

*Broder l'amour,
parler de soi*

Anne-Sophie Avril

ANNE-SOPHIE AVRIL

***BRODER L'AMOUR,
PARLER DE SOI :***

Les foulards de l'amour portugais,
un support d'expression traditionnel

*MÉMOIRE DNSEP
ÉSAD AMIENS 2023/2024*

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore les *lenços de amor*, des foulards brodés portugais qui, au-delà de leur aspect décoratif, dévoilent leur profondeur culturelle et symbolique en tant qu'expression d'art populaire. À travers une approche méthodique, l'étude explore la signification intrinsèque des foulards, en examinant les différents éléments graphiques, les techniques de broderie et les intentions des brodeuses. Des symboles traditionnels aux esthétiques typographiques, chaque élément est étudié pour comprendre le contexte dans lequel ces objets s'articulent. Ce mémoire offre un portrait détaillé de cet artisanat, révélant son rôle en tant que reflet de l'identité des femmes portugaises des XIX^e et XX^e siècles, tout en mettant en lumière les divers aspects de leur vie quotidienne et de leurs aspirations.

MOTS-CLÉS

Broderie, Femmes portugaises,
Lenços de amor (foulards de l'amour), Portugal,
Signes et symboles, Traditions populaires

**PROVINCES
HISTORIQUES
DU PORTUGAL**



TABLE DES MATIÈRES

10	Introduction
12	La broderie traditionnelle, expression d'une Nation
12	Place de l'artisanat populaire au Portugal
15	Les lenços de amor sous toutes leurs coutures
20	Un langage visuel reflétant un contexte géographique, temporel et social
20	Des Symboles au service d'une expression intime
27	Lettres brodées, typographies imprégnées de sens
35	Une culture locale façonnée par des influences extérieures
42	Des objets de communication ancrés dans une tradition amoureuse
42	Des écrits aux valeurs diatopique et diastratique
47	Révélateurs de pratiques sociales et rituelles
54	Broder, une fonction sociale ancrée dans un usage quotidien
60	Conclusion
60	Quelle perspective pour les lenços de amor ?
64	Bibliographie
68	Complément iconographique

INTRODUCTION

Il existe de nombreux noms pour qualifier notre objet d'étude. Selon la fonction ou même la région, on leur attribue un nom différent. Le nom le plus répandu est *lenços de namorados* – foulards des amoureux, popularisé par la marque Namorar Portugal qui décline l'esthétique des objets sur une multitude de formats, de l'étui de lunette aux vêtements. Mais ils sont aussi appelés *lenços de amor* – foulards de l'amour, *lenços de pedido* – foulards de demande, *lenços de conversado* – foulards de discussion ou encore *lenços de compromisso* – foulards d'engagement. Nous privilégierons l'appellation *lenços de amor* pour parler de ces objets, car cette appellation est, selon moi, la plus générique. La première question qui se pose légitimement est : que sont ces foulards ? Il s'agit de broderies mesurant, le plus souvent, une cinquantaine de centimètres par cinquante, généralement réalisé au point de croix dans lesquelles s'articulent divers signes et poèmes. En offrant ce foulard, la brodeuse exprime son attirance envers l'homme à qui elle choisit de l'offrir. Ces créations, brodées par des femmes portugaises, ne sont pas simplement des objets décoratifs, mais plutôt des pièces qui, par leur style, fournissent des informations sur la localité, la temporalité, le contexte social et les intentions de la brodeuse. En décortiquant et analysant ces objets, l'objectif sera de dévoiler la manière dont l'usage et la dimension graphique des *lenços de amor* se confondent et rendent compte de la société portugaise de l'époque à laquelle ils appartiennent. Mais aussi de déterminer comment ces objets fournissent des informations sur les femmes à l'origine de leurs créations.

Ce travail suivra une progression méthodique, partant de l'aspect immédiatement perceptible de ces objets pour explorer de manière rigoureuse les différents niveaux d'analyse des *lenços de amor*, jusqu'à révéler ce qui est invisible aux yeux de l'observateur. Dans la pre-

mière partie, nous nous pencherons donc sur l'aspect initial qui attire immédiatement l'attention : leur appartenance à la catégorie d'objets populaires et leur matérialité. La seconde partie sera consacrée à l'analyse approfondie des signes, visant à dévoiler leur signification et les contextes qui les sous-tendent. Enfin, dans la troisième partie, nous analyserons la sémantique des textes présents, offrant ainsi une compréhension approfondie du contexte dans lequel ces foulards étaient confectionnés par les brodeuses.

