



HAL
open science

”L’émotion dans les joutes oratoires”

Martin Soares

► **To cite this version:**

Martin Soares. ”L’émotion dans les joutes oratoires”. Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes, Presses universitaires de Lyon, pp.157-166, 2003, 9782729710798. 10.4000/books.pul.11666 . hal-04748468

HAL Id: hal-04748468

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04748468v1>

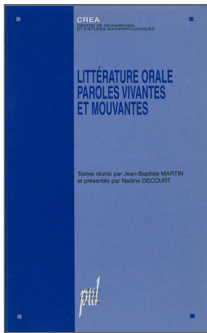
Submitted on 29 Oct 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Jean-Baptiste Martin et Nadine Decourt (dir.)

Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes

Presses universitaires de Lyon

L'émotion dans les joutes oratoires

Martin Soares

DOI : 10.4000/books.pul.11666
Éditeur : Presses universitaires de Lyon
Lieu d'édition : Lyon
Année d'édition : 2003
Date de mise en ligne : 9 août 2021
Collection : CRÉA
EAN électronique : 9782729710798



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Université Lumière Lyon 2



Référence électronique

SOARES, Martin. *L'émotion dans les joutes oratoires* In : *Littérature orale : paroles vivantes et mouvantes* [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2003 (généré le 15 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/11666>>. ISBN : 9782729710798. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.11666>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

L'émotion dans les joutes oratoires

Martin Soares

- 1 Les émotions ne permettent pas une application théorique toute confectionnée et reproductible à l'identique. Dans la réflexion que je propose, nous allons les interroger au sein des joutes oratoires, en les considérant sous deux angles : dans un cadre ritualisé ainsi que dans des contextes non ritualisés. Les deux me semblent indissociables. Nous cernerons davantage les méandres méthodologiques dans lesquels il nous faut nous débattre pour penser les émotions en termes de société et de culture et en dehors des seules approches psychologisantes et biologisantes. Ce que nous interrogeons, ce sont les « émotions contées ». Si le thème capital de notre questionnement se situe entre la rencontre et l'altérité, comme nous allons le voir, bien plus que des mots, ce qui nous préoccupe est la question d'un « affect conteur », ce qui est aussi un « affect voyageur » en dehors de lui-même. La tension se situe entre le surgissement de l'autre et l'intrigue des relations qui se tissent sous un strict contrôle des valeurs sociales dont elles témoignent par l'échange.
- 2 Dans un essai sur la poésie des troubadours, Jacques Roubaud¹ montre qu'au désordre de l'amour, qui peut conduire à la folie ou à la mort, les troubadours opposaient leurs chants, ceux-ci maintenant dans la mesure des rimes et du rythme la démesure du désir. De la sorte, la poésie s'exercerait contre le pouvoir de dissolution et de destruction d'un « éros mélancolique ». Le *néant d'amour* qui se présente comme néant mélancolique, est inscrit dans le poème et contenu par la rime. C'est l'entrelacement des mots qui signifie le lien amoureux, « le jeu et la joie des rimes » selon l'auteur. La notion de joute oratoire peut très bien s'articuler dans ce mouvement qui va de l'amour au poème.
- 3 Si on questionne l'étymologie du mot « joute », quand bien même ce terme évoque l'affrontement et l'entrechoc, on peut être surpris que sa racine latine, *juxta*, signifie simplement *près de, joint à*, connote l'idée de proximité et non pas de mise à distance. Mais le terme s'est développé en véhiculant l'idée de courtoisie, notamment à travers l'imaginaire des combats médiévaux où l'on s'affrontait pour sa dame, son foulard noué au bras ou à la lance, instrument utilisé pour désarçonner l'autre et le tenir à distance. Le thème de l'amour reste présent dans cette pratique chevaleresque et guerrière. À

l'instar des troubadours, les chevaliers semblaient faire preuve d'un art contrôlant les limites de l'affectivité. Leur mouvement sentimental mêlé à l'élan du rituel entremêlait deux caractères affectifs : ils étaient à la fois surexcités et insensibles. Ce contraste était aussi accepté et rendu visible par l'intermédiaire d'un genre poétique : faire preuve de courtoisie tout en déclarant sa flamme publiquement. Dans ce contexte, la joute se montre comme un champ de ritualisation simultanément en accord et en contradiction avec l'*ethos* de l'expression des émotions, mais cette contradiction est acceptée. La surexcitation est ponctuée par l'insensible. Le rituel d'une joute présente de curieux entremêlements.

