

Terrain

Anthropologie & sciences humaines

- Collection Ethnologie de la France
- Cahiers d'ethnologie de la France

22 | mars 1994 :

Les émotions

Les émotions



Émotions rimées

Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal

MIGUEL VALE DE ALMEIDA

p. 21-34

Entrées d'index

Thème : émotions

Lieu d'étude : Portugal

Texte intégral

1 *Traduit du portugais par Jean-Yves Durand*

A televisão é culpada
d'haver tantas infelizes
tanta moça desgraçada
filhas de boas raízes.
Vêem coisas importantes
passeando pelas ruas
as mulheres não andam nuas
mas não vestem como dantes
aquelas mais elegantes
que têm umas certas crises
diz que em todos os países

que é uma coisa mundial
só condenam Portugal
d'haver tantas infelizes.
Mulheres deixam-se iludir
de ver tantas novelas
eles aos beijos a elas
gostam de ver e ouvir
até deixam de dormir
que perdem muita noitada
a coisa bem analisada
isso é tudo uma chulice
ouço dizer a velhice
que a televisão que é culpada.
Há muita gente iludida
d'olharem prá televisão
até essas que não são
gostam de ver a má vida
filhas da sua mãe querida
a prenda mais adorada
do pai e da mãe estimada
com amor e caridade
em chegando a certa idade
tanta moça desgraçada.
Muitas andam a estudar
precisam de aprender
outras com muito saber
sem ninguém as ensinar
isso é que é de admirar
são mestras e aprendizes
vão às igrejas matrizes
as que são religiosas
parte delas são manhosas
filhas de boas raízes

La télévision est coupable
d'y avoir tant de malheureuses
tant de jeunesses misérables
filles de bonnes racines.
Voient des choses importantes
se promenant par les rues
les femmes ne vont pas nues
mais ne s'habillent plus comme avant
celles-là plus élégantes
qui ont de ces crises
se dit que dans tous les pays
que c'est une chose mondiale
ne condamnent que le Portugal
d'y avoir tant de malheureuses.
Des femmes se laissent tromper
de voir tant de feuilletons
eux et des baisers à elles
aiment voir et entendre
même cessent de dormir
que perdent plus d'une nuitée
la chose bien analysée

c'est qu'une saloperie
 j'entends dire la vieillesse
 que c'est la télévision qu'est coupable.
 Il y a beaucoup de gens trompés
 de regarder la télé
 même celles qui ne le sont pas
 aiment voir la mauvaise vie
 filles de leur mère chérie
 le cadeau le plus adoré
 du père et de la mère estimé
 avec amour et charité
 en arrivant à un certain âge
 tant de jeunesses misérables.
 Beaucoup font des études
 elles doivent apprendre
 d'autres avec grand savoir
 sans personne pour leur enseigner
 il y a de quoi s'étonner
 sont maîtresses et apprenties
 vont aux églises matrices
 celles qui sont religieuses
 quelques-unes sont malicieuses
 filles de bonnes racines.

- 2 Au bout de quelques semaines de travail de terrain dans un village du sud du Portugal, Cotovias, dans le cadre d'une recherche sur la construction sociale de la masculinité, j'entendis cette poésie. La nuit était avancée. Dans le café du village, déjà presque vide, un homme disait ce poème à deux ou trois de ses amis. Le caractère de critique sociale de ce texte, dit entre hommes, m'intéressa immédiatement. Mais les auditeurs n'avaient pas une attitude de moquerie ou de blâme, contrairement à ce que l'on pouvait attendre car, ici, les femmes sont les cibles habituelles des critiques des hommes (qui n'utilisent cependant pas dans le quotidien les images et le vocabulaire employés dans ce poème). Ces hommes écoutaient avec attention, la mine pensive.
- 3 Vint ensuite un poème sur la mort (voir plus bas), qui fut écouté avec une attention encore plus profonde, ponctuée de signes d'assentiment et de résignation, la tête basse, et qui fut suivi de formules comme « c'est la vie ». Dans des circonstances normales, les hommes n'expriment jamais la peur de la mort ; même lors des enterrements, les manifestations verbales et corporelles de la douleur sont réservées aux femmes. La manière dont les sentiments de ce groupe d'auditeurs étaient extériorisés, acceptés, rendus dicibles par l'intermédiaire de la poésie, plaçait donc ce champ de verbalisation en net contraste avec l'*ethos* de l'expression des émotions par les hommes : ceux-ci ne sont jamais supposés exprimer librement des sentiments et des émotions qui mettent en cause l'image de la force et de l'autosuffisance masculines. Je trouvais donc là une possibilité d'identifier le *locus* d'expression de sentiments « anti-masculins » de la part des hommes. Mais, avant de passer à ce point, il est nécessaire de présenter sommairement les traits essentiels qui caractérisent les relations entre les sexes dans ce village.

Les relations entre les sexes à Cotovias

- 4 Cotovias est un village d'environ 800 habitants du district d'Evora, dans la

province de l'Alentejo, dans le sud du Portugal. Cette région latifundiaire par excellence fut la scène de luttes pour l'appropriation collective de la terre durant la période révolutionnaire de 1974-1976 et constitue une zone de forte influence du Parti communiste. Dans la littérature anthropologique, on trouve la société *alentejana* sous la rubrique « Méditerranée », avec tout ce que cela implique à propos des notions d'« honneur et honte », d'extrême dichotomie sexuelle, de systèmes de clientélisme et de compéage, etc.

