

Pierre Pellegrino
Editeur

L'ARCHITECTURE DU SENS
Sémiotique de l'espace

Encyclopédie
Volume 2
Espaces, Temps, Sociétés

© ELS A&S 2020

Tous droits de reproduction, de traduction, d'adaptation et d'exécution
réservés pour tous les pays

Diffusion AISE+T : www.ias-st.com

LA CONSTRUCTION CULTURELLE DU SENS ET LA VALEUR D'UN COSTUME RITUEL

Entre l'Amérique et les Açores

Filomena Silvano

*Je soutiens que les artisans sont des
vagabonds, des voyageurs, et que leurs
compétences reposent sur leur capacité à
entrer dans le flux du devenir du monde et
à suivre son cours en l'infléchissant selon
les buts qu'ils poursuivent.*

Tim Ingold

Les Fêtes du Saint Esprit (« Festas do Espírito Santo »¹⁷²) ont une grande importance dans la vie sociale et culturelle de l'archipel des Açores, où elles sont présentes, selon la documentation, depuis le XVI^e siècle. Les célébrations en l'honneur du Saint Esprit (représenté par des couronnes en argent ornées d'une colombe) durent de sept à huit semaines et elles se déploient entre le dimanche de Pâques et les dimanches de Pentecôte ou de la Sainte Trinité. La réalisation des fêtes est assurée par des confréries (« irmandades ») qui, suivant leurs propres règles de fonctionnement désignent, chaque année, un « mordomo »¹⁷³ - la personne qui s'occupe de l'organisation du rituel, le finance et assume un rôle central au cours des cérémonies. Le rituel inclut deux types de célébrations : des séquences (procession, prières, messe) centrées sur les couronnes de l'Esprit Saint - dont le couronnement du « mordomo », qui a lieu au cours d'une messe, est le moment le plus important - et quelques grands repas et dons d'aliments (du pain, du pain sucré et de la viande) à un nombre significatif de personnes¹⁷⁴. Les Fêtes du Saint

¹⁷² Ce texte présente et problématise quelques résultats du projet de recherche « Ritual, Ethnicity and Transnationalism : Holy Ghost Festivals in North America » (PTDC/CS-ANT/100037/2008). C'est au cours des fêtes de 2012 que j'ai fait, en compagnie de João Leal, coordinateur du projet, une recherche de terrain sur l'île de Pico centrée sur les costumes des reines et le travail des couturières ; données ethnographiques complétées par un ensemble d'informations sur les fêtes qui m'ont été généreusement transmises par João Leal (2000, 2011, 2015).

¹⁷³ Les « mordomos » peuvent être désignés parce qu'ils ont promis d'assumer ce rôle.

¹⁷⁴ J. Leal, « Festivals, Group Making, Remaking and Unmaking », in *Ethnos*, Vol. 81.4, 2015, p. 584-599 [DOI 10.180/00141844.2014.989870].

Esprit ont été, tout au long du XX^e siècle, aussi organisées par des communautés d'émigrés à plusieurs endroits du continent américain (USA et Canada). Là-bas, quelques innovations ont vu le jour et, en conséquence des mouvements transnationaux continus, les fêtes se sont aussi transformées aux Açores.

Ce texte explore des données ethnographiques provenant de l'Île de Pico, où la principale innovation amenée par des émigrants est l'introduction d'un nouveau personnage - les reines (« queens » ou « rainhas ») - incarné par des jeunes filles. Celles-ci sont choisies par les « mordomos » et elles sont devenues les protagonistes centraux de tout le rituel - elles défilent lors de la procession, accompagnées par d'autres personnages (princes, valets, demoiselles d'honneur) et elles sont couronnées, à l'église, à côté du « mordomo ». Le nombre de reines qui intègrent chaque fête est assez réduit¹⁷⁵ - par conséquent, une partie significative des filles de l'île n'assument jamais ce rôle dans leurs vies et celles qui le font accèdent donc à un patrimoine symbolique rare. Depuis leur apparition en 1935, les reines ont été secondées par des couturières, artisanes indispensables à la confection de leurs robes et de leurs manteaux. Face à une innovation qui s'est répandue à l'intérieur d'une communauté transnationale, des éléments de la culture matérielle de l'île ont été reconfigurés¹⁷⁶ donnant naissance à un nouveau costume rituel, composé d'une robe et d'un manteau très décoré. La mobilité transcontinentale et transnationale des gens s'est donc objectivée dans des choses faites localement, participant ainsi à la construction du lieu.

« *Il n'y a donc pas qu'une échelle territoriale spécifique d'un niveau national ou régional (...) mais une multiplicité d'échelles qui se structurent selon des modes de spatialisation qui ne sont pas seulement des rapports de hiérarchisation et d'exclusion réciproque, mais aussi d'interférence et d'intersection* »¹⁷⁷.

Centré sur les robes et les manteaux, et les rapports que les couturières, les petites reines et leurs familles établissent avec eux, ce texte cherche à comprendre les processus de production du sens (sémiose) de ces costumes rituels. Dans *Système de la mode*, Roland Barthes parle de l'existence de trois sortes de vêtements : « le vêtement réel », le « vêtement-image » (photographié ou dessiné) et le « vêtement écrit ». Ils peuvent être équivalents, mais ils ne sont jamais identiques : « car de même qu'entre le vêtement-image et le vêtement écrit il y a une

¹⁷⁵ Entre 2010 et 2011, le nombre n'a jamais dépassé quatre reines par fête.

¹⁷⁶ Ph. Descola, « *Genealogia de objetos e antropologia da objetivação* », in *Horizontes Antropológicos*, Vol. 8.8, 2002, p. 93-12.

