esse si rivultatu contru à u statu casata, nome è supranome ?

⁴³¹ François Flori, *Le procès des Niolins : 1774*, Bastia, 1975, p11.

⁴³² Francette Nicoli et Francis Azarlier, *Jean Nicoli : un instituteur républicain de la Colonie à la Résistance, 1925-1943*, Bamako, Mali, 2000.

- **César ACQUAVIVA !... César ACQUAVIVA !... accusé d'attroupement avec port d'armes et de s'être révolté contre l'Etat... nom de famille, prénom, surnom ?**

- Cesariu ACQUIVIVA, dettu Ciccione

- **César ACQUAVIVA dit Ciccione**

- quantu ai anni ?

- **Quel âge ?**

- trenta dui

- **trente-deux ans**

- di chi paese sè ?

- **de quel pays es-tu ?**

- di l'Acquale stessu

- **je suis d'Acquale**

- u to stantapane chi hè ?

- **Comment gagnes-tu ton pain ?**

- so campagnolu

- **je travaille la terre**

- Cesariu ACQUAVIVA, inculpatu d'ave messu a rivolta è d'esse si ribiffatu contru à u statu, ai u ghjudiziu

- **César Acquaviva, accusé d'attroupement avec port d'armes et de s'être révolté contre l'état, et que du jugement**

- Inno, so nucente, ùn aghju presu l'arme cà par salvà a vita à a me ghjente è à mè. U Niolu sanu hà presu l'arme.

- **non ! Pas du tout ! Je suis innocent et si je portais une arme aujourd'hui, c'est pour me défendre. Les robustes Niolins ayant pris les armes.**

- Quantu hè chi tù ai presu l'arme ?

- **Depuis quand portes-tu les armes ?**

- so dui mesi è aghju riuntu quill'altri patriotti. E' po dino quelli di l'altre pive, cummandati da u merri di a Croce Tumeu di Suveria, è Corbellini. Tempi fà so riintratu in casa.

- **il y a environ deux mois deux mois j'ai rejoint un certain nombre d'autres patriotes. Et on est allés encore dans d'autres Pièves sous le commandement du docteur de la Croce, de Tomé de Soveria et des Corbellini. Sur quoi je suis rentré chez moi.**

- Eri cù quelli chi anu assaltatu e truppe di u Rè in li circondi di Corti ?

- **Étais-tu de ceux qui ont attaqué un détachement de la Troupe du Roi auprès de Corte ?**

- Inno, eiu ùn ci eru micca ma ci era una parte di i patrioti di l'Alquale
- **Pas du tout ! Je n'en faisais pas partie mais il y avait une partie des patriotes de l'Aquale**
- l'arme è e munizione quale e ti hà date ?
- **Qui t'as fourni les armes et les munitions ?**
- i schioppi è e munizione i mi hà dati Casabianca, ed hè u conte di Marboeuf chi l'avìa datu u parmessu
- **Le fusil et les munitions ont été remis par M. Casabianca avec la permission de Monsieur le Comte de Marboeuf**
- Allora ricunnosci avè rinutu i banditi ?
- **Alors reconnais-tu avoir rejoint les bandits ?**
- Inno, à di a virità so statu custrettu à piglià u schioppu da u capimachja, un certu Orsupetru, di piglià a guardia, ma una notte sola. Dopu so vultatu in casa è aghju resu u schioppu.
- _ Cesariu Acquaviva, dettu Ciccione, nativu di l'Acquale, trenta dui anni, campagnolu, hè tantu più culpevule ch'ellu si hè sirvutu d'arme messe in le so mane di propria cunfidenza da ch'ellu si ne sirvissi solu pà u serviziu di u rè.
- E' cerca di piattà a virità invece chi hè statu vistu armatu cù quil' altri banditi⁴³³

U Populu :

Sta serra, stu tempu,
 Stu fracicume spavintosu chè
 Strascingu dipoi ch'e so natu
 Chi so figliolu d'una patria
 Bella è trista cum'è un sognu
 Di sole è di petra, figliu
 D'un tempu rancicu cum'è una
 Fundacciula di storia. Sta tarra,
 Stu tempu chi mi tira pà i
 Ped finu à strappà mi l'osse
 L'osse di a me utlitma spiranza
 Inno ! ùn ci ghjunghjaranu micca
 Inno ! ùn riisciaranu mai à

⁴³³ François Flori *Le procès des Niolins*, 1974.

Vincemi, chi la me manu d'omu
Un' antra è po torna un'antra
Chi m'incatenanu à tè, o mamma cara.

Le Peuple :

**Cette terre, ce temps,
Cette effrayante pourriture qui
m'escortent depuis que je suis né
car je suis le fils d'une patrie
belle et triste comme un rêve
de pierre et de soleil, le fils
d'un temps amer comme la lie
de l'histoire. Cette terre,
ce temps qui tirent, par mes pieds,
jusqu'à les arracher, les os de mon dernier espoir.
ah ! ils ne pourront pas
Jamais ils ne pourront me vaincre
parce que ma main s'échappe et empoigne
une autre main d'homme, une main encore,
qui m'enchaînent à toi, ô mère immense !⁴³⁴**

L'interprete à l'accusatu :

L'interprète et l'accusé

-Marcumaria ALBERTINI... Marcumaria ALBERTINI...

