

# **CN D QUADRILLES CRÉOLES, HISTOIRE(S), ESTHÉTIQUE ET PRATIQUES**

Isabelle Calabre & Estelle Corbière

Aide à la recherche et au patrimoine  
en danse 2020 – synthèse fév. 2022

## RÉSUMÉ DU PROJET

« Quadrilles créoles, histoire(s), esthétique et pratiques », par **Isabelle Calabre** et **Estelle Corbière**  
[recherche appliquée]

Journaliste spécialiste de danse, Isabelle Calabre a écrit pour plusieurs magazines et revues dont *Danser*, *Ballroom* et *Danza&Danza*. Elle collabore actuellement au site [dansercanalhistorique.fr](http://dansercanalhistorique.fr), et contribue à la rédaction des programmes de plusieurs théâtres ou festivals, dont le Théâtre de la danse – Chaillot. S'intéressant à des formes chorégraphiques très diverses, elle a écrit notamment les livres *Hip hop et Cies, 1993-2012*, *Suresnes cités danse*, l'album illustré pour enfants *Je danse à l'Opéra* (Parigramme), et est co-auteur de l'ouvrage consacré aux 50 ans de l'École de danse Rosella Hightower. Depuis 2018, elle mène un travail de recherche sur les quadrilles des Antilles et de la Guyane, danses sociales du monde créole.

En janvier 2019, la compagnie *Difé Kako* dirigée par la chorégraphe Chantal Loïal créait, au théâtre Jean Vilar de Suresnes, la pièce *Cercle égal demi cercle au carré*. Cette variation sur les quadrilles créoles revisitait le patrimoine des danses sociales traditionnelles de la Guadeloupe en les croisant avec les danses urbaines contemporaines. Un an et demi plus tôt, Chantal Loïal m'avait contactée pour me demander de collaborer, en tant que rédactrice spécialisée en danse, au dossier de diffusion de la pièce. Cette sollicitation imprévue avait rejoint un désir personnel depuis trop longtemps négligé : entreprendre des recherches sur les quadrilles créoles, danses nées de la recreation au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, par les esclaves d'origine africaine et leurs descendants, des contredanses des salons parisiens importées sur ces territoires par les colons français.

## Généalogie d'une recherche

Vingt-cinq années plus tôt, j'avais découvert cette forme chorégraphique singulière lors de premières vacances en Guadeloupe. Sans être à l'époque critique professionnelle de danse, j'étais déjà une amatrice régulière de spectacles allant du classique à toutes les formes de contemporain, y compris les danses traditionnelles et les expressions du folklore. Je n'avais pourtant jamais vu ni même

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

soupçonné l'existence de ce que je vis ce soir-là : des couples de danseurs, plutôt âgés et vêtus de costumes traditionnels, évoluaient selon des figures complexes au son d'un orchestre. À leurs côtés, un homme annonçait les pas qu'exécutaient les danseurs d'un ton autoritaire évoquant étrangement les ordres jadis donnés aux esclaves sur les plantations. J'appris par la suite que cette soirée était un *balakadri* ou bal à quadrille au commandement, une danse de société régulièrement pratiquée par des groupes amateurs dans toute la Guadeloupe. Plus tard, ayant fait de l'écriture autour de la danse mon métier, j'envisageai à plusieurs reprises de me documenter sur la question sans jamais prendre le temps de passer à l'acte. La sollicitation de Chantal Loïal et la création de sa pièce remirent donc ce projet de recherche et d'écriture sur le devant de la scène.