5 A Cotovias et dans les localités des environs immédiats, il y a longtemps que l'agriculture, remplacée par l'extraction du marbre, n'est plus la base de l'activité économique. Cela a renforcé la semi-prolétarisation d'une population masculine auparavant composée surtout de journaliers et de cultivateurs, et a permis la relative ascension sociale de certains individus. Le niveau de vie s'est élevé en comparaison avec d'autres zones de cette province du fait de la spécialisation ouvrière, et les options politiques se sont diversifiées. La division sexuelle du travail est devenue encore plus nette, poussant les femmes vers des rôles toujours plus domestiques ou vers un plus haut niveau d'éducation pour les plus jeunes d'entre elles. L'extraction du marbre, destiné surtout à être exporté brut, contribue, conjointement à des facteurs culturels comme la pénétration des médias portugais et espagnols dans cette région, à l'intégration de la vie locale dans l'économie et la culture mondiales.

6 Pour les habitants de Cotovias, le monde se divise avant tout en catégories masculines et féminines qui prennent le pas sur les distinctions de classe, de statut, d'ethnie, etc. Ici le sexe, au sens corporel, et le genre des individus se superposent exactement. Perçues comme une extension du corps, les activités humaines et ce qu'elles produisent se répartissent également selon cette division. Par analogie, il en va de même avec la nature et avec deux aspects de l'expérience humaine : les émotions et les relations sociales. D'une part, les femmes sont émotives et les hommes rationnels. D'autre part, il existe des émotions propres à la femme et d'autres propres à l'homme.

7 Masculinité et féminité sont cependant décrites comme étant des ensembles de qualités dont certaines peuvent être éventuellement présentes chez un représentant du sexe opposé, à condition de ne pas l'être sous forme exclusive : ce serait alors anormal. Être actif ou être passif correspondent à deux qualités qui sont centrales à cette distinction entre les sexes. La petite fille apprend à être « passive » et le garçon à être « actif », incorporant ces principes. Par exemple, les jeux des garçons comprennent la constitution d'équipes et de groupes étendus, avec une compétition pour le rôle de chef du groupe et une activité physique qui couvre de vastes espaces publics : exploration de l'espace extérieur, courses-poursuites, jets de pierres, lutte. En général, il s'agit d'utiliser le « corps vers le dehors » (un comportement plus tard synthétisé lors du service militaire par l'ordre *encolha a barriga, estica o peito*, « rentrez le ventre, gonflez la poitrine »). Les garçons apprennent qu'il leur est permis de se salir et d'abîmer leurs vêtements ; la réprimande même de leur mère est valorisante au sein du groupe masculin qui se forme.

8 Les filles doivent mépriser ces traits et réprimer la tentation d'être *maria-rapaz* (littéralement « marie-garçon », un garçon manqué). Elles entrent en compétition au travers de leur apparence vestimentaire, stimulées en cela par la compétition équivalente qui existe entre leur mère et ses voisines et qui se joue par fille interposée. Pour elles, c'est la dextérité physique en espaces réduits qui est stimulée, comme les dessins sur le sol dans le jeu de la *macaca* (la « guenon », un type de marelle). La reproduction de la vie familiale et de la maternité sont des thèmes récurrents dans leurs jeux. C'est très tôt qu'elles prennent l'habitude de chuchoter et qu'elles apprennent l'utilisation du secret et de l'ironie comme formes de résistance au discours public masculin et afin de le dévaloriser.

9 C'est dès l'enfance que commence la rupture entre le fils et la mère, ce qui n'est pas le cas pour les filles. Les garçons apprennent les principes de la « sortie » et du

« tour » que l'on fait hors de deux espaces féminins : la maison et le voisinage. Les filles apprennent à codominer ces espaces avec leur mère. Les activités des adultes confirment cet ordre des choses : le père sort tôt pour se rendre au travail, rentre à la fin de l'après-midi pour se laver et sort de nouveau pour se rendre au café. La mère reste à la maison, fait le circuit des maisons de sa mère, de ses sœurs et de ses belles-sœurs.