Inculpatu d'esse si armatu è d'avè riuntu i banditi,

Inculpatu d'esse si rivultatu contru à u statu,

Hè vera o no?

- Marcumaria ALBERTINI... Marcumaria ALBERTINI...

- Accusé d'attroupement avec port d'armes,

Accusé de s'être révolté contre l'État,

C'est vrai ou non ?

- ...

⁴³⁴ Blas de Otero, *Je demande la paix et la parole* : poèmes traduits de l'espagnol par Claude Couffon, trad. par Claude Couffon, Paris, F. Maspéro, 1963.

- ...

- iè

- **oui**

- casata, nome, è soprannome ?

Lieu d'habitation, nom et surnom ?

- ...

- ...

- di quale ne sè ?

- **d'où êtes-vous ?**

- di l'Albertini, eiu so Marcumaria

- **De l'Albertini, et moi je suis Marc Marie**

- lieu de naissance !

- **lieu de naissance !⁴³⁵**

U Populu :

Nasciu quand'i âtria spasimaia.

Je naquis quand la patrie périssait

Trenta milla francesi riciti

Trente mille français vomis

nant'à nostra tarra, annichendu

sur nos côtes, noyant

l'altari di a libertà in i pieni di

le trône de la liberté dans des flots

u sanguì. Eccu u spitaculu crudu

de sang. Tel fût le spectacle odieux

chi vensi à brusgià i me ochji.

Qui vient le premier frapper mes regards

I briona di a morti, i lagni di u

Les cris du mourant, les gémissements de l'

Tarratremulu, i lacrimi di l'addisperu

Opprimé, les larmes du désespoir

Cirniavani u me viculu tempu natu.

⁴³⁵François Flori *Le procès des Niolins*, p17.

environnèrent mon berceau dès ma naissance

A schjavitù fù u prezzu di a nostra

L'esclavage fût le prix de notre /Soumission.

Sottumissioni. Batarchjati pà a

Stradoppia catena di u suldatu, di

U lighjista, di u parcittriotti si videnu disprizzà

... disprizzà da quiddi chi anu a forza

di l'amministrazioni in manu.⁴³⁶

L'interprete à l'accusatu :

nascita ?

- ...

- di duva sè ?

- quanti ai anni ?

- quindici anni

- vint'anni !

- chi faci di travagliu ?

- buiaghju

- parchi t'anu arristatu ?

- so statu arristatu arrisera à l'annuttà, in casa, da un isquatrone di suldati

- parchi t'anu arristatu ? Noi a sapemu. T'emu vistu armatu à buleghju à una refica di banditi

- so nucente ! Un' aghju mai purtatu arme, a ghjurju in capu à mamma !

Un' sè mai isciutu di paese ?

- ùn ai mai presu a machja cù quill'altri ?

- inno

- ùn ai mai presu a machja cù i to paisani ?

- inno

- quelli chi anu presu i schioppi i cunnosci ?

- inno

- Tumeu di Suveria è u medicu di a Croce ùn ci so mai ghjunti in Niolu ?

- inno

- ùn sè mai statu cundannatu prima cà oghje ?

⁴³⁶ Lettre de Napoléon à Pasquale Paoli, Cit. dans Guillaume Libri, *Souvenirs de la jeunesse de Napoléon: tirés de ses manuscrits inédits*, Paris, Impr. de H. Fournier, 1842, p. 9.

- inno

- Marcumaria Albertini, nativu di Corscia, vint'anni ; buiaghju, arristatu in Corscia da un distaccamentu di u righjimentu pruvinciale, inculpatu d'esse si arrificatu à i banditi, inculpatu d'esse si rivultatu contru à u statu !

U Populu :

So pà andà mi ni da stu mondu.

I me quindici anni di vita so pà

I ziteddi di Corsica.

Fussini iddi filici è libari.

Cusi a morti ùn hè nudda !

U ghjudice piglia a carta duv'ella hè scritta a sentenza

E'LEGHJE

Le juge prend un papier sur lequel est écrit une sentence

ET LIS

SINTENZA

SENTENCE

Noialtri, pà ghjudizia di rè, è in ultimu risorzu,

dichjaremu i ghjenti numinati

-Ghjuvanfrancescu MATTEI, pudetà di u paese di Corscia, pive di Niolu,

- **Jean François MATTEI, Podestat du pays de Corse, Piève du Niolu,**

- Anghjulu ROMANI

-**Angel ROMANI**

- Ghjuvanstefanu ALBERTINI

- **Jean Stéphane ALBERTINI**

- Antone ALBERTINI, chjamatu Ricciatu

- **Antoine ALBERTINI, nommé l'Italian**

- Marcumaria ALBERTINI

- **Marc Marie MALBERTINI**

- Ignaziu MAESTRACCI, fiddolu di u tintu Chjuvanni, tutti di Corscia
Ignace MAESTRACCI, fils du teinturier Jean, tous deux de Corscia

- Cesaru ACQUAVIVA, chjamatu Ciccione, pudestà di u paese di l'Acquale
- César ACQUAVIVA, nommé Ciccione, Podestat du pays de l'Acquale