- 4 En se penchant sur un contexte bien plus contemporain, nous retrouvons encore ce rituel sous d'autres formes, et celle que nous choisissons se situe dans un champ de verbalisation, plus précisément au sein de pratiques orales mobilisant le conte, la poésie et un traitement spécifique du quotidien. Savoir comment s'est effectuée cette transposition au fil de l'histoire n'est pas l'objet de notre propos. Des lances des chevaliers aux dialogues poétiques, il me semble pourtant que l'on peut identifier le *locus* d'expression de certaines formes sentimentales selon des observations similaires : la manière dont les sentiments d'un groupe sont extériorisés et exprimés, donnant à voir certains paradoxes cultivés autour de la question du lien et de la relation à l'autre.
- 5 C'est au nord du Portugal que nous rencontrons certaines pratiques de joute oratoire, tradition partagée dans tout le pays bien qu'en voie de disparition aujourd'hui. L'objet de l'échange s'effectue par des *decimas* qui sont des quatrains exposant un thème accompagné de quatre strophes de dix vers. Les strophes se terminent chacune en reprenant l'un des vers du quatrain, de manière séquentielle. Ne résultant d'aucune écriture préalable, les *decimas* ne font pas l'objet de récitation lues et, pour cause, la grande majorité des « poètes populaires » portugais sont analphabètes. Ces dialogues poétiques sont pratiqués au cours des *desafios* (des défis) qui en aucun cas ne sont annoncés. Prévisible en fonction de certaines ambiances propices à les lancer ou les provoquer, l'échange s'effectue en présence d'un public très sensible. Ce dernier n'est pas simple spectateur et joue un double rôle : il n'attend pas seulement de s'émouvoir en face d'une scène représentée, mais provoque le climat ou les conditions d'émergence d'un « défi poétique » auquel il participe en soutenant l'échange. Il importe de souligner que par-delà la proximité nécessaire, les dialogues poétiques sont soutenus par une intense sociabilité, comme dans l'espace récréatif du café. La performance et la loquacité du conteur dépendent de ce préalable, les liens sont d'abord serrés et les émotions extériorisées, alcool aidant, avant de dessiner une « chorégraphie poétique ». La proximité, l'intimité et l'étroitesse des liens laissent prévoir, au point culminant de l'ambiance, un rituel d'inversion susceptible d'apaiser la tension créée par une masculinité soumise à rude épreuve en face de sa définition et de sa position sociale aujourd'hui controversée.
- 6 Pour faciliter la mémorisation des textes, l'oralité utilise davantage une forme fixe et une circulation des messages dans le groupe qui trouve un écho dans l'éthique locale. Dans ce cadre encore, la poésie créée est un médium des sentiments et des émotions. Ces affects se présentent selon un mode : les émotions exprimées se réfèrent aux catégories culturelles du groupe social. Les significations et les symboles utilisés par les jouteurs viennent de la culture qu'ils partagent avec l'auditoire. Ces échanges délimitent d'autant plus un champ socio-culturel que leurs auteurs sont presque toujours des hommes et qu'ils se diffusent toujours dans un espace masculin. Les joutes

oratoires et le langage des émotions qu'elles transportent se réfèrent à des catégories sexuées qui se construisent sur des métaphores et, dans ce contexte, les émotions sont sexuellement classifiées. L'expression poétique va permettre d'assouplir les frontières entre féminin et masculin, voire de les abolir momentanément.