J'entrepris d'étudier l'histoire, les caractéristiques et le sens symbolique des quadrilles créoles. Nées à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle suite à l'implantation par les colons, dans les possessions françaises d'outre-mer, du quadrille alors en vogue dans les salons parisiens, ces danses transformées par les esclaves et leurs descendants sont devenues des expressions identitaires de ces territoires. Expliquer l'origine et les raisons de cette transmutation ontologique, en détailler les effets esthétiques et analyser son rôle au sein de la société créole dans un dialogue fécond entre passé et présent, allaient être les axes de ma recherche. Outre la Guadeloupe, j'élargis mon objet d'étude à la Martinique et à la Guyane, berceaux respectifs de deux formes spécifiques de quadrille : la haute-taille et la boulangère – cette dernière elle-même issue d'une variante de quadrille nommée léròl. En avril 2018, une résidence d'écriture à l'Habitation La Ramée, alors dirigée par Audrey Phibel, dans la commune de Sainte-Rose en Guadeloupe me permit de repérer les divers types de quadrilles avec ou sans commandement pratiqués sur le département, rencontrer quelques associations de danseurs et observer ou participer à plusieurs bals. Cette première approche fut suivie en février 2019 de quelques journées d'étude à Fort-de-France, en Martinique, à l'occasion de la représentation de *Cercle égal demi cercle au carré* à la scène nationale Tropiques - Atrium. Durant ce court séjour, je consultai de nombreux documents conservés à la bibliothèque Schoelcher, rencontrai le groupe de haute-taille Tanbou Bô Kannal de Raphaël Pacquit, et suivis une de leurs répétitions.

En 2020, j'associé à cette recherche la notatrice Estelle Corbière, qui accepta d'établir plusieurs partitions Laban de figures de quadrille créole, qui n'ont jamais jusqu'ici fait l'objet de notations. Cette proposition conjointe reçut le soutien du programme Aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre national de la danse (CND) et une double enquête de terrain fut programmée, en

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Martinique pour prolonger les contacts noués en 2019, et en Guyane à la découverte de la boulangère. Afin de prendre en charge ces futurs déplacements, l'association Art Culture Transmission Édition (A.C.T.E.), dont je suis chargée de mission, reçut une indemnisation de frais de transport de la part du Fonds d'aide aux échanges culturels (FEAC), piloté conjointement par les ministères des Outre-mer et de la Culture, ainsi qu'une bourse de la Fondation pour la mémoire de l'esclavage et de la colonisation (FMEC) couvrant les coûts à venir de résidence, en échange d'interventions pédagogiques sur les quadrilles créoles dans les établissements scolaires locaux.

Ce planning prévisionnel a malheureusement été bouleversé par la pandémie de Covid-19. Les restrictions de voyage et couvre-feux successifs ont à ce jour rendu impossibles les déplacements prévus, annulant du même coup la collecte de témoignages in situ et le contact direct avec les porteurs de tradition. Toutefois, une unique séance d'observation a pu être organisée en Île-de-France le 5 décembre 2020, sur le plateau du théâtre Jean-Vilar à Suresnes grâce au soutien de son directeur Olivier Meyer. Elle a réuni le groupe de quadrille au commandement de l'association Madi Kera d'Argenteuil, dirigée par Nita Alfonso, et celui de haute-taille de l'association Art créole de Colombes, dirigée par Yolande Monlouis-Bonnaire, ainsi que les musiciens de la compagnie Difé Kako. Filmés par le vidéaste Yuataka Takei, les danseurs ont interprété plusieurs figures de quadrille guadeloupéen et martiniquais. Même incomplète – il n'a pas été possible dans le temps imparti de danser toutes les formes –, cette source documentaire a été précieuse pour établir les partitions chorégraphiques. De plus, la reprise progressive des activités associatives à partir de l'automne 2021 a permis d'assister en banlieue parisienne à quelques répétitions de ces mêmes groupes.

En raison de ces circonstances, le présent mémoire constitue une étape avancée mais non définitive de cette recherche. Des déplacements sont à nouveau programmés en Guyane et en Martinique dans le courant de l'année 2022, afin de pouvoir enfin recueillir sur place les informations manquantes, qui seront ensuite synthétisées dans une version ultérieure de ce travail. Pour l'heure, celui-ci s'organise en trois parties :

- la première est consacrée à la naissance et l'évolution des quadrilles créoles, histoire liée à celle du quadrille en France métropolitaine et à celle de la société esclavagiste outre-mer, le tout en regard avec les autres formes de quadrille qui se sont développées dans les colonies voisines des Caraïbes ;
- une deuxième partie propose un état des lieux et une description des formes actuellement présentes sur les trois territoires étudiés. Cette présentation est complétée par la partition notée des quatre figures du quadrille au commandement guadeloupéen et de celle de l'Été dans la haute taille

martiniquaise, ainsi que par les croquis de parcours de la boulangère, rendant visibles la structure temporelle et spatiale de la danse (les déplacements dans l'espace des danseurs associés aux commandements placés sur la musique) ;