- Raimondu ACQUAVIVA, di u listessu paese
- Raymond ACQUAVIVA, du même pays

- Ignazziu GEROMINI di Bonamannce, paciale di Calacuccia
- Ignace GEROMINI de Bonamannce, bergerie de Calacuccia,

- Ghjaseppiumaria LUCCIANI, di Sidossi, paciale di Calacuccia,
- Joseph Marie LUCCIANI, de Sidossi, bergerie de Calacuccia,

- Ghjuvanni ALBERTNI, fiddolu di u povaru Ghjuvacchju di u paese d'Alibertacce tutti quanti di a ditta pieve di Niolu inculpati è scunviti d'esse si rivultati contru à u putere di u Rè, è d'avè missu cumplottu contru à u statu, d'esse si armati è d'esse si aghjunti à una banda di banditi d'esse stati uni beddi pochi in certi pievi di l'Isula di Corsica è d'avè missu u ribulicu è suminatu a rivolta è d'avè disfattu a fedelità di i sughjetti di a so Maistà u Rè, mentri chi quidd'altri chjudiani tutti i stradi di a pieve di Niolu pà impidiscia i squatroni di u rè d'entra ci, in più, u dittu Chjuvanfrancescu MATTEI, pudestà di Corscia, è Cesaru ACQUAVIVA, pudestà di l'Acquale, d'avè fattu abbusu di a so qualitali di pudestà pà purtà i ghjenti di i so paesi à u ribulicu è a rivolta è fà li piddà l'armi.

Pà ripazioni di chi, cundannemi i ditti banditti, tutti di i pasi di Corscia, si Sidossi, di l'Acquale, di fà ammenda davanti à u purtonu di a ghjesgia suddana, induva sarani purtati da u maestru di l'alta ghjustizia. Purtaranu scrittoghju, davanti è daretu, induva sarà scrittu :
 SEDITIEUX ET REBELLES. E'qui, in ghjinochji, à capu nudu, scalzi, à corda intornu à u coddu, è ognunu tinendu in manu u pezzu di dedda infiarata di dui libri, dichjarani ad alta è chjara voci chi incù scimugninu è gattivu stintu si so rivultati contru à l'auturitali di u Rè, missu cumplottu contru à u statu, è avè presu l'armi incù una banda d'insottumissi è banditti, esse andati ind'altri pievi à purtà i ghjenti à a rivolta, disfendu a fideliai di i sughjetti di u Rè. Pricarani pardonu à Diu, à u Rè, è à a ghjustizia, più chè scunviti ch'eddi so criminali.

I cundannemi ad essa tronchi à vivu. Sarà fatta in piazza a più in vista di u paesi, à incaricu di u maestru di l'alta ghjustizia di rè chi avarà pà duvere d'inchjaccunà li à vivu, bracce, cosci, ghjambi, reni.

Cantu : voceru

Vogliu cinghje la carchera
Vogliu carcà schioppu è pistola
Vogliu esse forte è fiera
Micca abandonata è sola
Vogliu vindicà lu sangue
Di quellu chi hè stesu in tola

Le Peuple

Chanté :

**Je veux ceindre la cartouchière
Je veux m'armer de l'escopette et du pistolet
Je veux être cruelle et féroce
Et, bien que seule, délaissée
Je veux venger le sang
De celui qui est ici, étendu sur la tola ! ⁴³⁷**

A nantu à un catrafalcu arrizzatu à posta in piazza cumuna.

Dopu sarani spostu à nantu à a rota, à sciapara di soli, u visu voltu u celu è ci starani u tempu chi piacià à Diu di mantenali in vita.

Dopu i so corpi morti saranu purtati da u dittu maestru in i so paesi, pà essa spsti à l'ochji di tutti è serva d'asempiu à i gattivacci.

U Populu

Ghjurgu nantu à i petti insanguinati è à i cori in pientu
Ghjurgu nantu à a ciduta d'un mumentu di l'eroi
Ghjurgu nantu à a fiertà chi campa macaru u intazzu
Ghjurgu nantu à parolla data è a paura di mora
Ghjurgu nantu à u rispettu sinceru di quiddu chi hà parlatu
Ghjurgu nantu à l'angoscia eterba di e nostre mamme
E chi' maciddari ùn sarani marturiati

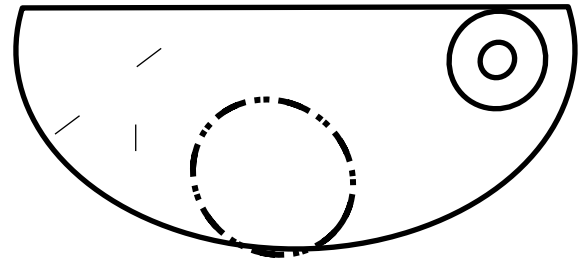
Le Peuple

Je jure sur les corps taillés et les cœurs en sanglots

⁴³⁷ J-B Marcaggi, *Chants populaires de la Corse : lamenti, voceri, nanne* Albiana, Ajaccio, 2013.