Mon analyse s'appuiera sur un corpus d'images provenant de la plateforme MatrizNet supervisé par la DGPC (Direction Générale du Patrimoine Culturel), qui permet l'accès à des documents ou objets archivés dans les musées au Portugal, afin de faciliter la recherche autour de ces ressources. Mais également des images provenant de l'ouvrage *Glória, Amar Em Ponto de Cruz*, écrit par Rita Cachulo Pote de l'association *Rancho Folclórico da Casa do Povo da Glória do Ribatejo*.

J'ai concentré mon analyse sur les foulards datant de la fin du XIX^e jusqu'au début du XX^e siècle. Ce choix de corpus s'explique par le fait qu'aucun des foulards que j'ai pu observer n'est antérieur à ce siècle et qu'à partir des années 1940, des associations et centres de formation ont vu le jour et ont œuvré pour la préservation des foulards de l'amour, en reproduisant ou copiant les foulards anciens¹. Perdant quelque peu une certaine authenticité dans les poèmes brodés ou les symboles choisis, uniformisant les foulards. Mon champ d'analyse portera donc sur les *lenços* portugais, bien que l'on sait que des objets semblables ont traversé les océans pour se retrouver aux Açores ou au Brésil.

1 Aliança Artesanal et Mário V. da Cunha, *Lenços de Namorados-Escritas de Amor*, Município de Vila Verde 2021, 1^{re} édition imprimée 2002

1 LA BRODERIE TRADITIONNELLE, EXPRESSION D'UNE NATION

PLACE DE L'ARTISANAT POPULAIRE AU PORTUGAL

Les *lenços de amor*, en tant que broderie, s'inscrivent dans la catégorie de l'art populaire portugais. L'art populaire est souvent considéré comme une forme d'art produite par les classes issus de milieux ruraux ou marginaux des sociétés occidentales et qui utilise des techniques et des matériaux locaux, et s'affranchit donc des normes artistiques érudites ou académiques². Les objets populaires sont issus de la fabrication domestique et d'un savoir-faire transmis de génération en génération. Ils englobent des articles utilitaires tels que poteries, textiles et meubles, mais aussi des objets décoratifs tels que sculptures, peintures ou gravures. Selon l'historien d'art Maurice Rheims, la différence entre art et artisanat dépend du jugement de chacun. Lequel est évidemment soumis aux fluctuations des opinions individuelles, des écoles de pensée et des époques³.

L'art populaire est généralement associé à une forme d'expression collective, traditionnelle et ancestrale, et est souvent lié à des régions spécifiques. C'est le cas notamment des broderies portugaises, souvent identifiées par le nom de la localité ou de la province d'origine. Elles se différencient par des compétences artisanales distinctes en matière de styles et de techniques, à tel point que certaines localités sont devenues indissociables de leurs créations comme c'est le cas pour le coq de Barcelos⁴. Cette concentration de savoir-faire et de style vise désormais à tirer profit et développer une économie basée sur des objets régionaux. Depuis quelques années, le Portugal connaît une dynamique économique notable autour de l'artisanat afin de stimuler les échanges commerciaux du pays ainsi que le tourisme. Des initiatives telles que l'AICEP (Agence pour l'investissement et le commerce extérieur du Portugal) et sa campagne *Made in Portugal Naturally* mettent en avant le savoir-faire traditionnel, le « fait main » et l'utilisation de matériaux pro-

2 Maria Barthez, *Ethnographe sans chaire, dramaturge du « folklore portugais » : vie et œuvre de l'homme de culture Francisco Lage*, Bérose, <https://www.berose.fr/article2535.html>

3 Maurice Rheims, *La vie étrange des objets : histoire de la curiosité*, Plon, 1959

4 Petite décoration en céramique représentant un coq noir au plumage coloré. Il est l'un des symboles les plus connus du Portugal.

duits localement, avec pour perspective de favoriser l'exportation⁵. Bien qu'elle s'éloigne de l'esthétique populaire, elle exploite néanmoins la renommée du pays en ce qui concerne son artisanat.