- enfin une troisième et dernière partie, nourrie d'interviews et d'entretiens, analyse la place à la fois symbolique et identitaire de ces danses dans les sociétés antillaises contemporaines. Pour les raisons exposées plus haut, les observations touchant à la Guyane, et dans une moindre mesure à la Martinique, feront l'objet de compléments et enrichissements dès qu'auront été réalisées les enquêtes sur ces territoires.

Poser ainsi un regard pluriel sur ces danses a pour objectif d'éclairer et de questionner les processus de créolisation mis en œuvre, en les inscrivant pleinement dans le champ de la création chorégraphique. Tâche urgente et nécessaire dont il convient maintenant de présenter les enjeux.

### **Trop près, trop loin : les raisons d'un oubli**

En effet, même hors pandémie, entreprendre pareille recherche tient par certains aspects de la gageure. Comme en témoigne la maigreur de la bibliographie spécialisée, les quadrilles créoles des Caraïbes et de la Guyane ont longtemps été invisibles aux yeux de la communauté savante alors même qu'ils constituent un objet d'étude aisément accessible, étant toujours pratiqués sur ces territoires. Le fait d'être dansés en costume traditionnel « typique » – les femmes portant de longues jupes de madras et dentelle, les hommes un nœud papillon et souvent un chapeau – a probablement incité à les ranger, à tort, dans la catégorie des divertissements factices pour touristes. Cette disqualification a été accentuée par la valorisation, depuis les années 1970-80, de danses réputées plus authentiques eu égard aux origines africaines des populations locales, comme le bèlè en Martinique et le gwo ka – une danse au tambour qui a accompagné les revendications indépendantistes – en Guadeloupe. Le manque d'intérêt des chercheurs français s'inscrit par ailleurs dans un contexte plus large : celui de la marginalisation intellectuelle et artistique qui frappe, au plan national, les expressions culturelles d'outre-mer. Victimes de la double peine du « trop près, trop loin », elles ne bénéficient pas d'une diffusion conséquente en métropole. C'est le cas notamment des spectacles vivants issus de ces territoires, qui ne suscitent pas ou peu le désir des programmeurs hexagonaux. Le phénomène n'est pas récent, et à cet égard le quadrille créole est un exemple emblématique : dès lors qu'il est non seulement adopté mais transformé par la population noire, devenant l'une de ses cultures propres, il

s’efface des écrits de chroniqueurs jusqu’alors friands de remarques sur la capacité des esclaves à « singer » la danse des maîtres.

À ce jour, seules deux études conséquentes lui ont été consacrées en France : l’ouvrage *Alarèpriz* sur les quadrilles guadeloupéens, publié en 2008 aux éditions Nestor par l’universitaire Dominique Cyrille, spécialiste des musiques et danses afro-caribéennes ; et le mémoire de recherche sur la haute-taille martiniquaise du musicien et anthropologue David Khatile, déposé en 2014 au service Recherche et Répertoires chorégraphiques du Centre national de la danse (il a par ailleurs soutenu en 2006 une thèse sur l’anthropologie de la contredanse à la Martinique). Compte tenu des considérations précédentes, que ces deux travaux émanent d’auteurs originaires de Martinique n’a rien de surprenant. Ni que ces derniers aient une formation d’ethnomusicologues, puisque ce domaine de la recherche est encore quasiment le seul, avec l’anthropologie, à s’intéresser à ces danses. Il faut dire que la maigreur des sources sur les danses pratiquées par les esclaves dans les colonies, hormis le regard partial des observateurs de l’époque, rend complexe toute démarche de recherche proprement historique sur le sujet.

