



HAL
open science

La Moresca corse, mythes et réalités

Marlène Albert-Llorca

► **To cite this version:**

Marlène Albert-Llorca. La Moresca corse, mythes et réalités. Marlène Albert Llorca, Jean-Marc Olivesi. Moresca. Images et mémoires du Maure, Musée d'Anthropologie de la Corse, 1998. hal-01827144

HAL Id: hal-01827144

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01827144>

Submitted on 1 Jul 2018

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.

La Moresca corse : mythes et réalités

Dans le récit qu'il donne, en 1787, de son voyage en Corse, l'abbé Gaudin consacre un chapitre entier à la description de la Moresca¹ qu'il a vu représenter à Vescovato en l'honneur du comte de Marbeuf, gouverneur de la Corse. Le spectacle avait, en effet, de quoi étonner. Cent soixante acteurs, parmi lesquels "des pâtres, des laboureurs, et jusqu'à des enfants de sept à huit ans", participent à la représentation. Celle-ci évoque un épisode de la Reconquête de la Corse sur les Maures, racontée, au XVe siècle, par le chroniqueur Giovanni della Grossa² : la prise de la ville de Mariana par un chevalier romain, Ugo Colonna. Entre les scènes, s'intercalent douze simulacres de batailles, dansés par l'ensemble des acteurs "avec une justesse et une précision que l'on a bien de la peine à trouver à l'opéra". Cette capacité des paysans corses à participer à une chorégraphie dont il souligne la complexité, Gaudin l'explique par la théorie des climats : les peuples méridionaux "ont une organisation plus sensible et plus déliée que [ceux des] pays septentrionaux : tout le monde naît ici musicien, sans autre maître que l'oreille". Un autre passage du même chapitre suggère, cependant, que la qualité du spectacle doit moins aux dons naturels des corses qu'à leur habitude de danser la Moresca : "il n'est guère de villages de Corse qui ne célèbrent encore aujourd'hui cet événement [la reconquête de l'île par Ugo Colonna] pendant le Carnaval ou dans ses fêtes particulières : mais ces danses n'ayant ordinairement qu'un petit nombre d'acteurs, n'ont aucune célébrité"³.

A en croire Gaudin, la Moresca était donc, à la fin du XVIIIe siècle, une coutume fort répandue. Un siècle plus tard, elle semble avoir presque entièrement disparu. Un des derniers à en trouver une trace est Grégorovius, un érudit allemand qui visite la Corse en 1852 : "la tradition populaire, écrit-il, garde encore le souvenir [de la Moresca] qui fut dansée en l'honneur de Sampiero et, plus tard, de Paoli". Et il ajoute : "le dernier spectacle de ce genre eut lieu en 1817" à Vescovato⁴. Aucun autre témoignage ne vient, ensuite, attester que l'on représente encore des Moresche en Corse. Du moins jusqu'en 1934, année où le comte Pierre Savelli de Guido publie, dans la *Revue de la Corse*, quelques scènes d'une Moresca dont il a retrouvé, en Balagne, un manuscrit. Il ne précisera qu'en 1957, dans un article paru dans *Les Etudes corses*, le lieu exact de sa découverte, le village d'Olmi-Cappella. Dans cette même livraison, il publie l'intégralité d'un second manuscrit (identique au premier, assure-t-il) qu'il dit avoir trouvé entre-temps à Santa Reparata de Balagne et précise que la pièce fut représentée dans ces deux villages jusqu'à la veille de la première guerre mondiale.

¹ L'abbé Gaudin utilise, dans son ouvrage, *Voyage en Corse et vues politiques sur l'amélioration de cette île*, Paris, 1787 (rééd. Lafitte reprints, Marseille, 1978) le terme "Moresque". J'écris "Moresca" parce que c'est la graphie actuellement la plus usitée en Corse.

² Poursuivies par A. Montegiani, les *Croniche* ont été éditées par l'abbé Letteron en 1910 (Librairie Piaggi : Bastia).