Je jure sur le découragement parcellisé des héros
Je jure sur la fierté qui survit au carnage
Je jure sur le silence vital et la peur de mourir
Je jure sur les regrets sincères de ceux qui ont parlé
Je jure sur l'angoisse éternelle de nos mères
Et que les tortionnaires ne seront pas torturés.⁴³⁸

Chant d'église en paghjelle IX



« In medio ecclesiae aperuit os ejus, et implevit eum Dominus Spiritu sapientiae et intellectus.
 Stulam gloriae induit eum.
 Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo, Altissime.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula
 saeculorum amen. »

**« Dans l'église, le Seigneur l'a chargé d'enseigner. Il l'a pénétré de l'esprit de sagesse et
 d'intelligence. Il l'a revêtu d'un vêtement de gloire.**

Qu'il est bon de proclamer sa foi dans le Seigneur et chanter ton nom Dieu Très Haut.⁴³⁹
Gloire au Père, et au Fils, et au Saint esprit.

Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour des siècles et des siècles.
Amen⁴⁴⁰»

Sonu di viulinu (a Muresca)

Sons du violon (a Muresca) I

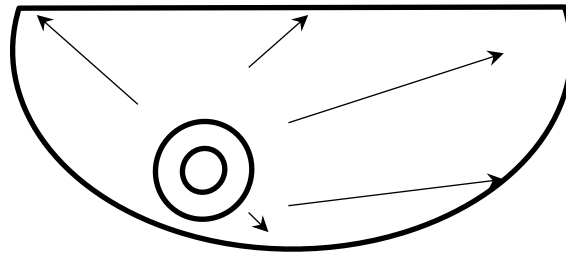
*Dopu à a sintenza è a u cantu in paghjella u populu si torna à impatrunisce di u locu (l'attori
 si sparghenu à nantu à a scena)*

⁴³⁸ Bachir Hadj Ali, Hocine Zahouane, et Mohammed Harbi, *L'Arbitraire*, Ed. De minuit, Paris, 1966.

⁴³⁹ Prière à Saint Jean

⁴⁴⁰ Prière à la Sainte Trinité

Depuis la sentence et jusqu'au chant en paghjelle le peuple s'empare encore du lieu (les acteurs se dispersent sur la scène).



III

PAROLES D'AUJOURD'HUI

U Populu :

A prima voce dice.

Dopu ripetenu l'attori tutti in seme.

Dopu tutti cantanu, ma senza di parolle, u versu di u lamentu

A siconda voce dice u seguitu.

Dopu ripetenu l'attori tutti in seme.

Dopu tutti cantanu, ma senza di parolle, u versu di u lamentu.

A terza voce dice...

... è in seguita...

Le Peuple

Une première voix parle.

Puis tous les acteurs reprennent ensemble.

Puis tous chantent, mais sans les paroles, un air d'une lamentation.

Une seconde voix parle ensuite

Puis tous les acteurs reprennent ensemble.

Puis tous chantent, mais sans les paroles, un air d'une lamentation.

Une troisième voix parle...

.... et s'ensuit

Prima voce :

Tù dino
o Marcumaria
di l'Albertini
d'ita quindici anni
sè
di Niolu

Hà fichjulatu
chi l'oghja ani sempri da veda
hà parlatu
chi a parolla hà sempri di ribumbà
hà campatu
chi u fiatu hà sempri da essa

Sè
di Niolu
è
oghji
crucieghji cù a morti
à cantu à tè
stà un populu

Cantu

Più di cà u versu di u lamentu, micca e parolle

Chanté **X**

Après quelques vers du lamentu, quelques parolles

Siconda voce

T'ani sviutatu l'ochja
è par mezu à issi tafona

vedi un populu sanu

T'ani cacciatu a lingua
è par mezu à issa bocca
parla un populu sanu

T'ani truncatu i braccia
è par mezu à issa stragia
stringhji un populu sanu

T'ani dirradicatu l'anchi
è par mezu à issu sanguì
sbarsa un populu sanu

Chanté

X

Troisième voix

Tù dino
O Marcumaria
di l'Albertini
d'ità quindici anni
sè
di Niolu

Mamma ta
quà
in u scornu
è ognilocu
si no sta
i mani
l'hà accolti
à mantu à u so corpu

E' tu
d'ità quindici anni
ti pinsireghji
di issu corpu
di nascita
è
di issi mani
corsi
virghjenti
è
lindi

Chanté

X

Quatrième voix

Avà
u to corpu
hè un sacu
chi
l'agneddu hè tumbatoghju
à st'ora
è
li si cacciani i quarta
è ferma un troncu di parsona
anchimozzu
alitagliatu
spinitroncu
bocchivarmicosu

Tombani a parsona
par ischerzu
à a menti
ma
quissa

u boia
ùn a po
traghja

O tumbà à tutti
O sinno
Un si smintecu
E
Sarà un gavittu
Tumbà à tutti

Chanté

X

Cinquième voix

Cuddemu titti in un tempu
in punta di u sintimu
è sunemu
di u to ricordu
in cori
in menti
in corpu
in pettu
in bocca

Chanté

X

Sixième voix

Tù dino
o Marcumaria
di l'Albertini
d'ità quindici anni
sè

di Niolu

Chant

X

Septième voix

A strascina
di u to vulè
isciutu
In sangui
rossu
è biancu
hè
stradedda
di
a vita
d'oghji