Au-delà de nos frontières, la situation diffère quelque peu. La sensibilisation aux questions liées à l’héritage de l’esclavage étant plus forte et plus ancienne aux États-Unis, plusieurs universitaires de ce pays ont étudié la créolisation des danses européennes dans les Antilles anglophones et le continent américain. Parmi d’autres, on peut citer les ethnomusicologues Peter Manuel, *Creolizing Contradance in Carribean* (2009, Temple University Press), et Rebecca Miller, « Performing ambivalence : The case of quadrille music and dance in Carriacou, Grenada » (2005, *Ethnomusicology*, University of Illinois Press) ; l’économiste et anthropologue Bill Maurer, *Caribbean Dance : Resistance, Colonial Discourse and Subjugated Knowledges* (1991, Stanford University) ; ou encore l’anthropologue John F. Szwed et du musicologue Morton Marks, « The Afro-American Transformation of European Set Dances and Dances Suite » (1988, *Dance Research Journal*). Au Québec, lui aussi « colonisé » par les Français, l’universitaire québécoise Simonne Voyer s’est attachée sa vie durant à recenser les quadrilles et cotillons de son pays (*La Danse traditionnelle dans l’est du Canada, Quadrilles et cotillons*, 1986, Presses de l’Université Laval). Plus récemment en Grande-Bretagne, le chercheur et danseur britannique Ricardo Barros s’est penché sur le *lundù*, un quadrille créole du Brésil (« From the “Terreiro” to the “Paço” : The extraordinary journey of the “Lundú” over the centuries, continents and social strata » (*Choreologica*, 2021).

Ces travaux internationaux, en mettant en perspective les modalités de création d'autres danses de métissage, éclairent en retour la formation des quadrilles guadeloupéens, martiniquais et guyanais. À la comparaison en effet, les différences esthétiques entre les expressions chorégraphiques des ex colonies européennes s'avèrent bien moins prégnantes que leur commune histoire et processus d'élaboration. Si l'on peut dire que partout où la France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles étend son empire, elle importe le quadrille, le constat vaut aussi pour l'Angleterre et dans une moindre mesure l'Espagne et le Portugal, liant les terres conquises par ces puissances coloniales dans une créolisation partagée. L'implantation de cette danse sur les terres créoles s'écrit donc au croisement de deux histoires : celle du quadrille français, qui s'élabore à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de suites de contredanses, et celle de la colonisation entreprise dès la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle dans les Caraïbes et sur le continent américain.

### Une double généalogie

L'origine du quadrille français a été étudiée dans l'ouvrage de Jean-Michel Guilcher consacré aux contredanses. Selon ce chercheur, les contredanses telles qu'elles se développent en France au XVIII<sup>e</sup> siècle sont elles-mêmes des formes hybrides. Elles combinent des country dances importées d'Angleterre, caractérisées par un dispositif en double ligne (*longways*), et des emprunts hexagonaux aux branles hérités de la Renaissance, encore en vigueur dans les campagnes françaises, et à la Belle Danse en vogue à la Cour et dans les salons. Le résultat de ce mixage fructueux s'élabore durant la fin du règne de Louis XIV puis pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du siècle suivant. Il s'agit d'une danse à quatre couples disposés en carré, qui enchaînent un certain nombre de figures à deux, quatre ou huit danseurs offrant à chaque fois un déplacement et une relation avec un/e partenaire. À mesure que cette contredanse française, dite aussi quadrille de contredanse, s'impose sur les autres danses à la mode, dont le menuet, ces figures d'abord très libres et relativement simples s'enrichissent jusqu'à former des tracés et des évolutions savantes sans cesse diversifiées. Puis le processus d'invention se déplace des figures aux pas, qui se complexifient en empruntant au vocabulaire du ballet. Dans un renversement symétrique, ce souci toujours plus grand de virtuosité a pour conséquence de restreindre le nombre, puis les modalités d'agencement des figures. Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on voit ainsi se fixer sous le nom de quadrille français un corpus figé de figures présentées dans un ordre fixe, annoncées à voix haute par un conducteur de bal ou maître de cérémonie : le pantalon, l'été, la poule, et la pastourelle ou la tréniis. S'y ajoute une cinquième figure

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

libre, la finale. À partir des années 1830, les pas se simplifient à leur tour. Ne nécessitant plus l'entraînement semi-professionnel de jadis, ils deviennent quasiment marchés. Entre-temps, la « folie du quadrille » s'est étendue de la Cour aux salons, de Paris à la province et de la ville à la campagne.