Espaces, sociabilités, identités

- 10 A Cotovias, l'idéal de résidence est néolocal. La famille est un groupe tendanciellement nucléaire, centré sur une maison. Les tâches domestiques reviennent aux femmes : elles chaudent les murs, entretiennent le feu, s'occupent du jardin et font même de petits travaux d'entretien, mis à part le toit, dont les réparations sont effectuées par les hommes. En général, la maison est le domaine de la femme, qui en « expulse » les habitants : la fille vers l'espace du patio ou du seuil, le garçon vers l'ensemble du village, les hommes vers la « rue ». La maison est toujours « celle de la... » (suivi du prénom de l'épouse-mère), et elle constitue une métaphore des relations entre les sexes. La structure du toit repose sur la grande poutre centrale, qui peut être détentrice de *viço* – ce qui l'associe à une idée de sève, de vigueur, d'essence de fertilité et de vitalité – ou bien de son excès négatif, *o vício*, le « vice » ; ce mal féminin par excellence vient du sang tandis que le vice masculin est lié à des situations particulières (comme trop dépenser ou boire excessivement) et résulte de la mauvaise influence des autres.
- 11 Les hommes expriment une certaine horreur à se trouver à la maison. Etre à la maison « fait mal », « ramollit » et peut symboliser soit le chômage (et donc l'incapacité à remplir le rôle de pourvoyeur aux besoins du foyer), soit la paresse, soit encore la dépendance à l'égard de la femme. En somme, la domesticité féminise. Un homme n'invite d'ailleurs ses amis chez lui que lors d'occasions rituelles : mariages, baptêmes, fête locale annuelle.
- 12 L'espace de la sociabilité masculine est le café. L'activité principale y est la consommation d'alcool et de tabac, selon un régime de commensalité et de réciprocité différée. Elle est complétée par les jeux de cartes et de dominos, par la consommation des produits de la chasse, mais c'est surtout la conversation qui est importante. Correspondant à un espace et à un temps de loisir, celle-ci se pratique à voix haute et avec des codes gestuels qui contrastent avec le contrôle fonctionnel du corps dans le travail. Des corps fatigués par la tâche et disciplinés par les rapports hiérarchiques surgissent les gestes larges – les jambes écartées, le poing battu sur la table, la voix haussée – la répétition, l'éloge de soi et des autres.
- 13 La sexualité est alors un des principaux fils conducteurs des conversations et des récits, de même que le travail avec, dans ce cas, une emphase particulière sur les relations employés-patrons. On entend beaucoup de vantardises sexuelles, d'histoires sur des personnages mythifiés en raison de leurs prouesses dans ce domaine ; on remarque des invitations feintes ou des allusions orales et gestuelles à l'homosexualité. La « chosification » des femmes apparaît à travers la comparaison des actes sexuels et la description de leur corps, menées sur un registre qui contraste en tout point avec la sentimentalisation rencontrée dans les poésies. Avec la consommation d'alcool, cette sentimentalisation gagne du terrain, libérant l'expression poétique, récitée ou chantée, d'émotions et de sentiments perçus normalement comme « féminisants » : l'amour, la *saudade*¹, la trahison, la peur de la mort, les sentiments filiaux. Dans des situations festives, comme lors du Carnaval, cette extériorisation peut se faire à travers la figure du travesti.
- 14 La division masculin/féminin n'est pas linéaire. Elle se module selon l'âge, la classe sociale, les relations de travail, les changements de statut, l'accumulation de prestige.

La masculinité doit se construire et s'affirmer en permanence, tandis que la féminité est considérée comme stable. Lorsque l'on est enfant, on n'est pas « homme » au sens de « masculin ». Pour y parvenir il est nécessaire de rompre l'intimité avec sa mère tout en faisant avec les autres jeunes les « choses des hommes », et si possible avec plus d'intensité que les autres. Le service militaire marque l'achèvement de ce processus, affirmant par l'enrégimentation du corps l'identification entre la catégorie du « masculin » et les valeurs du « militaire » et du « national ».

15 Le *namoro* (les relations sentimentales pré-nuptiales) constitue la première occasion de manifester des émotions « féminisantes », alors acceptables, et dans de nombreux cas il mène à l'auto-apprentissage poétique. Mais il prendra fin avec le mariage, qui est vu comme nécessaire pour atteindre le statut d'homme et d'adulte. La règle est le libre choix du conjoint, de préférence dans le cadre d'une exogamie villageoise. L'institution du « vivre ensemble » permet de commencer la sexualité « matrimoniale » sans en avoir réuni toutes les conditions économiques, le mariage pouvant n'être réalisé que très tard. La première nuit est supposée être clandestine, mais la mère de la femme est presque toujours au courant.

16 Les normes des conceptions sexuelles locales établissent une division entre hommes et femmes, mais aussi au sein de chaque groupe : à un extrême féminin, la femme-mère, à l'autre, la « pute ». A un extrême masculin, *o homem às direitas*, l'« homme bien », à l'autre, celui qui « n'est ni homme ni rien du tout »². En ce qui concerne les hommes, les extrêmes définis par le prédateur sexuel et par celui qui sait subvenir aux besoins de sa famille représentent des situations qui, idéalement, devraient aller ensemble. La contradiction qu'elles expriment est une des sources de l'instabilité de la signification de la masculinité.

17 La femme peut et doit contrôler l'irresponsabilité de l'homme qui le mène à dépenser excessivement pour satisfaire ses plaisirs. Elle gère les finances, afin que le rôle de sustentateur de l'homme ne soit pas mis en cause. Mis à part le danger d'adultère, la femme est supposée domestiquer sa libido grâce aux grossesses, à la religion ou aux amitiés féminines ; celles-ci reposent sur les ragots, le contrôle des actes des hommes, ainsi que l'utilisation de l'ironie et de stratégies émotionnelles pour contourner la domination masculine instituée.

18 La maison complète la femme. C'est là l'opinion des hommes et le discours officiel des femmes. Eux, ils ne se complètent jamais. La compétition sexuelle avec leurs pairs est une spirale sans fin et elle se heurte à l'idéal de solidarité entre hommes. La masculinité est fragile, d'où il résulte qu'autant la peur que les formes d'agression verbales et gestuelles les plus communes s'expriment dans des allusions à l'homosexualité. Connotée de passivité, cette catégorie caractérise aussi (mettant au même niveau homosexualité, féminité et infantilité) les relations de classe, d'affaires et de transactions, de compétition. L'homophobie exerce le danger homosexuel latent dans la socialité masculine ; elle entre dans le jeu des relations de pouvoir.