Cette relation particulière avec l'art populaire a été en partie influencée par des événements clés survenus pendant la période de la dictature de l'Estado Novo (1926-1974) initiée par Salazar. Dans les années 1930, le SPN (*Secretariado da Propaganda Nacional* – Secrétariat pour la propagande nationale) met en place le processus de construction de l'identité nationale Portugaise et d'affirmation de la nation à travers la culture populaire. Cette propagande s'est concrétisé par un ensemble d'initiatives folkloriques organisées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays⁶. Cette politique visait à promouvoir la vie rurale et encourager le peuple à « être comme il est » tout en mettant en avant son artisanat qualifié comme « cœur de la nation ». Pour le professeur Jorge Ramos do Ó, spécialisé en sciences sociales et humaines: « [...] le politique s'est immiscé dans le populaire et le populaire dans l'ordre politique⁷ ». Cette approche a laissé une empreinte durable sur la perception portugaise envers son patrimoine culturel et de son artisanat.

5 Exposiçõe Metamorfose, *Portugalglobal*, n°157, octobre 2022, p.29-31

6 Vera Marques Alves, *Arte popular e nação no estado novo: política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2013

7 Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a «Política do Espírito» 1933-1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999, p.146



Fig. 1 Ao «canto», années 60, Glória do Ribatejo © M. Ribeiro / ADPEC

Le point de croix est le point, de loin, le plus fréquemment employé dans les *lenços de amor*, même si d'autres points peuvent y être intégrés. Son arrivée en Europe est assimilée à la période des croisades, entre le X^e et le XIII^e siècle, lorsque les dames de l'époque reproduisaient les motifs des tapis que leurs époux ramenaient d'Orient⁸. Cependant, au Portugal, la plus ancienne référence écrite à la broderie au point de croix remonte seulement au XV^e siècle⁹. Bien que l'on pense que cette technique était présente bien avant cette date, la décomposition rapide de la matière textile nous empêche de trouver des objets datant d'avant cette période. Cette technique de broderie consiste à utiliser un fil coloré pour créer une série de croix uniformes sur un support en tissu. Ce processus implique également l'utilisation d'une grille de dessin, dans laquelle chaque point équivaut à un élément de base du motif brodé. Grâce à sa simplicité d'exécution et à sa large diffusion par les revues du XIX^e et XX^e siècle, ce point s'est largement déployé, faisant de lui l'un des points les plus accessibles et les plus utilisés en broderie¹⁰.

Outre son aspect décoratif, le point de croix a joué un rôle éducatif essentiel. Il était utilisé comme un moyen d'enseigner l'alphabet aux jeunes filles portugaises et permettait à celles en orphelinats, de travailler comme domestiques dans les maisons de la noblesse, pour y réaliser de nombreuses décorations. Cette méthode d'apprentissage a perduré au fil des générations, devenant une compétence incontournable pour les femmes. Le choix du point de croix pour confectionner les foulards d'amour s'explique probablement par sa simplicité d'exécution et son statut de premier point appris par les femmes lors de leur initiation à la broderie.

Le point de croix prend forme sur des carrés de lin, se distinguant des mouchoirs brodés, qui, quant à eux, sont le plus souvent confectionnés à partir de chute de tissu de coton. Au XIX^e siècle, la production de lin était une activité courante chez les paysannes du Portugal au même titre que la laine et la production de produits laitiers tel que le fromage et représentaient quelques-unes

8 Jan Eaton, *A Creative Guide to Cross Stitch Embroidery*, 1995

9 Elisabete Cabral, *O ponto de cruz: a grande encruzilhada do imaginário*. Instituto Português de Museus, 1998

10 *Ibid.*, p.11

11 Maria Lamas, *As Mulheres do Meu País*, Lisboa, Actuais, 1948/50

des possibilités de profit pour ces femmes¹¹. Elles plantaient, filaient et tissaient le tissu qu'elles découpaient ensuite en carrés sur lesquels elles brodaient leurs foulards d'amour. En privilégiant ainsi un support textile de qualité supérieur et coûteux, les brodeuses marquaient l'importance accordée à ces objets. Si ce tissu était utilisé pour leur broderie personnelle, il n'était alors plus source de revenu. Cependant, au cours du XX^e siècle, la production et le commerce de coton se développe à grande échelle et devient une alternative moins coûteuse pour les femmes issues du milieu rural¹². Parallèlement à la montée du commerce du coton, il est possible qu'elles aient délaissé la production de lin au profit d'une industrie plus rentable comme la production laitière¹³.