³ Abbe Gaudin, *op. cit.*, p. 205 ; 202.

⁴ Ferdinand Grégorovius, *Corsica*, Librairie Ollagnier, Bastia, 1883, p. 184.

Le texte publié par le comte Savelli et les indications chorégraphiques qui l'accompagnent confirment pleinement la description de l'abbé Gaudin : la pièce raconte la prise d'Aleria par Ugo Colonna ; elle s'ouvre, comme dans la représentation de Vescovato, sur l'intervention d'un astrologue maure qui annonce la chute prochaine de la "*città regina*" (la ville reine) ; douze danses armées sont insérées entre les scènes où Maures et chrétiens se défient mutuellement. Du XVIIIe siècle à la veille de la seconde guerre mondiale, la Moresca se serait donc perpétuée sans aucune variation. Le problème, c'est que cette belle continuité est illusoire, comme le montrent à la fois les données de l'enquête orale et l'examen des manuscrits.

Les manuscrits de la Moresca

La pièce publiée par Pierre Savelli de Guido est une oeuvre de grande ampleur : elle comporte vingt-sept scènes dans lesquelles interviennent vingt-deux personnages individualisés auxquels s'ajoutent les soldats des armées maure et chrétienne qui s'affrontent dans les simulacres de combats. Pour la jouer, il fallait donc mobiliser des dizaines de personnes : les habitants d'Olimi-Cappella et de Santa Reparata pouvaient difficilement avoir oublié un spectacle d'une telle importance. Qu'en a conservé leur mémoire ?

A Santa Reparata, personne ne se souvient de la Moresca - ce qui ne laisse de soulever un doute quant au bien-fondé des affirmations de Savelli⁵. A Olmi-Cappella, en revanche, quelques habitants se rappellent avoir vu la représentation dans leur enfance ou, du moins, l'avoir entendue raconter par leurs parents et ils sont encore capables de fredonner la musique, notée par Savelli, qui rythmait les danses armées. Mais leurs propos suggèrent qu'ils ont vu jouer une pièce assez différente de celle qu'il a publiée. Tous assurent, d'une part, que l'objet du combat mis en scène était *la regina* - une femme, donc, et non une ville. Celle-ci, il est vrai, est désignée dans le texte édité par l'expression *città regina* et personnifiée. Faut-il supposer que les habitants d'Olimi-Cappella n'ont pas compris que cette figure féminine avait un sens allégorique? On pourrait le penser s'il n'existait d'autres dissonances entre les témoignages oraux et le texte publié par Savelli. Les personnes interrogées, ainsi, se souviennent bien d'avoir assisté à une représentation théâtrale : "Ils parlaient, ils parlaient et tout", a dit l'une d'elles. Mais une autre a précisé : "C'était pas long. Le chrétien disait sa phrase et le Turc lui répondait". La pièce publiée est fort longue, on l'a dit, et elle parle de "Maures" et non de "Turcs". Ce n'est donc pas elle qui fut jouée en 1913⁶, comme le confirme le contenu des manuscrits découverts par Savelli.

Celui-ci a effectivement retrouvé deux cahiers ou plutôt une liasse de feuilles de grand format contenant des textes de sept personnes différentes et un cahier d'écolier à feuilles quadrillées où deux autres ont écrit⁷. Toutes les pièces transcrites sont en italien mais, dans la liasse de feuilles, certaines indications scéniques sont notées en français et, dans le cahier d'écolier, on trouve une traduction française du prologue de la pièce.

⁵ Il faudrait, pour tenter de savoir ce qu'il en est exactement, consulter les archives municipales, ce que je n'ai pas fait.

⁶ Les propos que je viens de citer proviennent de mes propres enquêtes à Olmi-Cappella ou de celles qu'ont réalisées Bernard Pazzoni et Letizia Guironnet, que je remercie de leur aide.