Poésie orale en Alentejo

19 Dans ce contexte les émotions sont, bien sûr, sexuellement classifiées et l'expression poétique permet, sinon de briser, du moins d'assouplir les frontières qui séparent féminin et masculin. Les poésies citées dans cet article sont soit du *senhor* José Duro³ (dont j'ai recueilli des dizaines de textes), soit d'auteurs anonymes parce qu'oubliés. Il s'agit de *décimas*, c'est-à-dire, en règle générale, d'un quatrain d'exposition du thème suivi de quatre strophes de dix vers. Chacune de ces strophes se termine en reprenant l'un des vers du quatrain, en séquence. Dans le cas du *senhor* José Duro, ces *décimas* sont créées sans recours à l'écriture : comme l'immense majorité des « poètes populaires » portugais, il est analphabète⁴. Il est ici juste de dire qu'il existe, en effet, un contraste entre l'oralité et l'écriture en tant que

deux modes d'expression marqués par des différences formelles et fonctionnelles (ce qui n'est pas la même chose qu'admettre les présupposés selon lesquels les différences résideraient dans un type d'« esprit » ou une forme de « pensée », à partir des dichotomies du type primitif/civilisé ou traditionnel/moderne). L'oralité suppose une mémorisation des textes, ce qui est facilité par leur forme fixe, par leur circulation dans le groupe et par le fait que leurs messages trouvent un écho dans l'éthique locale (Goody 1977).

20 Une question anthropologique intéressante se pose dans la relation entre la création individuelle (à laquelle les folkloristes ne prêtent souvent pas assez attention) et les significations et symboles culturels utilisés par le poète et qui viennent de la culture du groupe social. Un second élément important réside dans le fait que la poésie est un médium des émotions et des sentiments, et que ceux-ci ont un genre : le langage des émotions se rapporte aux catégories du masculin et du féminin, lesquelles sont, à leur tour, largement construites sur des métaphores émotionnelles. Si l'on ajoute à cela le fait que les auteurs des *décimas* sont presque toujours des hommes et que c'est parmi eux qu'elles sont le plus diffusées, on voit se dessiner un champ socio-culturel délimité.

21 La « poésie populaire » oblige en quelque sorte à ne plus voir la société et la culture seulement comme des structures collectives normatives ; dans les formes de production symbolique on trouve des animateurs de la vie sociale, des conteurs qui donnent une cohérence cognitive et émotionnelle à l'expérience personnelle ou collective, négociant ainsi leur identité sociale et celle du groupe. Le récit – qu'il soit en prose ou en vers – ne reflète pas selon un mode passif les institutions sociales et la culture, il est une part constitutive de celles-ci dans le propre acte de narration ou de déclamation. La production et la reproduction de la société se donnent comme pratiques⁵. Il en va de même avec la poésie.

22 Les *décimas* content des événements locaux ou nationaux auxquels on a assisté ou qui ont été relatés dans les médias, et elles sont focalisées sur des situations limites comme la mort, l'accident ou la prison. Le récit contient toujours un jugement moral ou une démonstration de l'ambivalence et des contradictions présentes dans les actes décrits. Il concerne aussi bien des thèmes comme la hiérarchie sociale et l'inégalité, l'égalité idéale de tous les êtres humains, l'amour filial, l'ingratitude, la loyauté, la contradiction entre le vol par nécessité et le caractère de péché de cette action. Les *décimas* descriptives sont rares et portent sur la géographie de la région, la comparaison des villages, les énumérations de fêtes et de saints.

23 Les textes sont l'œuvre d'un spécialiste de la mémoire, quand ils ne peuvent être enregistrés par écrit ; ce sont des textes composés par une personne qui a une réflexion critique sur les modèles selon lesquels le groupe doit se comporter. Le changement social lié à la modernité et à la « globalisation » culturelle se perçoit aussi, par exemple, à travers la critique de l'évolution du costume féminin provoquée par les feuilletons télévisés (voir le poème cité en ouverture) ou encore dans le cas d'une *décima* sur la peur de la guerre suscitée par le conflit du Golfe (sensible à Cotovias en raison de la mévente du marbre au Moyen-Orient). La déclamation de la *décima* (ou son chant, puisque son auteur peut aussi être *cantor ao despique*, « chanteur au défi », et participer à des duels publics d'improvisation poétique chantée) représente un complément et un contraste par rapport aux autres formes de récit qui prennent place au quotidien dans l'espace par excellence de la sociabilité masculine, le café, qu'il s'agisse de conversations en tête à tête ou collectives.

Jeux de mots

24 Le *dezedor* (le poète ; littéralement « celui qui dit ») utilise des signes et des symboles faisant partie d'un système sémiotique qui ne lui est pas exclusif. Mais dite

en public, avec le pouvoir de la parole récitée, la poésie de la *décima* est moralement ambiguë car elle n'est pas suffisamment sacrée pour justifier le pouvoir qu'elle détient (au contraire, par exemple, d'une oraison) et elle n'est pas assez séculaire pour avoir un pouvoir égal à celui de l'éloquence ordinaire. Pour Geertz (1986 : 138), qui utilise là l'exemple de l'équivalent islamique du *dezedor*, l'« homme qui assume le rôle du poète en Islam fait trafic, et pas de façon tout à fait légitime, de la substance morale de sa culture ». Pour cet auteur, certaines activités paraissent plus particulièrement adéquates pour démontrer que les idées sont visibles, audibles, qu'elles peuvent être présentées sous des formes qui permettent aux sens, et à travers eux aux émotions, de les aborder.

25 Selon l'importance qu'il leur accorde, le poète sélectionne des événements dans les archives orales collectives. Mais c'est la forme de son récit qui leur donne une véritable cohérence et qui organise leur compréhension. Il n'est pas possible de considérer les événements narrés comme étant la matière première des *décimas*. Celles-ci deviennent des choses-en-soi, à l'image des œuvres d'art. Et le récit se fait réel dans l'acte de la *performance*⁶.