¹⁷⁷ P. Pellegrino, *Le sens de l'Espace. L'Epoque et le Lieu*, Economica-Anthropos, Paris, 2000, p. 55.

différence de matériaux et de rapports, et donc une différence de structure, de même, de ces deux vêtements au vêtement réel, il y a passage à d'autres matériaux et à d'autres rapports »¹⁷⁸. Le sens d'un même objet, d'une robe ou d'un manteau, peuvent ainsi être abordé en partant de trois structures différentes : « une technologique, une autre iconique, la troisième verbale »¹⁷⁹. La transposition d'une structure à une autre correspond au passage d'un code à un autre et elle se fait au moyen de certains opérateurs.

En prenant compte des trois structures rappelées ici, les processus de construction du sens des costumes des petites reines seront abordés en prenant compte de trois temps qui organisent la vie sociale : d'abord le temps de les faire exister, ensuite le temps de les porter et finalement le temps de les stocker.

Faire exister



Figure 1.

Emily Cabral, la première reine à participer à une Fête du Saint Esprit ayant eu lieu aux Açores (en 1935), était la fille d'un émigré qui avait fait fortune sur la Côte Ouest des États-Unis d'Amérique (à San Diego). La famille Cabral a ainsi introduit, au lieu-dit (« lugar ») Santa Cruz¹⁸⁰, une pratique rituelle inventée par des émigrés, aux USA, dans la première décennie du XX^e. Cette innovation culturelle a été adoptée par la communauté locale et y est restée présente jusqu'à aujourd'hui. Une photographie, exposée dans le salon d'une des confréries, montre Emily

¹⁷⁸ R. Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Paris, 1967, p. 14.

¹⁷⁹ R. Barthes, op. cit. 1967, p. 15.

¹⁸⁰ Santa Cruz appartient à la « freguesia de Ribeiras » et à la municipalité de Lajes do Pico.

vêtue d'une robe longue et d'un manteau bordé d'hermine et orné d'un col qui remonte derrière son cou. Deux ans plus tard, Berta, une fille du lieu, a, elle aussi, été couronnée, vêtue d'une robe longue et d'un manteau de satin bleu ourlé d'hermine blanche, brodé de paillettes blanches et orné d'un col. Le costume amené d'Amérique par Emily a déclenché un processus de reconfiguration de la culture matérielle locale qui a perduré jusqu'à aujourd'hui. Les passages entre l'Amérique et les Açores sont constants. Les personnes, les vêtements, les matériaux et le savoir-faire font le voyage et c'est à l'intérieur de ce mouvement que la culture matérielle associée aux fêtes a été reconfigurée aussi bien aux Açores que sur le continent américain. La fabrication des manteaux révèle une coexistence inhabituelle de différentes façons de faire : les savoirs artisanaux (des couturières, mais aussi de pêcheurs et de mécaniciens) se sont déplacés sur le terrain du bricolage ce qui a permis l'articulation de la répétition artisanale avec l'improvisation.

Les deux pièces centrales de ce que nous pouvons appeler le « costume des reines » – la robe et le manteau – reproduisent, encore aujourd'hui, deux des caractéristiques des premiers exemplaires venus des USA : les robes sont longues et blanches¹⁸¹ et le manteau, la pièce principale, a un col (« cabeção ») remontant derrière la tête. Malgré leur diversité, il y a une récurrence qui permet l'identification d'un costume rituel. La présence de ces deux caractéristiques ne veut pourtant pas dire que nous sommes face à la logique de reproduction d'un artefact, dans le sens d'un ensemble stable qui intègre un savoir-faire, des matériaux et une forme¹⁸². Quand le personnage des reines a été introduit dans le rituel à Pico, il n'y avait ni le savoir-faire ni les matériaux qui auraient pu donner naissance à la reproduction d'un artefact inventé aux USA. Les choses se sont donc faites « avec les moyens du bord ». Le *modus operandi* du bricoleur, identifié par Lévi-Strauss¹⁸³, constitue ici un point de départ pour interpréter les façons de faire des couturières de Pico.

¹⁸¹ On peut parler d'une logique de continuité avec les robes de première communion, de la communion solennelle et du mariage (la mère d'une petite reine, en regardant sa fille, disait qu'il s'agissait « d'un stage pour la robe de mariage »). Malgré cette logique, il y a parfois des variations : en 2012, il y avait deux robes roses alors qu'en 2013 elles étaient toutes blanches.

¹⁸² « L'artefact est donc la cristallisation d'une activité à l'intérieur d'un champ relationnel, et les régularités de ses formes correspondent aux régularités du mouvement qui le façonne », T. Ingold, *Marcher avec les dragons, Zones Sensibles*, Bruxelles, 2013, p. 215.

¹⁸³ « Son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment (...) », C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1962, rééd. Plon, Paris, 1976, p. 27.

Quand on regarde les photographies des reines (vêtement-image), on peut les rapprocher des images somptueuses des peintures européennes des XVI^e et XVII^e siècles. Mais ce rapprochement n'est que visuel : si l'on observe la composition des vêtements réels, on remarque que le col - un élément qui retient l'attention - fait partie des robes dans le cas des images historiques tandis que pour les costumes des reines, il fait partie du manteau. Les cols placés sur les robes étaient, dans la plupart des cas, faits en dentelles légères soutenues, si nécessaire, par des fils de fer, tandis que les cols placés sur les manteaux sont faits, le plus souvent, en tissus lourds et soutenus par des matériaux lourds eux aussi. Du point de vue technologique - mais pas du point de vue de l'image - les deux cols sont donc très différents¹⁸⁴. Je ne connais pas les solutions techniques trouvées par les couturières pour donner, en Amérique, une existence matérielle aux manteaux des Fêtes du Saint Esprit, mais je sais que lorsque les couturières de Pico ont voulu reproduire leurs cols, elles n'avaient ni le savoir-faire artisanal ni les matériaux appropriés.