⁷ Je dois préciser que je n'ai pas vu les manuscrits eux-mêmes, mais seulement les photocopies que la famille Savelli de Guido a données à M. Tony Casalonga, qui m'a permis de les consulter : je l'en remercie infiniment. Le fait que je n'ai pas vu les originaux rend ces considérations sur le support des manuscrits partiellement hypothétiques : la liasse de feuilles a peut-être été reliée pour former un cahier ; le deuxième peut être un paquet de feuilles et non un cahier proprement dit.

Le premier manuscrit de la liasse date, si l'on en juge par la graphie, de la première moitié du XIXe siècle. Incomplet - il comprend seize scènes et le début de la dix-septième - il raconte le siège par les Turcs d'une ville chrétienne non identifiée. Est précisé, en revanche, le nom des personnages et notamment de leurs chefs : Omar pour le camp turc ; Goffredo (Godefroy) pour le camp chrétien. Le second manuscrit est une copie - encore plus incomplète - du précédent : il ne comporte que deux pages où sont transcrites la scène seize et une partie de la suivante.

Cette première pièce ne porte aucun titre (les autres manuscrits étant, quant à eux, intitulés : "La mauresque", "Moresque", "Mouresqua", "Moresca") et elle n'évoque manifestement pas un épisode de la reconquête de la Corse par Ugo Colonna. On pourrait s'en étonner si l'abbé Gaudin ne nous avait averti que les Moresche n'avaient pas toujours le même argument : leur "sujet le plus ordinaire (...) est l'heureuse expédition d'Hugues Colonna", écrit-il, ce qui signifie qu'elles pouvaient, à l'occasion, mettre en scène d'autres récits. Le passage du *Mémoire* où le comte Miot de Melito, gouverneur de la Corse, évoque la représentation donnée en son honneur à Cervione, en 1796, le confirme : "On avait pris pour sujet la conquête de Jérusalem et le poème du Tasse en était le canevas"⁸.

L'auteur de la Moresca retrouvée par le comte Savelli connaissait sans doute "La Jérusalem délivrée". Les soldats et officiers chrétiens de la pièce portent, en effet, les mêmes noms que les héros du Tasse : Goffredo (Godefroy) - en quelque sorte dédoublé, puisqu'un autre personnage s'appelle Buglione (Bouillon) - Ruggero, Rinaldo, Lorenzo, etc. La pièce, en même temps, ne peut être considérée comme une adaptation scénique du poème du Tasse : elle n'évoque pas la prise de Jérusalem et il est bien difficile de dire si son auteur voulait évoquer un épisode précis de l'histoire des conflits entre Européens et Turcs.

Le référent historique de la seconde version contenue dans la même liasse est tout aussi vague. Copiée deux fois, au début du siècle sans doute, elle est beaucoup plus courte que la précédente : elle se compose de huit scènes très brèves où n'interviennent que cinq personnages - *la regina, il re turco, l'ambasciatore dei turchi, il re cristiano et l'angelo*, dont l'intervention clôt la pièce. A une ou deux exceptions près, toutes les tirades attribuées aux personnages de cette deuxième Moresca sont empruntées à la première. L'adaptation a surtout consisté à supprimer la plus grande partie de la pièce : l'auteur a conservé les deux premières scènes (nécessaires à la compréhension de l'ensemble, puisqu'elles présentent les acteurs et leurs intentions) mais il a réduit le reste à une succession de défis permettant d'introduire les danses armées⁹.

La représentation, en effet, comprenait des simulacres de batailles, dont les figures (*Rondo si salutano, Testa e fianco, Turchi dentro*, etc.) sont notées à la suite de la première rédaction de cette "version courte". Le scripteur a également précisé l'endroit où les danses prenaient place : à la fin du premier et du second acte, puis au milieu et à la fin du troisième ; la représentation s'achevait par une *granidola*. Une partie de cette liste (elle ne comporte que les quinze dernières figures)¹⁰, figure également sur une autre feuille. Sa graphie indique qu'elle date, comme la précédente, d'une période postérieure à celle du premier manuscrit qui ne contient, pour sa part,

⁸ Je cite le texte de Miot de Melito d'après Gaston d'Angelis, *Guide de la Corse mystérieuse*, Eds Tchou, p. 64.