Une fois le tissu acquis, il devait être ensuite découpé au format carré, mesurant généralement une cinquantaine de centimètres par cinquante. Au-delà de sa symbolique, cette forme permet d'arranger les éléments graphiques de manière symétrique. Pour le créateur de caractères Adrian Frutiger, notre inclination « naturelle » envers une composition symétrique s'explique par le fait qu'elle nous offre une impression de stabilité en évoquant la structure de notre corps¹⁴. Outre son aspect esthétique, la symétrie centrale des foulards, permet d'attirer l'attention du spectateur vers le centre du tissu, où les messages d'amour sont placés. Il se révèle aussi pratique car les *lenços de amor* pouvaient être pliés et portés comme des accessoires de mode, notamment lors des cérémonies et des fêtes (fig. 2). Les brodeuses avaient alors la possibilité de disposer les éléments graphiques en fonction du pliage souhaité, créant ainsi des variations visuelles sur un même foulard¹⁵. À partir d'un dessin préalable, qui servira de guide pour l'organisation de la composition finale, les brodeuses arrangent les différents éléments graphiques. Ensuite, elles reproduisent leurs visuels directement sur le tissu, sans tambour – instrument qui facilite la tenue du tissu lors du passage de l'aiguille – directement sur les genoux. Lorsque les femmes brodaient, elles étaient le plus souvent à même le sol de leur maison, à la lueur du feu de cheminée (fig. 1) ou encore dans la rue¹⁶. Cette pratique relativement mobile laisse apparaître plusieurs défauts visuels, tels que des espaces plus importants entre certains points, des tailles de point de croix variables ou encore le fait que plusieurs éléments

12 Adriano Basto, *Lenços de Namorados: A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*, Ponte Caldelas, Fundação Meendinho, 2014, p.74

13 M. Lamas, *As Mulheres do Meu País*, op. cit., p.50

14 Adrian Frutiger, *l'Homme et ses signes*, Atelier Perrousseaux, 2014, p.12

15 Rita Cachulo Pote, *Glória, Amar Em Ponto de Cruz*, RFCPGR, 1^{re} édition, 2022

16 Filipe Themudo Barata, *Os bordados da Glória do Ribatejo*, Matriz PCI, 2020, <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI/Web/InventarioNacional/DetailheFicha/645>

Fig. 2 Exemple de lenço plié, XX^e siècle © DGPC



ne sont pas droits. On observe également que certaines lettres viennent à manquer dans certains mots et peuvent être ajoutées ultérieurement. Certaines de ces lettres sont tracées à l'envers, dénotant un geste instinctif, en quelque sorte automatique car directement brodées sur le tissu pendant de longues heures.

De prime abord, les *lenços de amor* ne se distinguent que très peu des autres broderies de la même époque. Utilisant le plus souvent des fils de coton rouge et le traditionnel point de croix, ces objets peuvent se confondre avec bon nombre d'autres broderies. Cette couleur rouge joue un rôle prépondérant dans les broderies du monde entier entre la deuxième moitié du XIX^e et le début XX^e siècle. L'utilisation très répandue de cette teinte est due au fait qu'il s'agissait de l'une des plus faciles à produire grâce à l'utilisation de colorants naturels¹⁷. Le rouge n'était évidemment pas la seule couleur présente dans les broderies de l'époque, on y retrouve également le bleu, le noir ou même le blanc. Pour Michel Pastoureau : « La couleur est avant tout un phénomène social¹⁸ » et trouver des argu-

17 Patricia Lambert, *Color and Fiber*, West Chester, Pa.: Schiffer Pub., 1986

18 Michel Pastoureau, *Bleu histoire d'une couleur*, Seuil, 2000, p.7



Fig. 3 Inconnu, lin et fils de coton, 45 x 45 cm, Museu Nacional de Etnologia, Meadela, Minho, XX^e siècle © DGPC

ments en faveur de leur utilisation serait un travail arbitraire. D'autant plus qu'à partir du milieu du XX^e siècle les foulards trouvent une plus grande variété de couleurs et de nuances en raison de l'accessibilité accrue à différentes teintures et méthodes de coloration.