Une des couturières qui faisait des manteaux dans la première moitié du XX^e siècle avait travaillé avec un tailleur qui lui avait appris les connaissances techniques permettant l'utilisation des entoilages. La mémoire orale fait référence à cette femme comme étant celle qui a trouvé une première solution stable pour faire les cols : elle a utilisé comme entoilage la toile des voiles des bateaux et elle a monté le col avec des fils utilisés pour suspendre les rideaux. Comme un bricoleur, elle l'a exécuté avec les matériaux qui étaient disponibles dans son environnement. Depuis, chaque couturière expérimente, en se basant sur la solution technique déjà trouvée, de nouvelles façons de faire exister les cols des manteaux. Pendant près d'un siècle, il a eu des flux continus de personnes, de techniques et de matériaux qui ont accompagné la fabrication des costumes des reines. Dans ces flux, il y avait des matériaux qui venaient des USA pour être utilisés dans la fabrication des cols - comme par exemple les entoilages et les baleines- mais ceux-là étaient faits, le plus souvent, avec des matériaux locaux. La matérialité de ces cols est imprégnée d'images venues de très loin - aussi bien dans le temps que dans l'espace - mais elle résulte essentiellement d'une relation intense entre les gens, les techniques et les matériaux

¹⁸⁴ Il y a un manteau qui est devenu une icône visuelle et qui a un col qui monte derrière la tête : celui que porte la méchante reine du film « Blanche Neige et les Sept Nains » (de 1937). L'utilisation de ce manteau comme modèle visuel serait, d'un point de vue sémiologique, un peu paradoxal, vu que le personnage de la reine n'a rien à voir, dans ce rituel, avec le mal, tandis que chez Disney, ce sont toujours les méchants qui portent des capes avec des cols. Mais j'évoque quand même ici ce vêtement-image de la culture pop, vu que cette conjugaison - cape et col - est, dans d'autres champs d'images, très rare.

locaux. Le manteau de Bruna, la fille d'un mécanicien qui a mis son savoir professionnel au service de la fabrication du manteau de sa fille, est, à ce propos, exemplaire ; il a construit, en tôle, l'intérieur du col qui a été ensuite recouvert de tissus et de broderies. Le résultat final est visuellement proche des images anciennes, mais les techniques et les matériaux utilisés sont, encore une fois, ceux des « moyens du bord » actuels. Malgré la présence de modèles visuels de départ, dans le cas ethnographique étudié ici, les façons de faire accentuent le rôle du rapport des hommes à la matière et à leur environnement social¹⁸⁵. Les solutions trouvées par les couturières pour exécuter les manteaux s'encadrent dans une relation d'empathie¹⁸⁶ avec les matériaux disponibles dans l'archipel. Aujourd'hui encore, c'est dans la manipulation directe des matériaux que les couturières donnent forme à leurs costumes. Cette empathie avec la matière a la particularité d'être construite à l'intérieur d'une sorte d'empathie avec les gestes d'autres artisans : les couturières ont manipulé avec des pêcheurs les toiles des voiles des bateaux, comme elles ont manipulé la tôle avec un mécanicien. La culture est aussi ce « faire avec », cette coprésence des corps qui, dans le partage du geste, apprennent et inventent des techniques et des choses. Dans les cas décrits ici, quelques techniques ont même été déviées vers des chemins qui, au départ, n'étaient pas les leurs. Comme nous ont montré Deniot et Trivière¹⁸⁷, le bricoleur a parfois plaisir à utiliser les techniques qu'il a apprises à maîtriser dans son travail en dehors de celui-ci. Ces activités parallèles font souvent partie de ce que Bromberger¹⁸⁸ a appelé des « passions ordinaires ». Ici, c'est dans un contexte de dévotion que les hommes de Pico transfèrent leurs techniques professionnelles vers un domaine qui est normalement celui des femmes. Cette présence active des hommes dans la fabrication des manteaux s'insère dans un contexte de travail exceptionnel : dans la plupart des cas, les manteaux et les robes sont, sous l'orientation des couturières, fabriqués par des personnes qui ne sont pas du métier et qui appartiennent à la famille de la reine ou à son cercle de relations

¹⁸⁵ « (...) Les formes que les hommes construisent, dans leur imagination ou dans la réalité, surgissent au cours même de leurs activités, dans les contextes relationnels spécifiques de leur engagement pratique avec leurs environnements. La construction, dès lors, ne peut être comprise comme un simple processus transcrivant le modèle préexistant d'un produit final à un substrat matériel brut », Ingold, op. cit. 2013, p. 173.

¹⁸⁶ S. Kuchler, G. Were, « *Empathie avec la matière - Comment repenser la nature de l'action technique* », in *Techniques & Culture*, Vol. 52-53, 2009, p. 190-211.

¹⁸⁷ J. Deniot, F. X. Trivière, « *Le bricolage ou la passion réfutée* », in Ch. Bromberger (dir.), *Passions ordinaires*, Bayard, Paris, 1998, p. 95-115.

¹⁸⁸ Ch. Bromberger, « *Introduction* », in C. Bromberger (dir.), *Passions ordinaires*, Bayard, Paris, 1998, p. 5-38.

interpersonnelles. Dans un cas récent, une famille a fait venir des USA une grande quantité d'un tissu bleu clair avec des petits pois blancs en relief. La matière des petits pois était un problème parce qu'elle cassait les aiguilles. C'est le père de la reine qui l'a résolu, en utilisant un produit pour coller, au lieu de coudre, les applications en tissu brodé.

Quand j'ai posé des questions sur la façon de créer les robes et les manteaux, les réponses étaient variées. Elina, une jeune couturière, nous a parlé d'images vues dans des revues et à la télévision, tandis que Maria de Lurdes, une couturière plus âgée, a placé la question à un niveau plus intangible : « Avant de commencer, je me représentais cela dans mon esprit ». Ce sont les deux formulations les plus extrêmes faites par les couturières au sujet du rôle de l'imagination dans leur labeur. Je pense que dans ce cas ethnographique l'imagination est présente au cours du processus de construction des objets, mais elle opère au sein d'une relation directe avec le tangible. La construction des vêtements se fait ici dans un double mouvement qui intègre les images et la manipulation directe de la matière : par exemple Maria de Lurdes, la couturière qui a fait référence aux modèles idéalisés dans son esprit, passe son temps assise, à la maison, entourée de fragments de tissu et d'instruments de couture avec lesquels elle essaie des solutions pour la réalisation de ses costumes. Comme le propose Pierre Pellegrino en se référant à l'architecture, ici « l'intuition, l'observation, la reproduction, la construction sont toutes des pratiques à l'œuvre (...) »¹⁸⁹.