Senti

stà ci à senta
O Marcumari
A ghjuventù
ti stà à latu

Un populu
chi si n'inveni
hè un populu vivu
è in sè

Chanté

X

Huitième voix : Après avoir repris tout ensemble de nombreuses fois

A

to

morti

hè

zitiddeza

di

vita

ancu à sbramà

in

so

locu

è

avà

Chanté

Tous les acteurs sortent de scène et saluent en chantant

FIN

Antigone sacrifiée sur l'autel d'une cave

C'était il y a trente ans à Aleria

**Danièle
Maoudj**

*Je suis faite pour partager
l'amour, et non la haine.
Antigone de Sophocle*

*Quali mi purghjarà aiutu?
Sarà chì in Corsica, oghje,
ùn ci ferma più un palmu di
cuscenza è d'amori?*

*Qui me viendra en aide?
Serait-ce qu'en Corse
aujourd'hui, il ne reste plus
de conscience et d'amour?*

*Maria Ghjentele,
U Maceddu, Rinatu Coti*

*Seul celui qui agit
comprend.
Nietzsche*

C'était il y a trente ans à Aleria, je me souviens avoir quitté, en compagnie des acteurs du Teatru di Ricerca, la cité de Pasquale Paoli. Ce dernier confiait à Boswell ses doutes, notamment ceux concernant l'héritage: « Quelle assurance aurai-je que mon fils pense et agisse comme moi? » C'est au creux de la montagne cortenaise, lieu illuminé par les feux de la connaissance et de la liberté, que nous exerçons la mémoire commune avec la volonté de « ressusciter le Théâtre de la Magie ». Cela, « sans doute pour conjurer les dangers qui menaçaient sa mémoire » selon Dumenicu Tognotti, pionnier du Nouveau Théâtre corse, « un théâtre vivant, un théâtre qui sait se souvenir et conjuguer sa mémoire au présent ».

C'était il y a trente ans, je me souviens de Dumenicu Tognotti, metteur en scène et acteur de théâtre, celui qui ne donne pas à réciter des psaumes d'un catéchisme sépia. Au contraire, il nous met en situation d'inquiétude afin que nous puissions fuir le moule dans lequel certains professeurs drapés du linceul de la rigidité se condamnant à vivre leur condition de cadavre, ne s'autorisent ni à transmettre la vie, ni à laisser épanouir les contradictions, par peur du mouvement, leur rôle se bornant simplement à l'animation et à l'encadrement...

C'était il y a trente ans, je me souviens, Dumenicu Tognotti ancre le souffle vital dans l'espace mémoriel d'une Corse anesthésiée. Un an après *A Rimigna*¹, nous poursuivons à défricher l'inconnu

¹ *A Rimigna*, Le chiendent, transposition des minutes du procès du Niolu 1774, documents publiés par François

de la voix en explorant les souvenirs inscrits dans nos corps, Antigone revisitée par la Corse, un mythe dont la puissance et l'antiquité enrichissent le patrimoine universel.

Je me souviens de Tognotti l'Africain et de Saveriu Valentini, acteur antique et poète ressuscitant la tragédie. Chacun à sa façon, mais toujours dans l'unité du passé-présent, ils poursuivent le déracinement de la mauvaise herbe à partir de la pièce de théâtre *U Maceddu* de Rinatu Coti écrite à la demande du dramaturge.

C'était il y a trente ans, je me souviens, nous retrouvons une part de l'histoire corse à travers Maria Ghjentele, figure emblématique de la résistance à tout acte inhumain, héroïne qui défie tous les pouvoirs établis. Cette femme à l'audace enviée, cette femme au courage secret commet la sépulture de Bernardu Leccia son fiancé, malgré l'arrêté de prohibition prescrit par le pouvoir de la conquête, à l'encontre des suppliciés de la roue d'Oletta en février 1769.

C'était il y a trente ans, je m'en souviens, nous avons manqué de lucidité politique pour céder à la tentation de la rumeur victorieuse, celle de croire à la désaliénation de notre peuple en étant mis devant le fait accompli du jeu brutal de la force.

Dommage. Dommage pour l'avenir...

Mais la fougue de la jeunesse a toujours le tort d'aveugler les cœurs épris de justice et d'amour. C'est dans cet esprit d'utopie, emplies d'allégresse

Flori, Société d'études du Niolu, Bastia, 1975. La révolte du Niolu face au nouvel État fut sauvagement réprimée, onze villageois furent pendus.

que nous nous retrouvons propulsés dans la descente de la vallée du Tavignanu pour aller rejoindre dans la plaine orientale, ceux que j'imagine commettre l'acte révolutionnaire, dénoncent la chaptalisation du vin.

Cette mise en scène par des hommes impatients de pouvoir, trouvent le terrain de jeu par l'occupation d'une cave. Cave où travaillent trois Marocains retenus dans le même abri que les occupants, garantissant ainsi l'exécution de la promesse (?). Aucun mal, diable merci n'a été commis à l'encontre de ces nouveaux esclaves, cigarettes généreusement offertes et pour combler leur manque à gagner, les nouveaux propriétaires, grands seigneurs, leur ont alloué une prime pour services rendus à la cause! Mais la prise des otages semblent cependant témoigner de la force de l'inconscient...