Les *lenços* arborent des pourtours en dentelle, communément appelés *bicos* – becs. Ces éléments servaient principalement à dissimuler les éventuelles imperfections de la coupe du tissu, mais ils étaient également réalisés pour leurs qualités esthétiques. Certaines brodeuses faisaient le choix de développer des dentelles plus élaborées, dans le but d'embellir et distinguer leurs foulards (fig. 3). Bien que ces dentelles soient généralement de couleur blanche, elles revêtaient une importance particulière dans les *lenços* de la province de Ribatejo. Les dentelles se distinguent en effet, par leur plus grande diversité et



Fig. 4 Inconnu, lin, 48.5 x 51 cm, Museu Nacional de Etnologia, Meadela, Minho, 1904 © DGPC

complexité et sont plus colorés. Dans certains *lenços*, les dentelles ne se contentent pas d'ornez les bordures, mais sont totalement intégrées à la composition globale, devenant ainsi l'élément dominant qui confère une qualité esthétique et distinctive (fig.4).

À travers l'étude approfondie des aspects matériels des *lenços de amor*, allant de la technique du point de croix au choix du support textile en passant par les finitions soignées, une esthétique propre se dévoile. Cette plongée dans la matérialité de ces objets constitue une première étape cruciale pour appréhender leur essence. Dans la partie suivante, nous orienterons notre analyse vers les signes graphiques, cherchant à décoder les messages visuels inscrits sur ces foulards, afin d'approfondir notre compréhension de ces objets empreints d'histoire et de symbolisme.

2 UN LANGAGE VISUEL REFLÉTANT UN CONTEXTE GÉOGRAPHIQUE, TEMPOREL ET SOCIAL

DES SYMBOLES AU SERVICE D'UNE EXPRESSION INTIME

Pour cette partie, j'ai pris soin de relever les signes graphiques les plus récurrents parmi tous les foulards du corpus, mais aussi ceux que j'ai pu rencontrer mais qui n'ont pas leur place dans celui-ci. Cependant, il est important de souligner qu'il existe aussi des *lenços* qui ne possèdent que des motifs de décoration ou encore d'autres dont le nombre de symboles n'est que de deux ou trois. Par souci d'analyse, je me devais de présenter des pièces dites « types » pour présenter au mieux ces objets, même s'il ne s'agit pas d'une vérité universelle.

L'origine des symboles présents sur ces foulards est difficile à établir. Certains symboles, tels que les étoiles, les cœurs, les fleurs et les animaux, sont devenus emblématiques de la broderie au point de croix et se déploient, avec quelques variations, à travers le monde. On peut supposer que ces formes sont universelles, que leur intégration découle d'une sensibilité partagée ou d'un mimétisme, mais elles se sont adaptées selon des usages et des contextes culturels spécifiques. Par ailleurs, tout au long de son histoire, le Portugal a activement pris part au commerce et à l'importation d'objets provenant de diverses cultures. Il est probable que certains symboles présents dans nos *lenços* aient été empruntés à d'autres pays ou cultures. Certains symboles sont aussi imprégnés de croyances et d'allégories, découlant d'un mélange de paganisme et de religiosité, « [...] de la fantaisie, des traditions, de la mémoire affective des gens qui se reconnaissent en eux, et il n'est pas facile pour un œil moins attentif et moins entraîné de distinguer où finissent les traditions, les croyances, les superstitions et où commence l'originalité de chaque brodeuse¹⁹. »