26 Avoir le don de la parole, savoir « répondre », jouer et s'amuser avec la langue, les mots, sont des attributs-clés de l'idéal de la personne mais surtout, dans ce contexte, de la masculinité. La distinction entre discours de la vie quotidienne et récit est diluée par une poétique qui fait partie tout autant du discours verbal que de l'action. Ce qui change significativement est le sujet traité. Par exemple, si dans la conversation de café les femmes sont ostensiblement traitées comme des objets, il y a dans la poésie une place pour le sentiment amoureux : les sentiments de perte et d'abandon, considérés comme typiquement féminins, sont empruntés par les hommes au travers du recours rhétorique que constitue la poésie. Le sentiment amoureux permet même, par l'intermédiaire de la fiction, d'assumer une voix « féminine », comme dans cet exemple :

O meu nome deu soada
que eu já tinha morrid
eu soube logo à chegada
que já tinhas outro marido.
(ele)

Ambos nós temos razão
explico por que motivo
julgavas de eu não ser vivo
e eu estava numa prisão
não tinha comunicação
pra te escrever adorada
estás com outro homem casada
sendo minha esposa querida
eu penei bastante em vida
que o meu nome deu soada.
Quando daqui me ausentei
cá deixei os meus cadilhos
pai, mãe, mulher e filhos
e fui penar o que penei
no dia em que regressei
fiquei bastante aborrecido
dei voltas ao meu sentido
na trista vida a pensar
pensei em te perdoar
julgaste de eu ter morrido.
(ela)
Desde que de mim te despediste

que a minha alma não descansa
nós postos numa balança
qual dos dois ficou mais triste
só a pena que me existe
é não estar já sepultada
se estou de ti perdoada
o meu destino é chorar
não me posso conformar
que soubeste logo à chegada.
Assim não posso viver
com tanto desgosto e mágoa
tenho os olhos rasos de água
de não estar em teu poder
castiga-me o que eu merecer
se é por mim que tens sofrido
és o mesmo que tens sido
que foste sempre o meu desgosto
por julgar de tu seres morto
é que tenho outro marido.

De mon nom a carillonné
que j'étais déjà mort
j'ai su dès le retour
que tu avais un autre mari.
(lui)
Tous les deux nous avons raison
j'explique pour quel motif
tu jugeais que je n'étais pas vivant
et moi j'étais dans une prison
j'avais pas de contact
pour t'écrire adorée
tu es avec un autre homme mariée
étant mon épouse chérie
j'ai bien peiné dans ma vie
que mon nom a carillonné.
Quand d'ici je m'absentai
j'y laissai mes soucis
père, mère, femme et fils
et je fus peiner ce que je peinaï
le jour où je rentrai
je fus très contrarié
m'en retournai les sens
à la triste vie à penser
je pensai te pardonner
tu jugeais que j'étais mort.
(elle)
Depuis que tu m'as dit adieu
que mon âme ne repose
nous mis sur une balance
lequel des deux fut le plus triste
seule la peine qui m'existe
est n'être pas déjà enterrée
si je suis de toi pardonnée
mon destin est pleurer
je ne peux admettre

que tu aies su dès le retour.
 Ainsi je ne peux vivre
 avec tant de chagrin et de douleur
 j'ai les yeux emplis d'eau
 de ne pas être en ton pouvoir
 punis-moi ce que je mériterai
 si c'est par moi que tu as souffert
 tu es le même que tu as été
 que tu fus toujours mon chagrin
 pour juger que tu étais mort
 c'est que j'ai un autre mari.
 Le discours de la poésie dite

27 Cet événement, de caractère mythique, est évoqué ici comme s'étant effectivement déroulé dans un village proche. Paradigme d'équivoques dramatiques, il met en jeu l'entrelacs complexe des émotions et des relations sociales, de ce qui doit être et de ce qui est. Tout texte est une construction, mais lorsqu'il relate un événement, celui-ci est à son tour entièrement reconstruit.

28 Processus de création individuelle, la poésie doit être récitée en public. On dit que « ce n'est pas la même chose » quand une *décima* est lue ou quand elle est dite par un autre que son auteur. La capacité de transmettre une émotion constitue l'un des dons du *dezedor* et elle repose autant sur le contenu textuel que sur le caractère performatif de son récit. Les textes sont situés dans des contextes particuliers, avec des *performers* individuels. Au cours de la *performance* il devient clair que la forme de la poésie a tout autant d'importance que sa signification ou que la structure des relations, des interactions et des rôles sociaux qu'elle évoque. Comme l'a dit Walter Benjamin (cité par Bauman 1986 : 2), le narrateur se nourrit à la fois de son expérience propre et de celle des autres et il en produit une nouvelle pour ses auditeurs.

29 Nous savons depuis les travaux de Goffman que les récits d'expériences personnelles sont des instruments importants dans l'interaction, y compris dans la présentation de soi et dans la construction d'un sens situationnel de la réalité. Dans le village, et dans l'espace masculin du café, tous les hommes investissent dans une stratégie d'affirmation personnelle soutenue par le récit d'expériences. Et le *dezedor*, de plus, détient l'atout de savoir « donner du sens aux choses » grâce à l'emploi d'un langage poétique qui peut recourir à des émotions et à des sentiments catalogués comme « féminins » dans le quotidien.