Dans le constant aller/retour entre les Açores et l'Amérique, il y a parfois des costumes que les petites reines américaines amènent avec elles pour être couronnées. Pour la plupart, ils obéissent aux composantes formelles du costume décrites ici¹⁹⁰, mais ils sont, dans leurs matérialités, assez différents : surtout parce qu'ils sont révélateurs de l'utilisation de techniques encadrées par des systèmes professionnels plus formels. La matérialité des costumes faits à Pico est encore fortement marquée par le contexte, très flexible, de leur fabrication : toujours très manuel, le travail peut être fait exclusivement par des couturières, mais la plupart du temps, s'il est conçu par elles, il est réalisé avec la collaboration d'autres personnes.

¹⁸⁹ Voir ci-après dans cet ouvrage, P. Pellegrino, « Sémiotique de l'architecture et théorie des formes ».

¹⁹⁰ Les couturières nous ont parlé d'un cas où les robes qui sont venues d'Amérique étaient faites avec les couleurs des drapeaux portugais et américains, mais elles n'ont pas été adoptées par la communauté locale.

La métamorphose et la vie des formes



Figure 2.

Pour interpréter les sens des costumes il faut d'abord comprendre leur contexte de fabrication. Les formes actuelles sont le résultat d'interceptions, faites au long du temps, entre des costumes venus d'Amérique, des images anciennes et actuelles, des connaissances techniques locales, des matériaux d'origine diverse et l'imagination des couturières.

Comme on l'a vu à propos de la structure interne du col, le choix des matériaux disponibles localement était très restreint mais il a fallu travailler avec les matériaux qui existaient sur l'île, qui étaient, à l'origine, destinés à d'autres usages. Cela est arrivé aussi avec les tissus : les premiers manteaux en velours – des années 1960 – étaient faits avec un matériau très lourd, destiné à la décoration d'intérieurs. Le poids des manteaux – qui résultait de la somme des poids du col et de la traîne en tissu qui tombait par terre – était un problème, vu qu'au cours de la procession, il fallait que les reines tirent le manteau à la force du cou. Pour résoudre ce problème, a été placée derrière la reine une barre en bois en vue de suspendre son manteau. Cette barre initiale a donné origine à un dispositif plus complexe : un carré soutenu par quatre personnes placées à ses angles et qui encadrait la reine et ses accompagnants pendant le parcours de la procession¹⁹¹. Mais le problème d'usage initial a été, postérieurement, résolu par une innovation introduite dans la forme du manteau : deux ouvertures pour faire passer les bras. Avec ces ouvertures, il est devenu plus facile pour les reines de porter leurs manteaux, puisque dès lors ils sont aussi tirés par les épaules. Cette innovation, à propos de laquelle tout le monde affirme qu'elle a eu des effets pratiques remarquables, est pourtant décrite par son auteur comme étant née pour résoudre un problème d'ordre

¹⁹¹ Le dispositif est localement dénommé « le cadre » (o quadro).

esthétique.

Maria de Lurdes, la couturière qui l'a exécutée pour la première fois, m'a raconté qu'elle voulait faire de jolies manches gigots dans une robe, et qu'elle trouvait qu'il était dommage de les écraser sous le manteau. Alors, elle a pensé que le meilleur moyen était de lui faire des ouvertures, « Comme ça, les manches se voyaient même quand la reine portait son manteau ». Le problème d'usage - tirer le manteau durant la procession - n'a donc pas été à la genèse de sa propre résolution. La nouvelle forme de manteau a été ultérieurement aussi adoptée en Californie ; Maria de Lurdes dit avoir même dû expliquer, par téléphone, à une couturière de sa connaissance qui habite aux USA, les subtilités techniques nécessaires à sa réalisation. Comme Myers¹⁹² l'affirme, la forme de certains objets doit être située à l'intérieur de processus de médiation qui se déroulent dans des circonstances interculturelles et interpersonnelles complexes : la forme actuelle des manteaux est le résultat d'un processus qui a engagé les pratiques de plusieurs personnes habitant deux continents différents, parmi elles une couturière très inventive qui a un jour voulu montrer les jolies manches d'une robe. La solution trouvée pour montrer les manches - une question esthétique à l'origine - a aussi résolu un autre problème - celui-ci à caractère plutôt fonctionnel. La nouvelle forme des manteaux a été adoptée et elle est devenue un élément structurant des deux côtés de l'Atlantique. La forme actuelle est le résultat de la reproduction d'une métamorphose¹⁹³ qui a eu lieu pour résoudre, à un moment donné, un problème spécifique posé par une robe.

Au-delà de la résolution des problèmes esthétiques et fonctionnels, on peut s'interroger sur les altérations de sens que cette métamorphose (dans le vêtement réel) a pu déclencher pour mieux comprendre sa réussite. La lourdeur du manteau (qui renvoie au pouvoir royal masculin) est en opposition avec la légèreté des robes blanches (qui renvoie à la pureté des jeunes filles). Le personnage des petites reines est, de ce point de vue, ambivalent, vu qu'il contient en soi une opposition significative¹⁹⁴. Les ouvertures du manteau ont opéré une médiation entre les deux pôles de l'opposition, une médiation qui a équilibré la construction symbolique du personnage - la pureté féminine fait son apparition et rejoint le pouvoir royal masculin

¹⁹² F. Myers, « *Social Agency and the cultural Value(s) of the art Object* », in *Journal of Material Culture*, Vol. 9.2, 2004, p. 205-213.