⁹ Le texte, dans cet état, est assez comparable à celui, également succinct, qui accompagne la Moresca de Contiglione, en Italie. cf. les versions publiées par Roberto Lorenzetti in *La moresca nell'area mediterranea*, Arnoldo Forni ed., 1991.

¹⁰ L'autre liste mentionne vingt-neuf figures et la *granidola*. On désigne ainsi une figure chorégraphique qui prend place dans les célébrations corses de la Semaine Sainte.

aucune indication chorégraphique. Et le témoignage de Miot de Melito suggère, en effet, que les Moresche étaient parfois de simples représentations théâtrales : dans son *Mémoire*, il décrit précisément l'argument de la pièce jouée en son honneur, le décor et l'attitude des spectateurs mais ne fait aucune allusion à des danses armées. On peut difficilement penser qu'il aurait omis d'en parler si elles avaient fait partie du spectacle.

C'est certainement la "version courte" de la Moresca qui fut mise en scène à Olmi-Cappella en 1913 : le montre, notamment, le fait que la *città regina* du premier manuscrit est devenue *la regina dei turchi*. Les témoignages oraux suggèrent, cependant, qu'une version plus développée de la pièce fut représentée à une époque antérieure. Deux des personnes interrogées, en effet, se rappelaient avoir entendu raconter par leurs parents que, lors d'une représentation : "Le Turc, qui était très grand, a dit au chrétien, qui était petit : 'Tu ne trembles pas quand tu me vois ?'". Or, cette phrase se trouve dans le plus ancien des manuscrits recueillis par Savelli et non dans la version courte.

Qu'en est-il, maintenant, du cahier d'écolier ? L'aspect du support ainsi que la graphie des textes indiquent qu'ils ont été écrits au cours du XXe siècle. L'auteur de cette dernière rédaction de la pièce (également incomplète : elle s'interrompt au début de la scène XIII) connaissait sans aucun doute les manuscrits réunis dans la liasse de feuilles. Son oeuvre, en effet, démarque étroitement le texte de la première Moresca, à trois détails près. Cette fois, la ville assiégée par les Turcs est nommée : il s'agit d'Aleria, appelée *città regina*. Le général chrétien s'appelle désormais Ugo Colonna et non plus Goffredo. La pièce, enfin, s'ouvre sur une courte scène, dite *scena della regina*, destinée à expliquer qu'Aleria, d'abord occupée par les Turcs, fut ensuite conquise par les chrétiens. Absente de la première Moresca, cette scène figure en revanche dans la "version courte" : l'auteur de la pièce contenue dans le cahier s'est contenté de transformer la *regina* qui y est évoquée en *città regina* ¹¹.

Le but de ces remaniements est clair : faire d'une pièce sans référent historique précis un drame évoquant un des épisodes de l'épopée d'Ugo Colonna - les Maures, selon les *Croniche* de G. della Grossa, auraient tenté, sans succès, de lui reprendre Aleria. En donnant son nom au général chrétien, en identifiant la ville assiégée par les Turcs à Aleria et en introduisant la *scena della regina*, l'auteur de cette Moresca réussissait, sans trop d'inconséquences¹², à faire passer le reste de la pièce pour une évocation de cette péripétie de la reconquête de la Corse. Savelli a poursuivi jusqu'à son terme ce processus de mise en conformité avec le texte des *Croniche*.