19 A. Basto, *Lenços de Namorados [...]*, op. cit., p.254-255

Dans les foulards de l'amour, la présence d'une majorité de symboles plutôt que de motifs nous indique qu'il s'agit d'objets destinés à la communication. Au-delà

des mots écrits dans les quatrains des foulards, les symboles illustrent un ensemble d'idées, d'émotions et de sentiments de manière concrète. Le cœur, symbolisant l'amour, mais aussi les représentations des personnages de la femme et de l'homme souvent main dans la main, expriment le désir d'union. D'autres figures lorsqu'elles sont représentées par paires, renvoient à une personnification du soi et cherchent à unir l'émetteur au récepteur du foulard. Les colombes peuvent donc représenter les deux amoureux. Mais lorsqu'elle est seule, en plus d'être l'oiseau qui délivre les messages, elle incarne la pureté, mais aussi l'esprit Saint. Parfois, certains signes semblent codés à la manière d'un langage crypté, c'est le cas du chasseur, qui peut être difficile d'analyser autrement que d'un point de vue général. Cette figure renvoie à la brutalité, la sauvagerie, évoquant quelqu'un qu'il serait préférable d'éviter²⁰. Dans la fig. 5, il est possible que cette représentation du chasseur renvoie à celle du père dans ce contexte.

Bien que l'amour soit le sujet principal, il n'est pas le seul sujet abordé dans ces foulards. Ils englobent de manière plus large des représentations issues de la vie quotidienne des brodeuses. Elles ne parlent pas seulement de l'amour mais de leur vie. Selon l'ethnographe Cláudio Basto, « les villageois eux-mêmes, qui dans leur travail de démonstration et de finesse, s'inspirent fondamentalement de la nature, de ce qui les entoure et attire le plus leur attention [...] ²¹. » La nature se présente comme une source d'inspiration universelle lorsqu'il s'agit de représentations et c'est tout naturellement que les symboles liés à la nature se déploient dans les *lenços de amor*. On y retrouve évidemment les fleurs, porteuses d'une symbolique riche, qui incarnent le plus souvent l'amour, l'harmonie ou encore la fertilité. Le lierre, qui se distingue difficilement de la ronce, qui symbolise la persistance du désir²². Lorsqu'il est brodé à la manière d'un cadre, il peut être interprété comme l'emprisonnement amoureux. Il arrive fréquemment de découvrir des motifs de feuilles de vignes car, la province du Minho – dont la majorité des *lenços* est originaire, est connue pour sa production de vignes. La symbolique associée à cette feuille, évoque l'arbre de vie, le royaume des cieux dans la religion chrétienne et est aussi l'un des plus anciens symboles de fertilité²³. Le motif de vagues, évoquant l'océan sur la côte du Minho, reflète à la fois la puissance et l'attitude de laisser-aller.

20 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969, p.213-214

21 Cláudio Basto, *Silva Etnográfica*, Porto, Edições de Marânus, 1939, p.7

22 A. Basto, *Lenços de Namorados [...]*, op.cit., p.486

23 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p.1012-1013

[PT lenço]

UM PAI NA OPODERPROHIVIR
 SUA FILHA DE QUERER BEM
 SE AS LEIS E OS PAIS SAGRADAS
 AS DO AMOR MAIS FORÇA TEM
 VAI FELIZ NO AR VOANDO
 POR ESSE MUNDO SEM FIM
 DIZ AOS MOÇOS MAIS BONITOS
 QUE NÃO SE ESQUEÇAM DE MIM

[PT]

Um pai não pode proibir
 Sua filha de querer bem
 Se as leis e os pais [são] sagradas
 As do amor mais força tem
 Vai feliz no ar voando
 Por esse mundo sem fim
 Diz aos moços mais bonitos
 Que não se esqueçam de mim

[FR]

Un père ne peut pas interdire
 À sa fille d'aimer
 Si les lois et les parents sont sacrés
 L'amour a plus de pouvoir
 Vol joyeusement dans les airs
 Dans ce monde sans fin
 Dis aux plus beaux garçons
 Qu'ils ne m'oublient pas





Fig. 5 Rosa, Valença, Minho, 1908 © Municipio De Valença



Fig. 6 Incommu, blason, coton, 43.5 x 46.5 cm, Museu Nacional de Etnologia, Barcelos, Minho, 1905 © DGPC

Les références à la religion chrétienne sont nombreuses comme la présence fréquente de la croix chrétienne ou du calice. Ces symboles ne sont pas simplement des expressions de la foi personnelle des brodeuses, mais ils reflètent également la profonde religiosité du Portugal lui-même. Il convient de noter que, bien que la séparation entre l'Église et l'État ait été établie au Portugal en 1911, un Concordat a été conclu sous le régime de Salazar en 1940, rétablissant ainsi considérablement l'influence de l'Église au sein de l'État ; ce Concordat a été abrogé en 1975²⁴.