¹⁹³ R. Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008.

¹⁹⁴ L'introduction des reines dans les Fêtes a été mal reçue par l'église catholique, qui a fini par les accepter essayant pourtant de contrôler l'âge des filles (jusqu'à 12 ans), de façon à maintenir la symbolique de la pureté, mais cette limite d'âge n'est pas toujours respectée par ceux qui organisent les fêtes.

Le mode d'existence des manteaux et des robes est indissociable des reines, les personnes qui les portent. Comme Miller le propose, il y a un phénomène intégré qui est celui du « vêtement/personne » (« clothing/person ») le mode d'existence des manteaux et des robes est indissociable des reines, les personnes qui les portent. Comme Miller le propose, il y a un phénomène intégré qui est celui du « vêtement/personne »¹⁹⁵. C'est le vêtement/personne qui défile dans la procession et qui est couronné par le prêtre à l'église : robes, manteaux, corps et performativité font un tout indissociable¹⁹⁶. Les jeunes filles, quand elles participent au rituel, incarnent ainsi la symbiose entre le pouvoir royal et la pureté féminine.

C'est le vêtement/personne qui défile dans la procession et qui est couronné par le prêtre à l'église : robes, manteaux, corps et performativité font un tout indissociable¹⁹⁷. Les jeunes filles, quand elles participent au rituel, incarnent ainsi la symbiose entre le pouvoir royal et la pureté féminine.

L'introduction des ouvertures a aussi entraîné une modification dans la chorégraphie de la procession : avant les manteaux étaient suspendus à une barre en bois placée derrière la reine, tandis qu'aujourd'hui, parce que les reines peuvent toutes seules les tirer durant la procession, ils traînent par terre¹⁹⁸. Les barres qui formaient un carré ne sont plus nécessaires pour tenir les manteaux et elles sont aujourd'hui remplacées parfois par des rubans, plus légers et plus décoratifs. Le cadre est dessiné par des matériaux nouveaux, mais il se maintient et il continue à avoir un rôle important dans la chorégraphie du rituel, vu qu'il marque la délimitation de l'espace occupé par la reine et les personnages qui l'accompagnent. Comme le propose Louis Marin¹⁹⁹, une procession a une syntaxe propre, avec des places et des rangs clefs. Dans la procession des Fêtes du Saint esprit, le carré délimité par les barres ou les rubans est l'espace où le sacré se densifie, contenant les couronnes

¹⁹⁵ D. Miller, « Introduction », in D. Miller (dir.), *Materiality*, Duke University Press, Durham, 2005, p. 1-50.

¹⁹⁶ K. Hansen, « *The World in Dress: anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture* », in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33, New York, 2004, p. 369-392.

¹⁹⁷ K. Hansen, « *The World in Dress: anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture* », in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33, New York, 2004, p. 369-392.

¹⁹⁸ Cette modification est conjuguée avec l'introduction d'une doublure en plastique (un matériau nouveau) pour protéger le tissu quand il traîne par terre. En Amérique, la doublure en plastique est aussi une pratique courante.

¹⁹⁹ L. Marin, « *Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession (notes sémiotiques)* », in *Sociologie du sud-est*, Vol. 37-38, 1983, p. 13-27.

qui représentent le Saint Esprit, portées par les reines et parfois par leurs accompagnants. Circonscrire l'espace de déplacement des couronnes était une deuxième fonction du cadre, essentielle au déroulement de la procession et qui a donc été maintenue. La transformation de la forme du manteau montre que s'il y a un rapport entre formes et fonctions, il peut portant se reproduire dans des articulations très diverses du sens du rituel.

Il y a eu d'autres transformations, dont le caractère est plutôt décoratif. Les premiers manteaux étaient ornés de bordures d'hermine et de quelques petites applications de paillettes, tandis qu'aujourd'hui, ils sont très pailletés. Avant les années 1980, il était très difficile - et très cher - de trouver des matériaux décoratifs comme les paillettes, les perles et les rubans, mais au fur et à mesure que ces matériaux arrivaient, venus pour la plupart des USA, les couturières ont, encore une fois, reconfiguré leurs techniques. Elles utilisaient - et utilisent encore parfois - les toiles des bateaux pour faire la base des dessins et après elles les brodaient. A la fin, tous les petits bouts de toile pailletés étaient cousus sur les manteaux. Quand les moyens matériels l'ont permis, la logique iconographique a été introduite dans la fabrication des manteaux et aujourd'hui la décoration comprend des motifs végétaux, géométriques et religieux (des couronnes, des colombes, les « Sept Dons », des rosaires)²⁰⁰.

On peut se demander s'il existe actuellement un style de manteaux de Pico. Si l'on prend la définition de Layton²⁰¹ - suivant laquelle un style se réfère aux qualités formelles d'une œuvre et se traduit par la présence de certains thèmes et par la régularité des formes utilisées pour les représenter et pour les organiser dans un ensemble -, je pense qu'on peut parler d'un style. Sur une base dont la forme est fixée - un long trapèze avec un col - des motifs décoratifs sont organisés tout le long du rebord et, au milieu ou dans les angles, des images de l'iconographie du Saint Esprit sont posées. Mais il faut concevoir le style comme quelque chose qui, au lieu de prescrire un modèle, encadre l'action²⁰². Face à une innovation venue de l'extérieur, les couturières de Pico ont su inventer un style et, dans ce sens, elles ont transformé la culture matérielle de l'île. Aujourd'hui, quand les couturières créent des manteaux, c'est ce nouveau style qui encadre leurs choix.

²⁰⁰ En ce qui concerne les motifs religieux, il n'y a pas une normativité stricte. Les couronnes, par exemple, apparaissent parfois brodées dans la partie centrale des manteaux, mais Maria de Lurdes ne les utilise jamais dans ses compositions parce qu'elle estime que « les couronnes doivent être déposées sur la tête des reines ».