30 *Grosso modo*, selon les dictionnaires, l'« émotion » est un « état psycho-organique, de tonalité affective intense, brève, caractérisé par une brusque rupture des fonctions mentales et physiologiques », et le « sentiment » un « état affectif qui a pour antécédent immédiat une représentation mentale ». Schématiquement, les « émotions » seraient-elles au « sentiment » ce que le « sexe » est au « genre » ? Il me semble que la distinction doit être faite à un autre niveau : les sentiments font partie d'un menu culturel, ce sont des explications pour les émotions, lesquelles peuvent être non culturelles, si bien que la prééminence de certains sentiments au long du temps peut, à son tour, causer la prévalence de certains types d'émotions sur d'autres. L'émotion causée, par exemple, par l'annonce de la mort d'un être cher est une réaction immédiate, non filtrée. La sensation de perte et de deuil est déjà un sentiment explicable à l'entourage, que l'on peut partager. Cela en termes de séquence des événements. Or, il faut considérer que cette première émotion était prévue culturellement, de même que l'explication culturelle constituée par la perte et le deuil, ou encore par l'anticipation de la mort, comme dans la *décima* suivante :

Deixo tudo escriturado
 nunca façam confusão

forrem bem o tabuado
as tábuas do meu caixão.
Um dia quando morrer
levem-moue pró cemitério
práquele lugar tão sério
pra quem deixa de viver
pra toda a gente saber
aonde fico sepultado
o campo santo é respeitado
que é um largo sentimento
eu se ainda tiver tempo
deixo tudo escriturado.
Levem-me com caridade
prá cava da sepultura
práquela casa tão escura
que nunca dá claridade
 nenhuns vamos de vontade
para a triste escuridão
aqueles que lá estão
 nenhuns têm alegria
em chegando a esse dia
nunca façam confusão.
Eu vivo com esta mágoa
cá neste mundo a penar
se morro vão-me levar
para uma casa a gemer água
o meu corpo alí se estraga
debaixo do chão isolado
mesmo vestido e calçado
ninguem me pode acudir
mas antes de pra lá ir
forrem bem o tabuado.
Mandem dizer uma missa
por alma de mim em morrendo
da terra me estar comenda
que nem meus ossos desperdiça
a terra tudo cobiça
p'los sintomas que me dão
morro cheio de paixão
nem Deus me pode salvar
não se esqueçam de forrar
as tábuas do meu caixão

Je laisse tout enregistré
ne vous trompez jamais
doublez bien les plaques
les planches de mon cercueil.
Un jour quand je mourrai
portez-moi au cimetière
à ce lieu si sévère
pour qui cesse de vivre
qu'tout le monde sache
où j'suis enterré
le champ sacré est respecté
ce qui est un grand sentiment

moi si j'ai encore temps
 je laisse tout enregistré.
 Portez-moi avec charité
 à la fosse de la sépulture
 à cette maison si sombre
 qu'elle donne jamais de clarté
 aucuns n'allons de bon gré
 à la triste obscurité
 ceux qui y sont
 aucuns n'ont de joie
 en arrivant à ce jour
 ne vous trompez jamais.
 Je vis avec cette douleur
 là dans ce monde à peiner
 si je meurs ils vont me porter
 dans une maison à gémir d'eau
 mon corps s'y abîme
 sous le sol isolé
 même vêtu et chaussé
 personne ne peut me secourir
 mais avant d'y aller
 doublez bien les plaques.
 Faites dire une messe
 pour l'âme de moi mourant
 car la terre me va mangeant
 que ni mes os elle ne gaspille
 la terre tout convoite
 d'après les symptômes qu'j'ai
 je meurs plein de passion
 ni Dieu ne peut me sauver
 n'oubliez pas de doubler
 les planches de mon cercueil.

31 Mais je m'oppose à la dichotomie affect/cognition. Est-ce seulement parce que celle-ci est centrale à notre culture qu'il serait nécessaire de continuer à utiliser « sentiment » pour faire référence au second élément de la diade ? Les émotions sont, avant tout, des pratiques discursives (je me réfère au « discours » selon le sens que lui donne Foucault : des pratiques qui construisent les objets dont elles parlent) et, en tant que telles, observables dans l'interaction sociale (Lutz et Abu-Lughod 1990). Les émotions ne se rapportent pas qu'à des états d'âme, elles prennent place dans la vie sociale. Elles représentent aussi des expériences qui englobent la totalité de la personne par ses regards, ses attitudes corporelles, ses tons de voix, ses pauses... Bourdieu définit l'*hexis* du corps comme un ensemble de techniques et de postures qui sont des habitudes prises et qui reflètent et reproduisent les relations sociales au sein desquelles elles se développent et se constituent. Ou encore (Bourdieu 1980 : 117) : « L'*hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de porter le corps. » Le *dezedor*, récitant, exagère la rhétorique (verbale et corporelle) de la masculinité. Il se fait (encore) plus sérieux – plus homme – et en même temps dit des paroles féminines. Une part de son attrait réside là.

32 Deux aspects des relations sociales – la sociabilité et les relations de pouvoir – sont liés aux discours émotionnels. Et ceux-ci sont en relation avec l'idéologie qui gouverne les relations entre les sexes. La *décima* présentée en introduction en est l'illustration. C'est encore plus vrai dans la *décima* sur la fausse veuve. C'est dans la vie personnelle que les idéaux du système moral doivent engendrer des formes de

comportement et de discours qui soient en relation avec les sentiments.