24 Hugo Gonçalves Dore, *La séparation de l'Église et de l'État dans l'Empire portugais. Des limitations d'un principe essentiel de la Première République (1911-1919)*, Histoire, monde et cultures religieuses, vol. 31, n°3, 2014, p. 93-112

La persistance de certains signes graphiques à travers les siècles, tels que le blason du Portugal surmonté par la couronne royale, soulève quelques interrogations. La présence de ce symbole était pratiquement inexistante avant le XX^e siècle, mais semble se développer davantage par la suite, en particulier dans les créations contemporaines. Son apparition après le XX^e siècle peut être mis

en relation avec la fin de la monarchie en 1910, marquée par l'assassinat du roi en 1908, suggérant potentiellement un soutien à la monarchie disparue ou simplement un symbole de nationalisme. L'introduction de la nouvelle monnaie en 1910, l'escudo, dont l'envers arbore le fameux blason du Portugal, pourrait logiquement avoir influencé la popularité de ce symbole. Sa présence continue dans les foulards contemporains et suggère que son utilisation actuelle est souvent motivée par des considérations esthétiques plutôt que politiques. Dans ce contexte, le signifié (la couronne) semble avoir perdu tout lien avec son signifiant initial (la monarchie)²⁵. Indépendamment de connotations politiques spécifiques, sa présence est désormais souvent justifiée par le seul fait qu'elle est inévitable dans une réplique qui se veut fidèle à son modèle lui donnant « un aspect antique ». Cette volonté témoigne, encore une fois, de l'attachement des Portugais à leur héritage visuel, et à la préoccupation de préservation de leur patrimoine.

Les symboles contenus dans les *lenços de amor* ne se limitent pas à renforcer simplement l'expression écrite ; ils sont aussi un langage codé révélant les réflexions profondes des brodeuses. À travers cette symbolique, émergent des préoccupations bien au-delà de l'amour, offrant un aperçu de la vie quotidienne et des croyances des brodeuses. La prochaine étape de l'analyse se concentrera sur les aspects typographiques de ces foulards, visant à contextualiser ces œuvres dans le temps et à révéler les choix stylistiques qui permettent de les dater et les interpréter.

25 Jean-Yves Durand, *Bordar : masculino, feminino*, Aliança Artesanal, 2006



Fig. 7 Fanny Eckley Parker, Victoria and Albert Museum, Angletorre, 1844



Fig. 8 Nuno Neves, Edições Serrate, Minho, 2008

L'utilisation de lettres sur des foulards ou des tissus n'est pas exclusive à la culture portugaise. Dans de nombreux autres pays, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, de nombreux objets similaires comme des mouchoirs ou encore des abécédaires, sont également brodés de lettres et de phrases. Cependant, au Portugal, et en particulier dans la province du Minho, les foulards vont au-delà de la simple décoration, étant conçus comme des broderies destinées à communiquer. Malgré un taux d'analphabétisme élevé parmi les brodeuses, une grande majorité de *lenços* est brodé de textes variés, de poèmes ou de déclarations d'amour. La typographie étant « le moyen par lequel l'esprit devient forme²⁶ ». Bien que la typographie et les éléments décoratifs présentent une similitude frappante avec les broderies d'autres régions du monde, les foulards de l'amour portugais présentent des variations subtiles mais distinctes. (fig. 7, fig. 8)

L'une des typographies les plus fréquemment utilisées dans ces broderies est ce que l'on appelle communément *tuscan* ou *french tuscan*. Il s'agit d'une forme de caractères qui a émergé au début du XIX^e siècle avec l'avènement des caractères en bois chez les imprimeurs²⁷ (fig.9). Cette typographie se distingue par ses empattements bifurqués, qui, à la suite de nombreuses expérimentations, ont évolué pour ressembler à des branches d'arbres, des fleurs, des os, voire des nuages. Cette typographie a fait l'objet d'expérimentations poussées, brouillant ainsi les frontières entre ce qui relève du style *tuscan* et ce qui n'en relève pas²⁸. Ce style peut aussi se caractériser par une surcharge ornementale avec la présence de différents motifs aux jointures des lettres tels que des cercles ou bien des étoiles. Bien que cette typographie ait été simplifiée pour s'adapter au point de croix, certains éléments caractéristiques de cette famille, comme les motifs aux jointures, subsistent. La présence de ce caractère *tuscan* n'est pas inopinée, car à l'époque, les caractères en bois connaissent une industrialisation massive et sont largement utilisés dans la création graphique de l'époque, que ce soient sur les affiches publicitaires ou encore dans les revues. On peut supposer que le choix et l'appropriation de cette typographie pour nos objets,