²⁰¹ R. H. Layton, *A antropologia da arte*, Edições 70, Lisboa, 1991.

²⁰² A. Gell, *Art and Agency - An anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

Les couturières et les familles qui possèdent des manteaux affirment qu'à Pico il n'y a pas deux manteaux semblables. L'unicité de chaque costume est pour les gens une valeur essentielle. Les couturières racontent des histoires qui illustrent l'importance, dans le rituel, du facteur de surprise. Elles décrivent les façons de cacher, avant le jour de la fête, toutes les traces liées aux particularités des costumes : brûler les restes de tissus, faire les essayages des robes dans un autre tissu si les reines sont trop jeunes pour garder le secret, travailler enfermées de façon à ce que personne ne voie les vêtements. L'existence d'un style permet le mélange entre les attentes satisfaites et la surprise face aux nouvelles variations, deux des émotions associées, selon Wollheim²⁰³, au plaisir esthétique. Il y a un jeu entre celles qui imaginent et engendrent les costumes et ceux qui les approuvent parce qu'ils les reconnaissent comme des matérialités qui font partie d'une tradition collective.

Des vêtements qui « objectivent » le sacré



Figure 3.

Mais, si le mode d'existence des costumes, comme celui de n'importe quel vêtement réel, se trouve dans l'acte de les porter, leurs propriétés sont antérieures et on peut les chercher aussi bien dans leur exécution que dans leur matérialité. Dans le cas des costumes des reines, je pense que leur valeur réside avant tout dans l'investissement collectif mis à leur fabrication (y compris monétaire²⁰⁴).

Maria de Lurdes, la couturière la plus renommée du village, est partie pour la Côte Ouest des USA en 1975, en raison de problèmes de santé de son mari. Elle avait appris, encore jeune, le métier de couturière aux Açores et, quand elle est arrivée, elle a commencé à travailler pour la communauté portugaise locale. Comme elle avait du savoir et du talent,

²⁰³ R. Wollheim, *Art and its Objects: an Introduction to Aesthetics*, 1968, rééd. Penguin Books, Harmondsworth, 1970.

²⁰⁴ Le coût de fabrication d'un manteau est d'au moins 300 euros.

on lui demandait souvent de faire des vêtements pour des situations rituelles, notamment pour les Fêtes du Saint Esprit. Accoutumée au manque de matériaux qui caractérisait sa vie de couturière à Pico, elle était ravie de la quantité et de la diversité des merceries qu'elle pouvait trouver dans les grands magasins américains. « Faire avec les moyens du bord » était maintenant quelque chose de différent : les étoffes, les entoilages, les jupons, les baleines, les perles ... une immense quantité de choses plus faciles à manipuler que les matériaux utilisés à Pico. Pendant les années passées en Amérique, elle a fait beaucoup de robes et beaucoup de manteaux. En 1983, quand elle a décidé de revenir à Pico, elle a rempli deux valises de matériaux pour pouvoir continuer à fabriquer des costumes pour les Fêtes du Saint Esprit. Avec cet ensemble de choses - perles, rubans, étoffes - elle a aidé à faire, gratuitement, des costumes durant plus de 30 ans (en 2013, un de ses manteaux, réalisé 20 ans plus tôt, a été restauré pour « sortir pendant les fêtes »). L'histoire de la vie de cette femme peut justifier la gratuité de son travail, mais le fait est que, dans ce contexte particulier, l'activité des couturières est d'un certain point de vue ambiguë : il peut s'agir soit d'un travail, et dans ce cas il est payé en argent, soit d'un don. Dans le village, on trouve les deux situations, mais la première est un peu marginale. Seule Elina, une jeune couturière, assume sans hésitation qu'elle fait les costumes parce que « c'est son travail ». Parmi les couturières plus âgées, Silvina nous a dit que par le passé elle se faisait payer, mais elle s'est justifiée en disant qu'elle était veuve et qu'elle avait besoin d'argent pour élever ses enfants²⁰⁵. Je ne sais pas si cette logique de fabrication basée sur le don du travail a des origines plus anciennes que le retour de Maria de Lurdes d'Amérique, mais le fait est que ce don est une possibilité et qu'il a une approbation morale dans la communauté.

Toutes les activités nécessaires à la réalisation des fêtes – notamment la préparation des repas rituels - se réalisent à l'intérieur de la logique du don. La confection des manteaux est cependant un peu différente, parce qu'elle requiert des connaissances artisanales spécifiques et parce qu'elle peut être très longue (pour les fêtes de 2013 la couturière Silvina - grand-mère et arrière-grand-mère des reines de la fête - a travaillé, seule, durant trois ans, pour faire les costumes des reines et de leurs accompagnants). Le don du travail s'encadre ici dans des cercles de relations sociales très proches qu'il aide à tisser et à soutenir²⁰⁶. Si les couturières sont au

²⁰⁵ Elle a aussi fait référence à une circonstance plus récente où elle s'est fait payer pour le travail de deux manteaux, mais encore une fois elle s'est justifiée : l'argent a été dépensé dans les matériaux nécessaires pour fabriquer les costumes d'une autre fête. L'argent est ainsi revenu aux Fêtes du Saint Esprit.