Toujours dans la veine de la force de l'inconscient, le choix d'occuper une cave ne semble pas innocent quand on sait que la « cave » renvoie à l'image d'un lieu souterrain enfoncé dans la terre ou la montagne, proche d'un retour dans la caverne, ces nostalgiques d'un âge d'or perdu ont dans cette cave retrouvé l'archétype de la matrice maternelle et/ou se sont constitués prisonniers dans le sombre de leur nuit détenant trois ouvriers marocains symbolisant ainsi l'absence des réalités, éloignés du Monde des Idées.

La doux leurre fait son entrée sur la scène dans le fracas métallique de la mort.

Partition inédite, mise en scène par des hommes, qui pour la grande majorité d'entre eux, revenants des colonies, ou fils spirituels de l'OAS qui avaient reçu en legs le lourd héritage des nuits bleues d'Alger... Ils éprouvent du ressentiment envers une France qui a abandonné la rente coloniale et prennent prétexte des justes revendications d'un peuple qui pendant deux siècles ne représente qu'un

réservoir d'hommes. Les revanchards, héritiers de la mission civilisatrice initient peu à peu une lutte au jeu des symboles masquant ainsi les véritables doléances, et initient également un double discours, voire un brouillage des codes qui perdurent péniblement jusqu'à ce jour. Les idéalistes eux, sont étouffés par *A Rimigna*, le chiendent. En effet, n'ont-ils pas choisi le lieu mythique qu'est Aleria en occupant la cave d'un pied-noir? Aleria, ce port où une première fois débarqua en 1736 Théodore de Neuhoff et quelques années plus tard en 1755 Pasquale Paoli, l'homme qui au-delà de sa formation militaire brillait par ses humanités fréquentant les Lumières de l'Europe. Pasquale Paoli substitut du père?

C'était il y a trente ans, nous troquons la scène de l'espoir pour celle d'une agonie qui s'installe lentement et où se jouent des enjeux politiques. Pourtant, les idées qui animent grand nombre de personnes de ma génération préconisent des idées de partage dans une Corse fraternelle ouverte à la Méditerranée et à d'autres géographies, ont avorté dans un vulgaire cuvier. Ce jour-là, les démocrates ont perdu la partie.

C'était il y a trente ans. C'est le 22 août 1975. Je m'en souviens. Ce jour-là j'appivoise le sentiment de la perte de confiance. Ce jour-là je prends congé du Partitu di u Populu Corsu. Je ne me reconnais plus dans cette confusion de territoire... Plutôt, si, je comprends rapidement que la guerre de la France menée en Algérie joue chez nous les prolongations... Impossible d'adhérer à la guerre des pères... « *Isiè, ma a d'ici a tradizionii corsa, chì par avè à campà, ci voli paci è saluta. È oghji in i nostri loca, ùn ci n'hè paci* »¹² « Oui, la tradition corse dit, que pour vivre bien, il faut la paix et la santé. Or,

2. Rinatu Coti, *U Macceddu*.

**Partition inédite,
mise en scène
par des hommes,
qui pour la
grande majorité
d'entre eux,
revenants des
colonies, ou fils
spirituels de
l'OAS qui avaient
reçu en legs le
lourd héritage
des nuits bleues
d'Alger...**

**Embarqués dans
le piège de ce
que l'on croyait
l'urgence de
l'action politique,
nous changeons
de statut,
d'acteurs nous
passons au rôle
passif de
spectateurs
enfouis dans les
vignes...**

aujourd'hui, chez nous, il n'y a pas de paix »!

Le 22 août 1975, c'est également la date anniversaire de l'alliance entre mon père et ma mère. Je ne crois pas au hasard, et pour vivre, je tente de donner du sens aux actes et aux événements. Être dans les vignes, face à un régiment d'automitrailleuses et d'hélicoptères rageurs est une façon bien originale de célébrer le mariage d'amour entre la Corse et la Kabylie dans l'ivresse désirée d'une réconciliation. Je la rêve.

C'était il y a trente ans, je me souviens qu'à l'initiative de quelques-uns, des hommes concluent le choix univoque de la suprématie d'une attitude âpre sur celle de l'ardeur des idées. Embarqués dans le piège de ce que l'on croyait l'urgence de l'action politique, nous changeons de statut, d'acteurs nous passons au rôle passif de spectateurs enfouis dans les vignes face à une cave encerclée par l'ordre d'un Paris qui décidément ne sait toujours pas déchiffrer les rayons solaires d'un pays orphelin de Loi.

C'était il y a trente ans, je me souviens de cette saison écarlate où je suis dans les vignes de mes espérances, croquant les grains de raisin, ivresse décidée pour pallier la terreur pudique qui me fait mesurer l'inconscience de mon acte.