La Moresca réinventée

Comme les écrivains anonymes qui l'ont précédé, Savelli a repris la plupart des scènes et des tirades de la pièce la plus ancienne. Mais, en même temps, il modifie le texte de manière à le mettre pleinement en conformité avec le récit de G. della Grossa. Ainsi, il substitue systématiquement le terme "maure" au terme "turc", évidemment anachronique si l'histoire

¹¹ Si mon hypothèse sur la chronologie des manuscrits est exacte, elle implique que Savelli de Guido possédait les deux cahiers qu'il a retrouvés dès 1934 puisqu'on trouve déjà, dans son premier article, l'expression *città regina*. On peut également supposer qu'il est, en réalité, l'auteur de la pièce transcrite dans le cahier d'écolier : on comprendrait mieux, dans cette hypothèse, pourquoi il dit, en 1934, avoir retrouvé un manuscrit et non deux.

¹² Le texte, en effet, contient au moins une incohérence. Le général turc déclare, dans la scène II, qu'il veut "prendre" la ville alors qu'il s'agit de la reconquérir.

racontée se situe au IXe siècle¹³. Par ailleurs, il change presque tous les noms des officiers et soldats chrétiens. La scène VI des manuscrits, intitulée : "Modesto e Mansueto, sodati cristiani" devient ainsi, dans le texte publié par ses soins : "Li tre capi cristiani", identifiés à Hugo Colonna, Amondo Nasica et Guido Savelli, lieutenants d'Ugo d'après G. della Grossa. La chronique de celui-ci raconte que, pendant le siège d'Aleria, Guido Savelli tua un Maure nommé Lamin à l'issue d'un combat singulier. Cet épisode ne figure pas dans les manuscrits mais on y trouve une scène de défi entre Aly, lieutenant du chef turc, et Buglione, un officier chrétien : leurs tirades, dans la Moresca de Savelli, sont attribuées à Lamin et à Guido Savelli. La même volonté de mise en conformité explique enfin qu'il ait substitué le personnage de Constantin le Grand au *Sacerdote* qui dialoguait, dans les pièces manuscrites, avec la *Fede* et la *Idolatria* et intitulé cette scène : *Il sogno del Cesaro Constantino*. Un passage des *Croniche* raconte en effet que Constantin le Grand serait apparu en rêve à Ugo Colonna pour ranimer son courage. Cette scène - où la Foi remet à Hugo le "Labarum" de Constantin - permet en outre à Savelli d'achever dignement la pièce par le *Trionfo del Labaro*.

Ces remaniements ont certainement été motivés par un souci d'ordre généalogique. Selon G. della Grossa, un certain Guido Savelli - ancêtre supposé de la famille Savelli de Guido - accompagnait Ugo Colonna. En l'intégrant à la Moresca, Savelli pensait apporter une nouvelle "preuve" de la participation de son lointain ascendant à la reconquête de la Corse sur les Maures. Il serait injuste, néanmoins, de réduire ses motivations à des considérations d'ordre personnel. La valeur historique de la chronique de G. della Grossa avait été, au début de ce siècle, fortement contestée par des érudits qui enlevaient ainsi à la Corse un des épisodes les plus glorieux de son Histoire. Savelli de Guido a certainement voulu, en réécrivant la Moresca, le lui redonner : dans son second article, il présente l'existence de cette tradition théâtrale comme une "confirmation" de la vérité des *Croniche*. Et si personne, en Corse, n'a songé à remettre en cause l'exactitude du texte édité par Savelli, c'est en partie pour la même raison : un pays qui entend valoriser son identité a besoin de se donner un passé glorieux.

Il a besoin, aussi, de croire à la continuité de ses traditions et de penser qu'il dispose d'un patrimoine prestigieux. La version courte de la Moresca ne remplissait pas cette condition et Savelli ne disposait que de versions tronquées des pièces les plus élaborées. Il les a donc achevées de manière à offrir à la Corse ce qu'il appelle "l'un des rares monuments" de sa culture¹⁴. Encore lui fallait-il montrer que ce "monument" n'avait pas été affecté par le temps. Aussi s'est-il efforcé de conformer le texte, non seulement au récit de G. della Grossa, mais aussi à la description que donne Gaudin de la représentation de Vescovato : il ajoute la scène de l'astrologue, évoquée par l'abbé, et place douze danses armées entre les scènes, parce que c'est le chiffre que donne l'abbé.