Lorsque dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette danse récréative est importée par les colons aux Antilles et en Guyane, les conditions politiques de l'économie de plantation et les hiérarchies strictes de la société esclavagiste modifient son statut. En France, la contredanse française est considérée comme une danse qui abolit les hiérarchies, puisqu'elle place sur le même plan ses huit danseurs quel que soit leur statut social ou leur fortune, et comme une danse de liberté puisqu'elle autorise des déplacements d'un/e partenaire à l'autre et renouvelle les relations des couples entre eux et avec les autres couples. Une fois implantée dans les colonies, elle devient au contraire une marque de distinction sociale, et l'une des lignes de fracture qui séparent la condition des hommes libres et au-delà, des blancs, de celle des esclaves et des noirs en général. Le quadrille, par l'élégance de ses pas et de ses figures, incarne aux yeux de ses pratiquants créoles (les blancs nés dans les îles) leur supériorité intrinsèque sur ceux qui sont, par nature, incapables et indignes d'un tel raffinement.

Les Européens d'alors en veulent pour preuve les danses « natives » auxquelles se livrent ces derniers, à la nuit tombée ou le dimanche comme « récompense » après le travail forcé. Ces « gymnastiques impudiques » suscitent chez eux une réprobation mêlée d'effroi. Toutefois, la fréquence de leurs mentions sur ce thème, dans les récits du colon martiniquais Moreau de Saint-Méry, des voyageurs Thibaud de Chanvalon et Geoffroy de Cassagnac, du naturaliste Descoutilz ou du père Labat, attestent de l'intérêt fasciné qu'ils leur portent. Généralement désignées sous le terme générique de calenda, une supposée variante de la danse congo caractérisée par des frappements de pied marqués sur le rythme des tambours, ces danses ont déjà, par rapport à leur modèle traditionnel africain, subi une certaine recomposition créole. Elles paraissent pourtant encore si puissantes et suggestives que le Père Labat rapporte avoir « payé le violon » et appris les danses françaises dont le quadrille à ses esclaves, pour leur faire oublier l'impudeur de la calenda.

Hormis l'existence de cet apprentissage obligé, qui fait du quadrille un outil éducatif de coercition morale, on sait peu de choses sur la façon dont les populations noires se sont de leur propre initiative emparées du quadrille des maîtres. Sur les plantations, selon l'historien Frédéric Régent spécialiste de l'esclavage en Guadeloupe, les premiers à s'être initiés à cette danse sont les « esclaves de maison ». Partageant au quotidien l'intimité des « grands colons », ils sont témoins des réceptions régulièrement organisées à « l'Habitation » donc au contact des chorégraphies dansées sur place. Ils en rapportent, de retour dans leurs cases, la structure et les détails aux « esclaves des champs ». Monique Blérald, dans



son ouvrage consacré aux musiques et danses créoles au tambour de la Guyane française, avance la même hypothèse pour la Guyane. De son côté Thierry L'Étang, commissaire scientifique au Mémorial ACTe de Pointe-à-Pitre en Guadeloupe, estime que les esclaves des champs ont eux aussi exprimé une démarche volontaire : « *Désireux d'assimiler les codes d'une pratique considérée alors comme chic, ils avaient l'occasion d'observer cette danse en la regardant depuis l'extérieur, par la fenêtre de la maison du maître* ». Dans les villes, l'apprentissage de la contredanse française est d'abord le fait de la bourgeoisie « libre de couleur », par l'intermédiaire de maîtres à danser qualifiés. Il se propage ensuite à la classe sociale inférieure des affranchis récents, dans les bals publics le samedi soir ou le dimanche sur les places. Certains deviennent même à leur tour maîtres à danser. Par contagion, la pratique du quadrille se répand ensuite dans toutes les zones rurales et s'y implante après l'abolition de l'esclavage. Dès 1848, la transmission des figures, des pas et de la musique du quadrille fonctionne de façon suffisamment efficace pour qu'en Martinique, il ne soit plus nécessaire de le faire enseigner par des professeurs appointés, ainsi que le constate David Khatile.