²⁰⁶ J. Godbout, *Le don, la dette et l'identité*, Le Bord de l'Eau, Paris, 2013. L'investissement - notamment monétaire - dans les fêtes est grand et il mobilise

centre de la logique de ce don, il faut aussi tenir compte des personnes (femmes et hommes) qui les aident, pour comprendre les cercles de relations impliqués dans l'exécution des costumes des reines. Vu qu'il s'agit d'une logique qui fonctionne, en filigrane, à l'intérieur de relations interpersonnelles, le contre-don du travail est assez variable – tenir compagnie à une couturière plus âgée, aider dans les tâches ménagères et faire cadeau de produits venus de l'étranger sont des pratiques concrètes que l'on a pu observer. Mais au-delà de ces contre-dons plus spécifiques, il y en a un au caractère plus immatériel et qui, dans un certain sens, fait l'unanimité dans toute la communauté. Tout au long de leurs vies, les couturières ont accumulé du capital symbolique qui, surtout dans le cas des couturières plus âgées, s'est transformé en prestige et en pouvoir²⁰⁷. Il s'agit d'un capital symbolique assez particulier parce qu'il intègre des composantes associées à la manipulation du sacré. Maria de Lurdes, la couturière qui a réussi la plus grande accumulation de ce capital, nous a parlé de l'indignation qu'elle a ressentie quand la famille d'une reine dont elle avait aidé à faire le costume est venue lui offrir un bol rempli de soupe. Ce geste lui a paru totalement inadapté à la circonstance parce que, selon elle, « son travail n'a pas de prix ».

Le processus de confection des costumes doit à mon avis être compris comme étant une des composantes syntagmatiques du long et complexe rituel des Fêtes du Saint Esprit, où les couturières ont la fonction de réaliser des vêtements (des matérialités) qui « objectivent »²⁰⁸ le sacré. Les costumes des reines reproduisent une figuration monarchique du sacré qui existait déjà avant leur apparition dans le rituel des fêtes - le Saint Esprit y était représenté par des couronnes en argent qui servaient à

toujours un réseau de relations sociales et de parenté tissé autour du « mordomo ». Vu l'importance de l'émigration dans l'archipel, ces réseaux sont presque toujours transnationaux.

²⁰⁷ P. Bourdieu, *La distinction*, 1979, rééd. Minuit, Paris, 1986. L'association entre la production de vêtements et le pouvoir féminin est aussi faite par Annete Weiner : « I have shown, on a global scale the predominance of women in cloth production and distribution is linked to the widespread symbolism in which cloth evokes female power (A. B. Weiner, J. Schneider, *Cloth and Human Experience*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1989, p. 20-26). From one society to another, this power may be skewed in particular ways, in some cases bringing women into political prominence, in other situations supporting male hegemony. But the extent of the symbolic density in cloth and women's involvement in its production and control are a measure of how this gender-based power is organized ». A. B. Weiner, « *Cultural Difference and the Density of Objects* », in *American Ethnologist*, Vol. 21. 2, 1994, p. 397.

²⁰⁸ « *The sensual and aesthetic – what cloth feels and looks like - is the source of its capacity to objectify myth, cosmology and also morality, power and values* », D. Miller, « *Introduction* », in D. Miller, S. Küchler (dirs), *Clothing as Material Culture*, Berg, Oxford, 2005, p. 1.

couronner les « mordomos ». Quand elles parlent de leur labeur, les couturières disent qu'elles « travaillent pour le Divin » (et pas pour la reine ou pour sa famille). L'une d'entre elles, pour m'expliquer « d'où venaient » les formes des broderies qu'elle était en train de faire, m'a parlé d'une « présence » du Saint Esprit. Une formulation adéquate à cette réalité est probablement celle proposée par Latour, qui reprend Souriau, à propos de l'exécution, par un auteur, d'une œuvre d'art : il s'agit non pas d'une création mais d'une sorte d' « instauration d'une œuvre qui vient à lui mais qui, sans lui, ne viendrait jamais à l'existence »²⁰⁹. Les couturières font exister les manteaux mais, selon elles, ce sont des œuvres dont l'origine vient d'ailleurs. Formulée de maintes façons, l'idée est toujours celle d'une activité qui se déroule dans une atmosphère sacrée et dont les résultats matériels sont eux-mêmes liés à l'intervention du divin.

Des objets inaliénables



Figure 4.

Annette Weiner²¹⁰ affirme que le sens culturel et les valeurs associées aux objets déterminent leur « densité symbolique » et que celle-ci est le produit de constructions culturelles qui associent les objets à des histoires ancestrales, à des valeurs religieuses, artistiques ou économiques. Avec ce texte, j'ai voulu comprendre les logiques de la construction culturelle des sens et des valeurs des costumes des reines ; en d'autres termes, comprendre les modalités de production de leur densité symbolique. Je pense avoir montré que la production de la densité symbolique des manteaux est complexe et engage, durant sa fabrication et durant son usage rituel, une multitude de pratiques et de sujets. Il manque encore de comprendre ce qui se passe avec les

²⁰⁹ B. Latour, « Prendre le pli des techniques », in *Réseaux*, Vol. 163, 2010, p. 26.

²¹⁰ A. B. Weiner, *Inalienable Possessions: The paradox of keeping-while-giving*, University of California Press, Berkeley, 1992 et A. B. Weiner, op. cit. 1994.

manteaux une fois le rituel finis. Ce sont des objets symboliques qui ont un rôle important dans les mécanismes de construction sociale des positions statutaires des filles et pour cela ils sont soigneusement préservés par les familles. On peut les considérer comme des biens inaliénables : les manteaux appartiennent à la reine qui les a portés durant le rituel des Fêtes du Saint Esprit et ils ne peuvent appartenir à personne d'autre. Weiner affirme que plus les objets sont symboliquement denses plus ils sont soustraits aux échanges (tout en ayant plus de valeur à l'intérieur des systèmes d'échange). Les objets inaliénables sont ainsi ceux qui concentrent une charge maximale de densité symbolique²¹¹.

En principe inaliénables, les manteaux peuvent toutefois, dans des circonstances singulières, être aliénés. Par exemple, si une fille a été choisie par le « mordomo » de la fête pour devenir reine et que sa famille n'a pas les moyens financiers nécessaires pour faire un nouveau manteau, elle peut porter celui d'une autre fille. Les manteaux ne sont pas, comme une marchandise le serait, une simple propriété de la reine : si quelqu'un demande qu'on lui en prête un, refuser cette sollicitation est très mal vu. Le contexte de fabrication des manteaux, des pratiques artisanales développées à l'intérieur d'un circuit de dons, peut expliquer cette présomption de disponibilité.