Poésie orale et émotions masculines

33 Dans le contexte de la société des Bédouins d'Égypte, étudiée par Abu-Lughod (1986), les ressemblances sont nombreuses avec le cas de Cotovias : la même sensibilité au jeu avec les formes linguistiques, au pouvoir évocatif des éléments du texte oral. Les poèmes trouvent leur signification en puisant des images et des expériences dans le « monde » ; les éléments poétiques sont considérés comme des outils qui servent à articuler, à transmettre et à évoquer des émotions.

34 Les sentiments présents dans la poésie tendent à être négatifs, dépressifs. A travers la poésie, on exprime la faiblesse qui mettrait en cause le code d'honneur, grâce au contexte social de sa *performance*, entre égaux. En effet, le fils de José Duro vint à se révéler, beaucoup plus tard, un excellent poète. Mais il me garantit que son père n'en avait jamais rien su, bien que lui-même ait alors environ cinquante ans. D'ailleurs, la relation d'évitement père-fils est une règle sociale verbalisée comme un sentiment de « mal à l'aise », et elle est appliquée dans les espaces publics. La distance sociale entraîne aussi que les membres de la bourgeoisie de la ville voisine n'ont pas la moindre idée qu'il existe des poètes au village, sauf quand leurs options politiques libérales ou l'attraction qu'ils éprouvent à l'égard de la ruralité en tant qu'exotique national réifient la catégorie de « poète populaire ».

35 Les figures du père, de la relation mère-fils, de l'impuissance de l'enfance sont récurrentes. Il s'agit là d'une poétique du manque de pouvoir. Parce qu'être homme représente une situation contingente. On l'est indubitablement par comparaison avec les femmes, mais la masculinité – du fait qu'elle constitue une relation de domination – faiblit dans la confrontation avec, par exemple, les supérieurs hiérarchiques. La perte de prestige est toujours une infantilisation. Mais, à l'extrême, la nostalgie de la dépendance à l'égard de la mère (l'époque de la vie pendant laquelle on n'a pas à « être homme ») acquiert la force d'un paradis perdu, comme on peut le constater dans cet extrait de poème :

O filho não é capaz
do amor da mãe estimar
sabe a falta que lhe faz
depois dela lhe faltar.
A mãe vive apaixonada
desde que esse filho gerou
depois de nascer criou-o
tudo par Deus ajudada
ficou muito conformada
de ter esse filho em paz
em podendo andar vás
andando por teu pézinho
a mãe estima-o com carinho
e o filho não é capaz.
Meu querido filho adorado
filho das minhas entranças
nunca mais na vida apanhas
quem mais te tenha estimado
não sei se estás recordado
de veres a mãe a penar
tirar da boca para te dar
uma certa percentagem
o filho não tem coragem

do amor da mãe estimar.

Le fils n'est pas capable
de l'amour de la mère estimer
il sait combien elle lui manque
après qu'elle lui ait manqué.
La mère vit passionnée
depuis que ce fils elle engendra
après qu'il soit né elle l'éleva
tout par Dieu aidée
elle fut très satisfaite
d'avoir ce fils en paix
quand tu peux marcher va
marchant de ton petit pied
la mère l'aime avec tendresse
et le fils n'est pas capable.
Mon cher fils adoré
fils de mes entrailles
jamais plus en vie tu ne trouveras
qui plus t'aura estimé
je ne sais pas si tu as souvenir
de voir ta mère à peiner
enlever de sa bouche pour te donner
un certain pourcentage
le fils n'a pas le courage
de l'amour de la mère estimer.

36 Il est évident que dans ce poème est également soulignée la culpabilité ressentie du fait de la rupture des liens avec la mère, rupture nécessaire à l'adolescence on l'a vu, pour l'acquisition de la masculinité culturelle.

37 Essentiellement, Abu-Lughod (1986) dit que la poésie permet d'exprimer ce que le code social n'autorise pas. Elle légitime certains sentiments, et si elle est produite dans le contexte juste, elle finit par exprimer ce qui la dit se trouve en conformité avec les modèles et que son adhésion aux codes moraux est en même temps volontaire et difficile. Comme on l'a déjà vu, les émotions et leur expression sont tenues comme appartenant au monde du féminin. Aux hommes il reste la bravade ainsi que le maintien de l'honneur et du prestige qui reposent, avant tout, sur la capacité à être (et à se faire) hommes. A l'image de nombreuses conceptions occidentales lettrées, les émotions correspondent à la catégorie du féminin et sont perçues comme l'antithèse de la raison, qui relève du masculin⁷.

38 A Cotovias, on pense que les émotions affaiblissent les personnes, mais elles sont aussi des forces qui poussent à l'action. L'idée qu'elles doivent être contrôlées est centrale, de même que la définition de la capacité à le faire. Les hommes contrôlent leurs émotions parce qu'il serait culturellement inadéquat de les exprimer. Mais les femmes maîtrisent les leurs parce qu'elles seraient dangereuses.

39 Les femmes verbalisent leur émotivité. Elles sont les spécialistes de l'amour romantique, de la douleur, de la *saudade*, de la religiosité : les émotions et les sentiments qui sont exprimés par les hommes dans les *décimas*. En public, et à l'exception de moments rituels (comme les enterrements), le contrôle de leurs émotions est patent dans leur attitude de modestie, incorporée jusque dans la démarche, la posture, le regard. Aux hommes, il reste deux portes de sortie : l'« excuse » des états altérés (par exemple par la consommation d'alcool) et de la poésie.