- 7 Au cours des joutes oratoires, la poésie (que l'on peut qualifier de populaire) permet de transformer le regard sur la culture comme des structures collectives normatives. Il s'y déroule une négociation de l'identité, qui est autant celle de l'individu que celle du groupe. La question qui s'y concentre avec passion est celle du lien et de la relation. Ce processus est à l'œuvre dans la composition du *blues*² nord-américain. Peu importe que le récit soit en prose ou en vers car il ne reflète pas de manière passive les institutions sociales et la culture. Il est davantage une part constitutive de celles-ci en étant acte de narration et de déclamation. Les jouteurs peuvent conter en leur nom, exprimer leur sentiment et leurs expériences personnels, mais ils se font aussi interprètes d'un groupe et tissent leur histoire avec celle de leur communauté.
- 8 Au Portugal, ce que les *décimas* content, ce sont des événements, souvent focalisés sur des situations angoissantes, voire traumatisantes, comme la mort, la maladie, la fatalité du destin et l'emprisonnement. Ces thèmes concentrent ceux de la séparation et de l'absence, et sont portés à leur paroxysme dans la musicalité du *fado* (terme qui signifie le « destin »). Le récit porte toujours un jugement moral en soulignant les contradictions et les incertitudes. Il soulève généralement les thèmes de l'injustice sociale, d'un humanisme idéal et des tourments de l'amour. Ce qui se présente dans ces défis est l'expérience de la contradiction entre la loyauté et l'ingratitude. En général, ces duels publics d'improvisation poétique surgissent en s'inscrivant dans le registre du contraste face aux formes ordinaires des récits du quotidien.
- 9 Celui qui conte est le *dezedor*, le poète populaire. Les symboles qu'il utilise font partie d'une sémiotique qui ne lui est pas exclusive comme le rappelle Miguel Vale de Almeida³ en observant la tradition des *decimas* au sud du pays. Cependant, le pouvoir de la parole contée rend la poésie de la *décima* ambiguë, du moins moralement, car elle ne s'inscrit pas pleinement dans l'*ethos* du groupe. Le narrateur semble faire trafic de la moralité du public, comme le remarquait C. Geertz⁴ pour le poète en Islam : la forme du récit prête la cohérence nécessaire et organise sa compréhension autrement. En aucun cas la matière première des *decimas* est l'événement narré. Le récit se fait réel dans l'acte de la performance et les *decimas* deviennent des choses en soi. Fernando Pessoa connaissait bien cette « stratégie » qu'il traduisait en écrivant que le poète cultive la ruse ; la poésie est un art de feindre.
- 10 Ce don de la parole, jouer avec la langue et les mots mais aussi jouter avec eux, est donc un attribut masculin dans ce cadre d'étude. Cependant, il convient de noter qu'une dilution s'opère par ce mode poétique qui est tout autant discours verbal qu'action. La distinction entre vie quotidienne et récit s'efface et c'est dans ce rituel que la masculinité peut s'efféminer tout en restant dans un idéal masculin, notamment celui d'être jouteur. Par exemple, si lors des discussions de café le thème de la féminité (parler à propos des femmes) est parfois traité comme un simple objet, le sentiment amoureux peut se déclamer entre surexcitation et insensibilité, comme au temps des chevaliers, et l'on peut même au cours de ces joutes simuler et assumer une voix féminine. Ce thème est récurrent : l'un simulant le mari trompé lors de son absence, l'autre jouant le rôle de la femme qui justifie le désespoir de son attente en annonçant la pénitence qu'elle envisage. Ce qui est mis en jeu est l'entrelacs complexe des

émotions et des relations sociales, entre ce qui doit être et ce qui est. Dans cet écart, ce qui reste irrésolu trouve un compromis : éthique et réalité sociale ne s'effacent pas devant leur différence et se maintiennent ainsi proches l'une de l'autre.