Ce sont sans doute ces échos qui ont permis de croire que Savelli avait effectivement découvert et publié "la" Moresca corse. Mais, en réalité, il n'y a jamais eu "une" Moresca corse : on a représenté, en Corse comme dans les autres pays de l'Europe méditerranéenne, "des" Moresche. Entendons : des oeuvres dramatiques plus ou moins élaborées, accompagnées ou non de danses armées, et évoquant les luttes entre Maures (ou Sarrasins, ou Turcs) et chrétiens. Les

¹³ Ces substitutions, comme celles des noms des personnages, sont parfois portées sur le manuscrit lui-même - dans ce cas, le terme initial est barré et remplacé par l'autre. Faute d'un examen graphologique, je ne puis prouver formellement qu'elles ont été faites par Savelli. Il me semble cependant logique de penser qu'il en est ainsi dans la mesure où ces modifications vont dans le même sens que les adjonctions (dont il est incontestablement l'auteur) apportées aux manuscrits.

¹⁴ Dans l'article paru en 1934, p. 3.

textes qui ont inspiré les auteurs de ces pièces (tout comme, sans doute, la chorégraphie des simulacres de bataille et leur musique) ont, de toute évidence, beaucoup circulé autour de la Méditerranée : Miot de Melito a vu une adaptation de "La Jérusalem délivrée" et il n'est pas impossible que la pièce transcrite sur le plus ancien manuscrit retrouvé par Savelli ait été composée dans la péninsule italienne. Il reste que les textes des Moresche n'ont jamais été reçus passivement : ils ont été remaniés en fonction des contextes locaux et historiques.

La pièce jouée à Olmi-Cappella, au début du siècle, témoigne de cet effort d'adaptation. La plupart de ses habitants ne connaissaient pas, sans doute, le contenu de la chronique de G. della Grossa. La tradition orale corse a perpétué jusqu'à nos jours, en revanche, le souvenir des raids turcs sur les côtes de l'île - et bien des légendes disent que les Turcs prenaient les femmes. Une pièce mettant en scène une lutte pour une *regina* avait donc plus de chances d'être entendue qu'un drame évoquant des combats pour la possession d'une ville. Aussi l'auteur de la Moresca d'Olmi-Cappella a-t-il substitué une *regina* à la *città* mentionnée dans le manuscrit dont il s'est inspiré.

Savelli a composé son texte dans une autre période, marquée par l'émergence des revendications identitaires, et pour d'autres milieux sociaux. Mais, comme ses prédécesseurs, il s'est efforcé de donner aux destinataires de son oeuvre la Moresca qu'ils attendaient. Il a, à certains égards, pleinement réussi. Il n'avait peut-être pas prévu, pourtant, que son propre texte allait être soumis, à son tour, à un travail de réécriture.

Le destin de la Moresca du comte Savelli de Guido

En 1981, pour célébrer le centenaire des lois sur la laïcité, les enfants des écoles de Nessa, Speloncato, Occhiatana et Ville-di-Paraso représentaient, dans cette dernière ville, une adaptation de la Moresca de Savelli, préalablement traduite en corse. Leurs instituteurs, comme les habitants d'Olmi-Cappella au début du siècle, avaient évidemment dû réduire la pièce pour que les enfants puissent la jouer. Laïcité oblige, ils avaient notamment éliminé ses scènes "religieuses"¹⁵. Cette expérience ne resta pas isolée. En 1990, des adaptations similaires furent représentées à Cervione et à Santa Reparata, localités où des Moresche, on l'a dit, auraient été mises en scène autrefois. Les instituteurs croyaient redonner ainsi à leurs élèves, et l'histoire de leur pays et leur "tradition" locale.

La Moresca du comte Savelli a donc connu un destin très semblable à celle de ses prédécesseurs et il ne pouvait en être autrement : comment s'approprier un texte sans le transformer ? Mais son oeuvre a, en même temps, une caractéristique qui la distingue des textes manuscrits dont il s'est inspiré : elle a été publiée dans une revue savante. Cela lui confère une autorité dont on mesure mieux la force lorsqu'on sait de quelle manière son premier article a été utilisé à Moïta.