J'ai abandonné Maria Ghjentele, celle dont l'énergie dévoile un mythe antique, celui d'Antigone la grecque, celle que le pouvoir n'a pas domptée, « *A donna chì hà carriatu misati sani l'ossa in corpu, sà ciò chì voli di a vita, è a morti! È un punteri chì di a morti senza piglià primura alcuna di a vita, li tocca à un essa statu à senta. Un punteri chì castica senza abbadà i dritti, un campa*

tantu mancu eddu, u compii à malamorti ». ³ « La femme qui porte des mois entiers la vie dans son corps, elle, sait ce que signifie la vie et la mort! Et le pouvoir qui sème la mort sans prendre soin de la vie ne mérite pas d'être écouté. Le pouvoir qui torture sans même respecter les droits ne peut vivre

lui non plus longtemps, il est voué à être condamné »

C'était il y a trente ans, je me souviens de la fondation des prémices psalmodiées initiant les prières d'identité cadrée aux accents pointus hérités d'un temps tricolore et « quand le drapeau est déployé, toute intelligence est dans la trompette », écrit Stefan Zweig.

C'était il y a trente ans, où le rêve encore autorisé laissait croire aux promesses de la vie, aujourd'hui je « m'efforce de voir directement la réalité même, sans rien interposer entre elle et moi » ⁴ pour inscrire la parole de celle qui « *ùn vogliu pienghja avali, chì mi ci hà da vulè tamanta forza da purtà in coddu tamantu omu, tamantu pettu chì ùn hè più trattu d'aria di u locu. È tremindui, cechi è svisati, andaremu insemu, insemu, eiu caridendulu, andaremu quassù, soli, à risparmiu* »! ⁵, « ne veux pas pleurer maintenant, parce que il va me falloir tant de forces pour porter sur mon dos ce grand homme, cette grande poitrine qui ne ressemble plus à ce lieu. Et ensemble, aveugles et défigurés, nous irons moi le transportant, nous irons en haut, seuls, à l'abri. »

Pourquoi narguer les souvenirs?

Parce que la panne de transmission est inquié-

³. Rinatu Coti, *U Macceddu*.

⁴. Bergson.

⁵. Rinatu Coti, *U Macceddu*.

tante, la jeunesse coupée de l'Histoire n'a aujourd'hui même plus d'histoire.

Parce que les idées généreuses n'ont pas su donner les fleurs méritées.

Parce que notre devoir est d'écrire l'histoire, avant que d'autres ne l'écrivent à notre place, en brandissant le drapeau de leur idéologie.

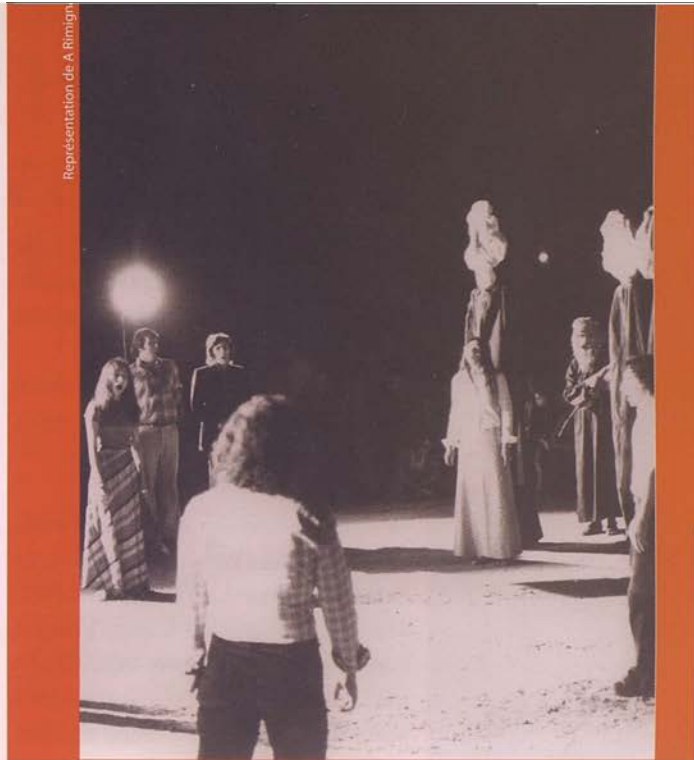
Parce que tout simplement le devoir d'un intellectuel est de dire pour délier la libre parole. « *Ci tocca à abbadà a realtà senza timezza. I tempi sò crudeli, è hè affacata in Corsica, sterpa di ghjenti chi parla à un modu è faci à un antru! Fidatini tù!* »⁶ « C'est à nous de dire la vérité sans faux semblant! Les temps sont cruels, et en Corse, débarquent une catégorie d'individus qui parlent d'une façon et font le contraire! Méfie-toi »

Aujourd'hui, je me souviens du souffle vacillant de ma mère se répandant dans la chaleur blanche de son Bastia désiré, alors que mon corps impur s'affiche sur les places des villages, constituant avec mes amis « l'acte fondateur d'une construction dramatique que nous rêvions pour la Corse ».

Jouer sur les places des villages, c'est restituer à chacun d'entre nous un espace, parce que Tognotti a su abolir les frontières, décloisonnant l'ossature mentale. *A Rimigna*, c'est unir les gens quelque soit leur milieu social ou leur origine, c'est créer du lien, une œuvre sortie des entrailles.