40 Mais cette interprétation ne place-t-elle pas à nouveau les émotions au niveau « intérieur », presque psychobiologique, que la culture couvrirait comme un

couvercle de casserole couvre la vapeur ? Si l'on prête attention au contenu des *décimas* transcrites ici, on voit combien elles parlent de ce dont les hommes ne peuvent parler dans le quotidien. Mais il existe tout un champ d'émotions qui peuvent et doivent être exprimées dans ce même quotidien. La question paraît être, en effet, le caractère « sexué » – il vaudrait mieux dire « engendré » – des émotions et des sentiments et leur attribution culturelle différentielle entre hommes et femmes. Ainsi, la poésie des *décimas* rapproche la masculinité de la féminité, dans le cadre des limites d'une formule rhétorique socialement définie.

41 Un jour, un de mes amis au village recourut à moi comme à un confident, chose rarement rencontrée dans un contexte de masculinité compétitive. Il me dit que quelque temps auparavant il avait vu mourir un ouvrier dans la carrière de marbre, et qu'il rêvait que la même chose lui arrivait. Il se réveillait en larmes et ne parvenait pas à interpréter ce rêve (et les rêves en général), ce qui le perturbait beaucoup. A cause de cela, il restait éveillé « pour voir si la cervelle me sort pas de cette direction »... Comme je ne suis pas psychanalyste, je n'ai pu lui expliquer ses rêves. Peut-être aurait-il dû écrire un poème.

Bibliographie

Abu-Lughod L., 1986. *Veiled Sentiments. Honour and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley, University of California Press.

Abu-Lughod L. et **C. Lutz** (ss la dir. de), 1990. *Language and the Politics of Emotions*, Cambridge/Paris, Cambridge University Press/Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Bauman R., 1986. *Story, Performance and Event. Contextual Studies of Oral Narratives*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bourdieu P., 1980. *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

DOI : 10.3406/arss.1976.3383

Giddens A., 1979. *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Londres, Macmillan.

Goody J., 1977. *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.

Geertz C., 1986. *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France.

Lutz C., 1990. « Engendered emotion : gender, power and the rhetoric of emotional control in American discourse », in Abu-Lughod L. et C. Lutz, *op. cit.*

Seidler V., 1987. « Reason, desire and male sexuality », in Caplan P. (ss la dir. de), *The Cultural Construction of Sexuality*, Londres, Routledge.

Notes

1Sentiment, supposé être très spécifiquement portugais, de nostalgie à l'égard des personnes chères ou d'un lieu (le village, la patrie, par exemple, dans le cas des émigrés).

2Les catégorisations négatives aident souvent à mieux comprendre les positives. Qui « n'est ni homme ni rien du tout » est généralement accusé de l'une ou l'autre des fautes suivantes : victime de l'adultère de sa femme ; indigence et paresse (qui résultent en la pauvreté de la famille) ; soumission servile à un patron ; refus de participer à la commensalité du temps de loisir ; infirmités ; expression, dans le quotidien, de peurs, craintes, sentiments « doux » ou religieux. Ce ne sont là que quelques exemples.

3Si le nom du village, Cotovias, est un pseudonyme (*Ndt* : qui signifie « Alouettes »), tel n'est pas le cas du nom de José Duro : certaines de ses *décimas* ont déjà été publiées dans des collections de poésie orale, ce qui en fait un personnage public.

4*Ndt* Ce qui, outre les problèmes de ponctuation, complique la distinction entre archaïsme et régionalisme, voire particularisme, licence poétique et méconnaissance de la norme grammaticale, trouvaille métaphorique et rime forcée. La traduction non rimée de ces *décimas* qui furent engendrées par une voix marquée d'un accent repris dans les plaisanteries ethniques visant les habitants de la région ne cherche qu'à indiquer leur sens et leur ton d'ensemble. La (relative) fixation de ces textes par l'écrit est d'ailleurs déjà une translation vers un univers culturel distinct de celui de leur énonciation, où ils trouvent de nouvelles fonctions.

5Voir Giddens (1979). Le langage, selon la théorie sémantique de Wittgenstein, est inséparable de la constitution de formes de la vie sociale comme pratiques continues. Pour Giddens, la structure est le moyen et le résultat de la reproduction des pratiques.

6J'utilise dans ce texte le mot anglais *performance* et ses dérivés. Plus qu'à une action, il fait référence à une représentation par l'individu ou le groupe qui, n'étant pas « fausse » (comme au théâtre), se distingue aussi de l'action de tous les jours car elle s'applique à des situations considérées culturellement comme ritualisées : déclaration, discours à une audience, danse, etc. La racine étant latine (*Ndt* : et le mot anglais venant de l'ancien français), on pourrait créer « performé », « performeur », etc. Mais Turner tout d'abord puis d'autres auteurs (notamment en anthropologie du théâtre) ont déjà imposé l'usage du terme anglais. Tant que l'on ne sort pas de ce contexte, et l'anthropologie étant un patrimoine global (y compris sa « polyglossie »), il ne semble pas nécessaire d'utiliser des néologismes.

7Voir à ce sujet Victor Seidler (1987).

Pour citer cet article

Référence papier

Vale de Almeida M., 1994, « Emotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal », *Terrain*, n° 22, pp. 21-34.

Référence électronique

Miguel Vale de Almeida, « Émotions rimées », *Terrain* [En ligne], 22 | mars 1994, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 28 juin 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3082> ; DOI : 10.4000/terrain.3082

Auteur

Miguel Vale de Almeida
ISCTE, Lisbonne

Droits d'auteur



Terrain est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.