- 11 La capacité de transmettre une émotion fait le jouteur. Elle repose autant sur le contenu textuel que sur le caractère performatif de son récit. Au cours de la joute, la forme de la poésie prend autant d'importance, sinon plus, que sa signification ou que la structure des relations, des rôles sociaux et des interactions qu'elle évoque. La performance de la joute est aussi le lieu d'une transformation. Le narrateur s'inspire de son expérience propre autant que de celle des autres, ce qui le conduit à en produire une nouvelle pour ses auditeurs. Walter Benjamin soulignait déjà cet aspect poétique convergeant sur sa notion de « passage ». Lors des joutes féodales, le déroulement du combat contenait les récits d'expériences personnelles. Ces dernières étaient les instruments les plus importants dans l'interaction, non seulement dans la présentation de soi, mais surtout dans la construction d'un sens situationnel de la réalité.
- 12 L'espace masculin portugais reste un lieu d'affrontement, lieu où les hommes investissent dans une stratégie d'affirmation personnelle. Ce qui soutient cette affirmation de la personnalité masculine n'est plus le foulard de sa bien aimée, noué au bras, mais le récit d'expérience du quotidien que le rituel de la joute oratoire permet d'échanger. Le jouteur détient l'atout de savoir prêter du sens aux choses, du sens entre les choses, autrement dit d'interpréter, ce qui est une forme de passage. Il produit du sens grâce à l'emploi d'un langage poétique qui peut recourir à des émotions et à des sentiments classés comme féminins dans la vie quotidienne. Permission est faite dans et par ce procédé de briser la frontière des sexes ainsi que la hiérarchie des relations sociales. Cependant, ce « va-et-vient » ritualisé est aussi un rappel des rôles sociaux mais en introduisant par sa forme théâtrale un assouplissement des relations.
- 13 Ce qui est prévu culturellement comme la première émotion construit autrement l'objet dont elle parle : ce qui dans le quotidien est refoulé ou écarté (le rappel des rôles sexués) reçoit un autre traitement (extériorisation théâtrale et énonciation poétique) et obtient une autre considération dans le rituel en transgressant cette frontière des sexes. L'insensibilité manifestée par l'infériorisation de la femme de la part des hommes cohabite toujours avec la surexcitation de la passion amoureuse qui traverse le rituel de la joute. Par ce procédé, les émotions ne sont pas réductibles à de simples états d'âmes et prennent place dans la vie sociale. Ce procédé se manifeste encore comme une lutte contre la répression sociale des émotions.
- 14 On observe deux aspects des relations sociales liés aux discours émotionnels : la sociabilité et les relations de pouvoirs. Dans le cadre de mon étude, les discours émotionnels que concentrent les joutes oratoires sont en étroites relations avec l'idéologie des relations entre les sexes, dans un contexte profondément rural et très traditionnel. Dans la vie personnelle, les idéaux du système moral engendrent des formes de comportements et de discours qui sont en relation avec les sentiments. Les éléments poétiques constituent des outils permettant l'articulation, la transmission et l'évocation des émotions. Mais pour éclairer davantage le rapport émotionnel et poétique contenu dans la joute oratoire, et dans ce contexte portugais, il convient de préciser que la figure du père ainsi que celles de la relation mère-fils et du caractère fragile de l'enfance sont récurrentes. Ces trois figures cristallisent l'histoire nationale de manière obsédante, il s'agit d'une « poétique du manque de pouvoir ». Les agissements de la politique totalitaire du salazarisme imposée pendant cinq décennies

au cours du XX^e siècle permettent de mieux comprendre ce processus de création poétique. Être homme est une situation contingente et on l'est par comparaison avec les femmes. La relation de domination que constitue la masculinité est sans cesse menacée et faiblit dans cette comparaison. La perte de prestige se traduit par une infantilisation (considérée comme une infériorisation) et devient source d'inspiration de cette « poétique du manque de pouvoir », d'une sortie de soi, du moins dans le rôle assigné socialement. On a l'impression que ce processus est élaboré en boucle, laissant entrevoir cependant la fragilité d'une masculinité qui doit sans cesse se reconstruire poétiquement. Le moteur de la joute reste encore sous le regard féminin malgré sa mise à distance, comme du temps de l'amour courtois des chevaliers.