Aujourd'hui je me souviens de *A Rimigna* qui inaugure l'exposition des faits douloureux de l'histoire, éclairant tous les brassages culturels qui fertilisent notre âme, et où l'esprit de vengeance est banni, le poème de l'algérien Bachir Hadj Ali traduit en langue corse l'illustre généreusement: « *Ghjurgu chì no scungnuraremu a marturianza,*

⁶ Rinatu Coti, *U Maccèdu*.



Nous jurons que les bourreaux ne seront pas torturés à leur tour »

Unis par la même énergie, nous rêvons d'un futur débarrassé des oripeaux jaunis encombrant notre imaginaire. C'est un an avant Aléria. C'est être dans la vie.

Aujourd'hui je me souviens, *A Rimigna* renoue avec le désir et la nécessité de toutes ses branches malheureuses ou heureuses, alors qu'en ce moment ils ne parlent que d'eux-mêmes. En panne de projet, Narcisse est leur seule référence. Aujourd'hui je me souviens que Dumenicu m'a demandé de danser après chaque tableau sur la musique de *A Moresca*, j'invente un langage physique, j'exprime des sentiments que la parole n'ose dire, je délivre l'énergie de mon corps pour dire que l'histoire va au-delà de ce que nous apprennent les manuels scolaires.

Le corps dansant expose l'âme affranchie des limites et donne à l'invisible les signes du visible. Le corps en mouvement donne à voir le sensible pour laisser apparaître l'âme dénudée.

En dansant j'appréhende la sensualité de la

Ci tocca à abbadà a realtà senza timezza. I tempi sò crudeli, è hè affacata in Corsica, sterpa di ghjenti chi parla à un modu è faci à un antru! Fidatini tù.

pensée, Tognotti le sait, car la « danse est une projection théâtrale de la scène intérieure de l'homme, l'animal parlant en proie à la passion de l'être, sujet du miroir »?⁷

Je me souviens avoir été choisie par Dumenicu pour danser: initiatrice du rituel de la vie et de la mort j'improvise sur les traces de l'histoire, les gestes perdus.

Cette danse initialement guerrière, dont le sens premier est celui d'exorciser l'envahisseur est rythmée uniquement par des hommes armés d'épées ou de bâtons. Cette danse qui à l'origine symbolise l'opposition entre deux mondes inconciliables, faire danser une femme corse pétrie par des émotions kabyles-algériennes représente la réconciliation entre le monde chrétien et le monde musulman, même si je ne suis pas musulmane! Le temps de la revanche est clos. Improviser le mouvement sur la musique de *A Moresca* c'est restituer au peuple corse la déliance du corps, c'est lui donner la liberté de dire, d'affirmer une volonté d'affranchir le corps social enfermé et corseté dans des schémas liés à une antique tradition agropastorale et liés également à l'ignorance de notre histoire. Danser avec un flambeau, c'est délivrer la Corse de son carcan chrétien et de son héritage militaire qui tendent à réglementer les corps dans un espace borné freinant ainsi toutes les promesses de la vie.

Je me souviens, en m'offrant le flambeau, je suis élue sentinelle pour unir tout ce qui est éparé. *A Rimigna* retrouve l'art du sixième soleil, qui selon Carlos Fuentes est celui de l'amour du métissage, le plexus solaire de l'émotion. Dans *A Rimigna*, Dumenicu est bien éloigné de la logique des douaniers de l'identité qui aujourd'hui sévissent dans le champ silencieux de l'inclusion. Nous

⁷ Pierre Legendre.

étions loin de la phobie de l'horizon qui durant des siècles a envahi la mémoire populaire. Certes, difficile histoire, mais *A Rimigna* est enraciné dans sa mer naturelle, la Méditerranée et *A Moresca* illustre à merveille que l'île n'a pas construit sa culture dans l'isolement, mais qu'elle est bien le reflet des liens multiples tissés dans l'étoffe solaire et des liens qui unissent la Corse et son imaginaire à tous les peuples du berceau méditerranéen.

A Rimigna, c'est pour moi le lieu déserté par la haine, sentiment qui condamne un peuple à mort. Création de la pensée par l'Acte, elle est ce miroir où se reflètent « le paradoxe entre les promesses de la vie et la certitude de la mort, le paradoxe entre la conscience verbalisée et l'inconscience des pouvoirs aveugles qui mènent au silence et à la mort ».⁸

C'est l'histoire d'une passion. C'est croire dans une Corse capable de retrouver des énergies pour une Corse actrice.

Je me souviens...

Dans l'obscurité de la nuit, je glisse lentement sur le grain du sable de la place de Santa Maria di Sicchè, brandissant dans la lumière des visages le flambeau de la vie. Je tombe à genoux devant une vieille femme enveloppée dans l'étoffe obscure comme en écho à la vie, son corps prépare le dernier sommeil à venir, celui d'un temps. Je vois rouler ses larmes dans l'aube étoilée des promesses, je vois ses larmes où j'entends les chants qui ont bercé les souvenirs de mon enfance, j'entends ma mère me dire adieu.

Aujourd'hui, je me souviens, c'était un an avant Aleria.

Bastia, le 26 juin 2005

⁸ Carlos Fuentes.