### Créolisations et créations

Point de rencontre entre deux cultures, le quadrille créole est aussi le lieu d'une véritable création chorégraphique dans laquelle les noirs mis en esclavage et leurs descendants vont affirmer leur égalité de talents, donc leur égalité tout court, avec les blancs. Le phénomène s'inscrit dans ce que Jean-Michel Guilcher nomme la dimension politique des contredanses, qui sont des « mises en ordre sociales » reflétant les mentalités de leur temps – et ici participent à l'émergence d'une nouvelle civilité.

Avant même que les esclaves ne s'en emparent, il est probable que le quadrille français des colons blancs diffère sensiblement de celui qui fait fureur dans les salons hexagonaux. Selon la musicologue guadeloupéenne Jacqueline Rosemain, les planteurs se plaisent à ajouter ou modifier des rythmes, des contretemps et des accents, altérant du même coup les pas qui leur sont associés. S'ajoute une réalité économique : plutôt que de solliciter à grand coût des musiciens professionnels venus d'Europe ou des musiciens « créoles », les propriétaires ont de plus en plus recours aux très recherchés « esclaves à talent » qui apprennent à l'oreille le violon, le piano ou la mandoline, pour animer leurs réceptions. On peut supposer que le jeu et l'interprétation de cet orchestre à domicile sont influencés par les origines africaines de ses membres.

Mais la véritable créolisation se produit dès lors que les communautés noires, sans se contenter de le reproduire à l'identique, intègrent au quadrille des apports de leur propre héritage : le tambourin

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

européen est remplacé par le tambour de basse ou *tanboudibass*, dont la pulsation dirige les pas ; les rythmes et les mélodies sont syncopées ; les pas se *biguinent* dans un piétinement souple, les reins se déhanchent ou *se trémoussent* dans des mouvements de bassins proches de ceux de la danse congo. Les figures sont le plus souvent annoncées par des injonctions mi français mi créole dans un parler-modulé-chanté qui rappelle les mélopées africaines, ou selon Dominique Cyrille la tradition du tambour parleur. Elles sont dites sur la Grande-Terre en Guadeloupe par un commandeur dont le titre même fait référence au vocabulaire des plantations. De même, dans le *lérol* guyanais, l'appellation de Roi ou de Reine donné au ou à la soliste dont le chant guide les danseurs, évoque les royaumes africains dont tous sont originaires.

Au fil des siècles, les évolutions successives du quadrille sur les trois territoires de notre étude ont donné lieu à plusieurs variantes, présentées ci-après, qui se sont progressivement fixées sur des zones spécifiques. Les partitions en notation Laban établies par Estelle Corbière apportent sur ce répertoire un éclairage précieux, qui rend désormais possible une comparaison fine de ces formes créoles avec leur matrice européenne.

**En Guadeloupe**, co-existent le quadrille au commandement de Grande-Terre, le quadrille au commandement de Marie-Galante, le quadrille sans commandement de Vieux-Fort et le quadrille sans commandement de la Côte-sous-le-Vent. S'ajoute très occasionnellement à ces derniers le quadrille des Lanciers, repris sur un rythme ralenti de la forme européenne du même nom en vogue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils ont été inventoriés en 2006 par la chercheuse Dominique Cyrille pour le compte de Rèpriz, centre des musiques et danses traditionnelles et populaires à Pointe-à-Pitre. Tous gardent la structure et l'appellation des quatre figures traditionnelles du quadrille français – pantalon, été, poule, pastourelle –, précédées et suivies de danses de couple (valse, biguine, polka), mais se distinguent dans leurs parcours chorégraphiques et/ou leur instrumentarium. Ainsi à Vieux-Fort, le violon remplace l'accordéon qui sur tout le reste de l'île, lui a succédé au tournant du siècle dernier.