Les manteaux n'assument jamais la condition d'une marchandise échangeable dans le marché, mais au cours de leurs vies leurs situations sociales et culturelles peuvent changer²¹². Ces dernières années, d'autres dynamiques, qui intègrent des dimensions plus institutionnelles, commencent à se révéler dans un cadre naissant de patrimonialisation et de touristification²¹³ : le Musée des Baleiniers (« Museu dos Baleeiros »), situé à Pico, a organisé une première exposition de manteaux en hommage à Maria de Lurdes et, dès lors, la valeur symbolique des manteaux exposés a été accrue d'une nouvelle composante patrimoniale. En même temps, des « vêtements-images » ont fait leur apparition (dans le catalogue et surtout dans des journaux),

²¹¹ « At one end of the continuum are inalienable possessions-objects that should be kept within the closed context of family, clan, dynasty, or corporation, for example. Other, less prized possessions vary in their symbolic densities and, therefore, in their degree of interchangeability. Like commodities, things at the other end of the continuum without much symbolic density are exchangeable merely in terms of the value of their replaceability », A. B. Weiner, op. cit. 1994, p. 394.

²¹² A. Appadurai, « Introduction: commodities and the politics of value », in A. Appadurai (dir.), *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 3-63, Kopitof.

²¹³ Silvano F., « As costureiras, as queens e os seus mantos: desterritorialização, cultura material e construção do lugar », in *Finisterra*, Vol. L.100, 2015, p. 133-142.

associés à des « vêtements écrits » construits par des discours patrimoniaux très valorisants. Dans une stratégie qui vise à dépasser l'échelle locale où s'est insérée l'exposition du Musée des Baleiniers, le fils de la couturière Silvina envisage de faire un don des costumes faits par sa mère au Musée du Costume (« Museu do Traje ») de Lisbonne. Vraisemblablement, pour quelques manteaux, une nouvelle étape de leurs vies sociales va s'ouvrir et une nouvelle sorte d'inaliénabilité va prendre forme.

Un mythe de fondation, la fabrication de l'ambivalence

Une histoire orale qui prend la forme d'un mythe de fondation fait référence à un concours de miss raté par une fille d'émigrés portugais aux USA²¹⁴. Parce que la fille n'a pas gagné, sa mère, contrariée par la défaite, a pris la décision de la faire défiler dans la procession et de la faire couronner à l'église. Compte tenu du contexte, ce déplacement de champ de la première « queen » peut s'expliquer par le fait que, dans la culture pop américaine, le faux devient souvent le vrai. Comme Umberto Eco l'affirmait, à propos de son voyage dans l'hyperréalité américaine, « (...) le signe aspire à être la chose et à abolir la différence du renvoi, le mécanisme de la substitution »²¹⁵. Couronnée à l'église, la première reine était nonobstant une miss. Célébrer la beauté féminine serait ainsi le réel objectif de la personne qui a fabriqué le premier costume des reines. Mais une fois que le costume a abandonné le monde des chimères terrestres pour entrer dans la vérité du monde sacré, la pureté (les robes sont blanches) apparaît comme le signifié féminin du costume. L'ambiguïté est cependant toujours là : beauté et pureté sont deux signifiés associés aux robes des jeunes filles. De son côté, le manteau est un signifiant qui parle plutôt du pouvoir royal, masculin par principe (ou parfois féminin). Par des impératifs techniques, les manteaux (masculin) aplatissaient et cachaient les robes (féminin), jusqu'au jour où une métamorphose de leur forme a permis l'émergence de jolies manches blanches. Ce changement a entraîné des transformations de sens dans le personnage, vu que la féminité est devenue plus explicite et, par conséquent, l'ambivalence plus équilibrée. Chaque « queen » incarne

²¹⁴ Ce ne sont pas des faits vérifiés, mais les chercheurs acceptent l'existence d'un rapport entre l'introduction du personnage des reines dans les fêtes et le « beauty contest » américain. Il y a aussi les « parades » ethniques qui intègrent souvent des « queens », M. Carty, « Festa Queens », in T. Goulart (dir.), *Holy Ghost Festas. A Historic Perspective of the Portuguese in California*, Portuguese Chamber of Commerce, San Jose CA, 2002, p. 451-462.

²¹⁵ U. Eco, *La guerre du faux, 1973-1983*, trad. fr. Grasset, Paris, 1985.

ainsi une composition particulière de beauté, pureté, féminité et masculinité.

Avec ce texte, j'ai voulu montrer que les processus de production du sens des costumes des reines sont plusieurs et qu'ils se développent à l'intérieur de structures équivalentes mais, comme Barthes l'avait proposé, distinctes. La structure technologique du vêtement réel, la structure plastique du vêtement-image et la structure verbale du vêtement écrit (et aussi du vêtement dit) sont à prendre en compte tout au long des différents temps de la vie des robes et des manteaux. La matière, les images et les discours produisent, tous ensemble, la densité symbolique des costumes des petites reines. Il faut encore rajouter à tout cela les pratiques, dont la compréhension dépend de leur insertion dans le temps long du rituel (qui va de la fabrication des vêtements, jusqu'au jour où le vêtement/reine défile dans la procession et est couronné à l'église) et, finalement, dans les différents temps de construction des mémoires.

Crédits photographiques

Photo 1 : Procession – une reine et son manteau traînant par terre. Pico, 2012, photo de l'auteur.

Photo 3 : Messe – couronnement de reines et de « mordomos ». Pico, 2012, photo de l'auteur.

Photo 2 : Procession - une reine et ses accompagnants entourés par le « quadro ». Pico, 2012, photo de l'auteur.

Photo 4 : Détail d'un manteau. Pico, 2012, photo de l'auteur.