- 15 Selon Abu-Lughod⁵, la poésie permet d'exprimer ce que le code social n'autorise pas. Elle légitimerait certains sentiments et, produite dans son juste contexte, elle se trouve en conformité avec les modèles mais son adhésion aux codes moraux est en même temps volontaire et difficile. Au Portugal, mais aussi de manière hégémonique à travers de nombreuses cultures, je crois, les émotions et leurs expressions sont perçues comme appartenant au monde féminin. Les hommes ont pour eux la bravade et le maintien de l'honneur ; leur prestige repose avant tout sur la capacité à se faire homme, ce qui est pour eux la manière même de confirmer la masculinité. La question n'est pas tant le caractère sexué, mais le caractère engendré. La poésie des *decimas* qui se déroule au cours des joutes oratoires permet le rapprochement de la masculinité et de la féminité, dans le cadre des limites d'une formule rhétorique bien définie, et qui cultive de façon ambiguë l'ambivalence au sein d'une certaine rigidité du code social. Ce qui ne manque pas de produire des poètes.
- 16 C'est à cette étape de l'analyse que je voudrais approfondir la réflexion, en constatant une contradiction dans ce processus de construction de la masculinité que nous donnons à voir les joutes oratoires des *desafios*. Nous avons jusqu'à présent parlé essentiellement d'affect au sein de ces confrontations orales et poétiques, il s'agit d'un affect conteur. Cette approche mériterait d'être davantage développée, mais on pourrait conclure que le processus de libération émotionnelle qui s'effectue dans le rituel de la joute évoque la notion de *catharsis*, au sens où elle est définie comme « le soulagement qui survient après un état paroxystique de tension, après avoir éprouvé une émotion intense »⁶. L'émotion semble être produite et traitée dans un esprit curatif, dans une intention d'ajustement ou de nivellement social qui recourt à des modes ritualisés d'inversion et permettant la transgression. Ce processus est à l'œuvre de manière beaucoup plus significative par exemple dans le carnaval, et dans de nombreuses mises en scène, temporalités artistiques et festives. Dans sa *Poétique*, Aristote concevait la tragédie comme un spectacle qui, « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions »⁷. Le spectateur sortait d'une représentation de Sophocle l'âme purifiée. Racine restait fidèle à cette conception de la *catharsis*. Selon lui, la tragédie, excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. En excitant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif, et les ramène à un état de modération conforme à la raison. Corneille n'en pensait pas moins, pour qui la tragédie incite à « purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion ». À leurs yeux, la *catharsis* avait pour vocation d'assurer la prééminence de l'homme raisonnable sur l'homme émotionnel.
- 17 Cependant, de nos jours, le mot « catharsis » change de sens et prend une autre signification. Contrairement aux Anciens, nous ne considérons plus l'émotion comme

une entrave mais plutôt comme une richesse. Dans les thérapies émotionnelles par exemple, l'activité cathartique permet aux émotions de se manifester. L'objectif visé n'est pas de s'en débarrasser mais de pouvoir en jouir pleinement. Ressentir ses émotions devient plus important que la nécessité de les réfréner : l'homme jouissant de la plénitude de son potentiel émotionnel est considéré comme épanoui. Nous sommes loin des conceptions traditionnelles qui considéraient l'émotion déstabilisante, perçue comme l'expression d'un débordement ou d'un excès. Ce qui devient pathologique, c'est justement le fait d'empêcher son expression et une nouvelle conception de la *catharsis* triomphe. Son but n'est pas de se libérer de l'émotion, mais de la libérer. En face d'un conteur, nous n'attendons pas que l'émotion nous épargne mais plutôt qu'elle nous saisisse.

- 18 Ce mouvement renverse certaines perspectives et n'est pas sans intérêt. Le renversement qui s'opère me semble pourtant déjà contenu dans le rituel de la joute oratoire, nous le suggérons en filigrane, il se situe dans un rapport d'extériorisation. Cela peut paraître complexe, mais le temps de la déliaison s'accompagne d'un temps de la liaison et ce procédé est tout aussi valable en sens inverse. Si l'on considère les émotions comme des pratiques discursives, selon le sens que Foucault⁸ donnait aux discours, des pratiques qui construisent l'objet dont elles parlent, il y a alors quelque chose de l'ordre d'un jaillissement permanent, comme une dynamique qui tient son rythme de l'incertitude du résultat de la confrontation. Tout comme dans les joutes féodales, avec de vraies lances, on ne sait pas vraiment qui va se retrouver anéanti. La dynamique surgit d'un entre-deux, ajoutant toujours un temps en plus dans le tempo de manière séquentielle comme dans les *decimas*, et produisant des modulations du rythme. Ces modulations de tonalité, de sonorité et d'engagement du conteur, « montrent » que la tension entre les deux jouteurs est intentionnelle et participe d'une connaissance et d'une culture des émotions. Ce rituel et sa forme esthétique n'invalident pas une orientation du rythme. Au contraire, il s'agit de préserver une tension susceptible de supporter des contradictions en œuvrant contre le risque d'une démesure des relations sociales ou d'un éventuel désordre. C'est par le relief affectif créé au cours des défis poétiques que s'effectue le rappel des formes sociales de la sensibilité contre tout excès individuel.
- 19 Si la joute oratoire repose sur des relations sentimentales et sexuées, dans le cadre de cette étude, elle s'élabore avant tout par une géométrie du vague constituée de liaisons passionnées mais incertaines. Les émotions contenues dans cette géométrie, prêtes à surgir au point culminant de l'affrontement entre les jouteurs, sont suscitées et transportées pour créer ce vague. L'émotion comme poétique s'accompagne néanmoins d'une connaissance mise en pratique : favoriser et accueillir le surgissement de l'autre susceptible de créer une dynamique, un dialogue. L'émotion module le rapport à l'autre sans pour autant le cerner entièrement. Cette mise en géométrie est aussi une mise en attente. Il s'agit d'être attentif à la possibilité même de composer avec l'autre, de transformer l'affrontement en un jeu de mesure socialement contrôlé. Bien sûr, l'improvisation ne peut se faire sans une profonde connaissance de la gamme, mais le rythme, l'harmonie et la mélodie s'inventent à chaque instant. Le vague est l'imprévisible qui caractérise l'incertitude et ce contexte est la scène du jeu émotionnel de la joute. On se lie et on se délie, on ne sait pas bien mais il y a une transgression émotionnelle de l'ordre exercé dans un rituel qui permet une autre esthétique des relations sociales. La joute oratoire rappelle que les relations peuvent être recomposées à chaque instant et qu'elles résultent d'un tissage à recommencer sans cesse et sans