**En Martinique**, la haute-taille s'est installée autour de 1860 dans les sociétés paysannes du centre - sud de l'île et est actuellement présente autour des communes du François, son berceau, du Lamentin et du Vauclin. David Khatile a décrit dans son mémoire ces deux répertoires caractéristiques, Perriolat et Morne-Pitault, qui reprennent plusieurs figures de contredanses françaises dont l'été, entourées

avant et après de biguines et/ou mazurkas piquées. Son nom renvoie à la danse « haute » du XVIII<sup>e</sup> siècle, caractérisée par des « pas d'élévation » puisés dans les ballets de cour. Sa figure pivot, l'avant-deux, se déploie sur une montée au tambour, l'homme exécutant devant sa partenaire des sauts et jetés virtuoses qui sont la « signature » de son style chorégraphique. Exclusivement masculine, cette danse

haute est malheureusement de moins en moins pratiquée. Il existe également une danse « basse » destinée à la fois aux femmes et aux hommes, durant laquelle la partenaire livre en réponse une composition personnelle.

En Guyane, la créolisation du quadrille a d'abord donné naissance au *léròl*, qui redistribue les figures originelles du quadrille des lanciers en les mêlant avec celles d'autres quadrilles au rythme des tambours et des *chachas* (petites calebasses remplies de graines, de billes de plomb ou de petits cailloux qui donnent le tempo). Sur cette base, s'est ensuite développé le quadrille de la boulangère (*Labloulanjèr*), dansé à quatre couples disposés en cercle (qui au cours de leurs déplacements se transforme parfois en carré). Les danseurs sont guidés par une tapette, mot désignant à la fois un instrument percussif fait de deux morceaux de bois heurtés et la personne, femme ou homme, chargée de la jouer. Exécutés selon un code connu de tous (par exemple deux coups pour former la ronde), ces frappements jouent le rôle de commandements. L'orchestre se compose de deux ou trois tambours et d'un chœur de quatre ou cinq chanteurs et surtout chanteuses. Une soliste munie d'un chacha conduit la danse tout en alternant avec le chœur des phrases vocales dont certaines annoncent les figures. Le berceau de la boulangère est la localité de Saint-Georges-de-l'Oyapock, dite aussi la ville de l'or à la frontière avec le Brésil. On y pratique également une variante, le kasekô-quadrille, très proche du quadrille de la ville brésilienne de Macapa sur les rives de l'Amazone.

### Un patrimoine identitaire et chorégraphique

Bien que toujours vivants, les quadrilles créoles sont menacés. Depuis la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, leur transmission a connu une véritable rupture générationnelle. Leurs pratiquants, qui s'entraînent une à deux fois par semaine le soir au sein d'associations locales, sont en général âgés, et les instruments traditionnels sont de moins en moins fabriqués et joués. La large diffusion du gwo ka auprès des jeunes a coïncidé avec l'effacement du quadrille, considéré comme une danse coloniale et une « danse de blancs ». Ce jugement est en contradiction avec le sentiment d'appartenance exprimé par tous les porteurs de tradition, qui le considèrent au contraire comme une part irréductible de leur identité, semblant même avoir oublié sa généalogie extra-antillaise.

Ces perceptions croisées font aujourd'hui des danses de quadrille un passionnant enjeu mémoriel, social et patrimonial, que les témoignages rapportés des acteurs culturels locaux cernent au plus juste dans une complexité féconde. Conscients de la richesse de cette culture, de nouveaux intervenants ainsi que des amateurs plus jeunes ont entrepris de réhabiliter ces danses. En Guadeloupe, des associations

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

de seniors, telle que les Amis du Vieux-Fort L'Olive, dispensent des cours de quadrille dans les écoles et collèges. En Martinique, un festival international des quadrilles rassemble chaque année en juin des groupes venus de toute la Caraïbe et au-delà. En Guyane, le groupe traditionnel Wapa fait vivre la boulangère et le *léròl* dans toutes les campagnes. Les ultramarins redécouvrent que leurs quadrilles sont un des joyaux de ce Tout-Monde célébré par le poète Édouard Glissant, dont ils sont les dépositaires.

Reste désormais à réintégrer les quadrilles créoles dans l'histoire générale de la danse, afin qu'ils n'en soient plus la part exotique et méconnue mais au contraire l'un des points de rencontre universels. C'est l'objectif de cette recherche.