Dans les années 1950, Maguy Zanni, animatrice du groupe "Cantu di Cirnu", apprend par M. Filippi, un habitant de Moïta, qu'on a dansé une Moresca dans cette localité jusqu'à la fin du siècle dernier. M. Filippi lui transmet la musique et une partie au moins de la chorégraphie de la danse. Il lui confie, en outre, un cahier contenant - du moins l'a-t-on cru - le texte manuscrit de la Moresca locale. En réalité, ce manuscrit est une copie intégrale, réalisée par M. Filippi, du

¹⁵ La première Moresca contient, outre un dialogue entre la Foi et l'Idolâtrie, un très long monologue de la Foi et six scènes évoquant le combat de David et Goliath. Savelli précise qu'il n'a pas publié cet "intermède", celui-ci n'ayant, selon lui, aucun rapport avec le sujet de la pièce. En réalité, le combat de David et Goliath est une métaphore de l'affrontement des Turcs et des chrétiens et c'est pourquoi il a été inséré dans la Moresca.

premier article publié par Savelli. M. Filippi se souvenait d'avoir vu la Moresca dans son enfance et savait que son grand-père prenait une part active à sa préparation. En recopiant le texte de Savelli, il se donnait le moyen de légitimer la tradition de son village et l'activité de son aïeul.

Les premiers ethnographes de l'Europe, en Corse comme ailleurs, se sont employés à rechercher une "culture populaire", qu'ils croyaient indépendante de la culture lettrée. Aussi se sont-ils intéressés surtout aux traditions qui, pensaient-ils, s'étaient transmises en dehors de la médiation de l'écrit : les contes et les légendes, la danse, le chant, etc. Mais le "peuple" et les lettrés, en réalité, n'ont jamais vécu dans des univers absolument séparés et c'est bien ce que montre l'histoire de la Moresca en Corse. Cette danse "populaire" est aussi un texte qui a été écrit, copié, remanié par des lettrés. Ces avatars, pourtant, n'ont rien d'insignifiant. Ils contribuent en effet à manifester la complexité des processus qui permettent à un peuple de s'approprier son héritage culturel.

Bibliographie

Gaudin (Abbé), Voyage en Corse et vues politiques sur l'amélioration de cette isle, Paris, 1787, rééd. Lafitte reprints, Marseille, 1978.

Grégorovius, Ferdinand . Corsica, Librairie Ollagnier, Bastia, 1883.

Grossa, Giovanni della et Montegiani, Antonio. Croniche. Publ. par l'abbé Letteron. Librairie Piaggi : Bastia, 1910.

Guironnet Letizia. La Moresca. Mémoire pour le diplôme de maîtrise en danse, 1991-92, Université de Paris IV (dact.).

Lorenzetti Roberto (a cura di). La moresca nell'area mediterranea, Arnoldo Forni ed., 1991.

Mémoire du Comte Miot de Melito (1788-1815), Paris, Michel Lévy, 1893.

Savelli de Guido Pierre. "La Moresca. Une danse historique corse notée en Balagne", Revue de la Corse ancienne et moderne, n° 85, 1934.

"La Moresca". Etudes corses, n° 13 et 14, 1957.