aucune perspective d'achèvement. L'émotion n'est pas l'objet privé du jouteur, elle se produit dans la rencontre et par l'échange qui consentent à l'altérité. Ce genre culturel préserve une conscience de l'instant et du mouvement se recréant elle-même à travers tous les récits à venir. C'est la tension qui crée l'émotion.

- 20 Les troubadours opposaient aux désordres de l'amour leurs chants qui maintenaient dans la mesure des rimes et du rythme la démesure du désir. Les jouteurs de courtoisie déclamaient leur flamme par une esthétique de l'imprévisible, le résultat n'étant jamais connu d'avance. Le soulagement cathartique ne semble pas contenu dans un sens unique donné de l'échange, mais dans l'élan qui nous lie et nous sépare de l'autre. Aucune certitude du résultat de la rencontre ne peut se confirmer, et l'émotion est l'expression de cette incertitude tissée et modulée dans un entre-deux. Ce qui importe c'est cette mise en marche de la parole, parfois sans fonction prédéterminée, mais produisant un *locus* émotionnel extérieur aux individus. La joute oratoire, dans son cadre rituel comme au quotidien, permet de souligner l'ambiguïté sentimentale des relations sociales. La démesure du désir est tempérée dans une rythmicité poétique s'effectuant à l'extérieur de soi, face au surgissement et à la présence de l'autre. Les joutes oratoires, au nord du Portugal, sont des défis poétiques qui favorisent l'intersubjectivité d'une culture. Les émotions y sont contées, dans un art de la scène et de la parole, et les contes tissés d'altérité émouvante. L'affect conteur est aussi un affect voyageur.

NOTES

1. Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essais sur l'art formel des troubadours*, Paris, Éditions Ramsay, 1986.
2. Selon le procédé de *call and response* (appel et réponse) qui le constitue, ce genre musical peut être considéré comme une forme de joute oratoire. Le *bluesman* évoque sous forme de chroniques l'inconstance du quotidien, ce qui se retrouve sous un autre genre dans les défis poétiques présentés dans cet article. Lire à ce propos : Martin Soares, « Blues » in *Métissages, de Arcimboldo à Zombi (dictionnaire)*, François Laplantine et Alexis Nouss, Paris, Éditions Pauvert, 2001, p.p. 110-113.
3. Miguel Vale de Almeida, « Émotions rimées, poétique et politique des émotions dans un village au sud du Portugal », in *Les émotions*, Terrain n° 22, Paris, Carnets du Patrimoine Ethnologique, 1994.
4. Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 138, cité par Miguel Vale de Almeida in op. cit. *ibid.*
5. Abu-Lughod L., *Veiled sentiments. Honour and poetry in a Bedouin society*, Berkeley, University of California Press, 1986.
6. J'emprunte cette définition au philosophe Michel Lacroix dans son livre *Le culte des émotions*, Paris, Éditions Flammarion, 2001, p. 67.
7. Cité par Michel Lacroix, *ibid.*, p. 68.
8. Dans son livre *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

AUTEUR

MARTIN SOARES

Maître de Conférences à l'Université Lumière-Lyon 2.