Notes de l'article : la Moresca corse : mythes et réalités

1. L'abbé Gaudin utilise, dans son ouvrage, Voyage en Corse et vues politiques sur l'amélioration de cette isle, Paris, 1787 (rééd. Lafitte reprints, Marseille, 1978) le terme "Moresque". J'écris "Moresca" parce que c'est la graphie actuellement la plus usitée en Corse.
2. Poursuivies par A. Montegiani, les Croniche ont été éditées par l'abbé Letteron en 1910 (Librairie Piaggi : Bastia).
3. Abbé Gaudin, *op. cit.* , p. 205 ; 202.
4. Ferdinand Grégorovius, Corsica, Librairie Ollagnier, Bastia, 1883, p. 184.
5. cf. Pierre SAVELLI DE GUIDO. "La Moresca. Une danse historique corse notée en Balagne", Revue de la Corse ancienne et moderne, n° 85,1934, et "La Moresca". Etudes corses, n° 13 et 14, 1957.
6. Il faudrait, pour tenter de savoir ce qu'il en est exactement, consulter les archives municipales, ce que je n'ai pas fait.
7. Les propos que je viens de citer proviennent de mes propres enquêtes à Olmi-Cappella ou de celles qu'ont réalisées Bernard Pazzoni et Letizia Guironnet, que je remercie de leur aide.
8. Je dois préciser que je n'ai pas vu les manuscrits eux-mêmes, mais seulement les photocopies que la famille Savelli de Guido a données à M. Tony Casalonga, qui m'a permis de les consulter : je l'en remercie infiniment. Le fait que je n'ai pas vu les originaux rend ces considérations sur le support des manuscrits partiellement hypothétiques : la liasse de feuilles a peut-être été reliée pour former un cahier ; le deuxième peut être un paquet de feuilles et non un cahier proprement dit.
9. Je cite le texte de Miot de Melito publié sous le titre : Mémoire du Comte Miot de Melito (1788-1815), Paris, Michel Lévy, 1893) d'après Gaston d'Angelis, Guide de la Corse mystérieuse, Paris, Eds Tchou, p. 64.
10. Le texte, dans cet état, est assez comparable à celui, également succinct, qui accompagne la Moresca de Contiglione, en Italie. cf. les versions publiées par Roberto LORENZETTI in "Turchi, Cristiani e Zanni nelle moresche della Sabina" in La moresca nell'area mediterranea, a cura di R. Lorenzetti, Arnoldo Forni ed., 1991, et Roberto MARINELLI : I Paladini di San Carneale. Gli zanni nelle danse armate e nei giochi carnevaleschi del Reatino, tra Ottocento e Novecento. S.E.C.I.T. Editrice, Rieti, 1986.
11. L'autre liste mentionne vingt-neuf figures et la *granidola*.
12. Si mon hypothèse sur la chronologie des manuscrits est exacte, elle implique que Savelli de Guido possédait les deux cahiers qu'il a retrouvés dès 1934 puisqu'on trouve déjà, dans l'article

de la Revue de la Corse ancienne et moderne, l'expression *città regina*. On peut également supposer qu'il est, en réalité, l'auteur de la pièce transcrite dans le cahier d'écolier : on comprendrait mieux, dans cette hypothèse, pourquoi il dit, en 1934, avoir retrouvé un manuscrit et non deux.

13. Le texte, en effet, contient au moins une incohérence. Le général turc déclare, dans la scène II, qu'il veut "prendre" la ville alors qu'il s'agit de la reconquérir.

14. Ces substitutions, comme celles des noms des personnages, sont parfois portées sur le manuscrit lui-même - dans ce cas, le terme initial est barré et remplacé par l'autre. Faute d'un examen graphologique, je ne puis prouver formellement qu'elles ont été faites par Savelli. Il me semble cependant logique de penser qu'il en est ainsi dans la mesure où ces modifications vont dans le même sens que les adjonctions (dont il est incontestablement l'auteur) apportées aux manuscrits.

15. Dans l'article paru en 1934 dans Revue de la Corse ancienne et moderne, n° 85, p. 3.

16. La première Moresca contient, outre un dialogue entre la Foi et l'Idolâtrie, un très long monologue de la Foi et six scènes évoquant le combat de David et Goliath. Savelli précise qu'il n'a pas publié cet "intermède", celui-ci n'ayant, selon lui, aucun rapport avec le sujet de la pièce. En réalité, le combat de David et Goliath est une métaphore de l'affrontement des Turcs et des chrétiens et c'est pourquoi il a été inséré dans la Moresca.