26 Baptiste-Marrey, *Esquisse d'un discours sur le livre*, Le Temps qu'il fait, 1996, p.28

27 Rob Roy Kelly, *American Wood Type, 1828-1900: Notes on the Evolution of Decorated and Large Types and Comments on Related Trades of the Period*, Da Capo Press, 1977

28 Nicolette Gray, *Nineteenth Century Ornamented Typefaces*, Faber and Faber, Londres, 1976



Fig. 9 Caractères en bois. Rob Roy Kelly, American Wood Type, 1828-1900

réside dans son caractère expérimental et ornemental. Il est aussi probable que les brodeuses aient inconsciemment choisi cette typographie car elle était déjà présente sur les *samplers* ou les abécédaires brodés dans la jeunesse des brodeuses créant cette unité typographique au sein des *lenços*. Un *sampler* de broderie sert communément de référence visuelle aux brodeuses afin qu'elles suivent les motifs ou les lettrages avec précision. Ils pouvaient être des modèles papiers présents dans des revues ou textiles lorsqu'ils étaient réalisés à l'école. Quant aux abécédaires brodés, ils se concentraient principalement sur les lettres de l'alphabet, incluant des majuscules et des minuscules, des chiffres, voire d'autres caractères spéciaux. Ils peuvent avoir différents styles de lettres, des ornements ou des motifs spécifiques. Leur but premier est de maintenir la cohérence de la typographie tout au long de la broderie (fig. 10).

Fig. 10 Ana Maria da Conceição de Morais Alves, abécédaire, 53 x 54 cm, Chaves, Trás-os-Montes e Alto Douro, 1891



Il n'est pas rare de trouver une multiplicité de typographies au sein d'un même *lenço*. Outre la *tuscan*, d'autres styles, comme la famille de caractères *didone*, sont parfois présents. Les didones étaient elles aussi populaires principalement en France au XIX^e siècle, mais leur présence au Portugal n'est pas étonnante au vu du rayonnement de cette typographie dans l'imprimerie de l'époque²⁹. Toutefois, leur complexité de réalisation au point de croix les rendent moins courantes dans les *lenços de amor*. La typographie dite *script* permet, quant à elle, de renforcer le caractère personnel et intime de ces foulards, donnant l'impression que les mots sont écrits à la main, sur une lettre ou dans un journal intime. Il s'agit pourtant, du seul caractère présent dans notre corpus tracé dans un autre point que le point de croix : le point de tige.

29 Graphéine, *Didot, à la mode depuis 1811!*, Typorama n°03, 2019, <https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/typorama-03-didot-typographie>

Diploma

DE HABILITAÇÃO NO EXAME DE 4.ª CLASSE
DO
ENSINO PRIMÁRIO

Certifico que

Maria Sofia Feres Fernandes
filha de Nuno Fernandes
nascido em 13 de Dezembro de 1964, natural da freguesia da *Santa de S. Bartolomeu*, concelho de Sabugal
concluiu as provas de exame de 4.ª classe do ensino primário em 25 de Julho de 1968.

Foi aprovado

Sabugal 16 de Setembro de 1968
Pelo Director do Distrito Escolar,
A Junta do Delegado: Duha Augusta
16-9-68

MARTINS BARATA - DEP 1937

(A-210 mm x 297 mm)

Preço 1500

Modelo n.º 238 (Arquivo da Imprensa Nacional de Lisboa)

Fig. 11 Diplôme de l'enseignement primaire, Archive personnelle, 1968



Fig. 12 Inconnu, coton, 54,5 x 55 cm, Museu de Alberto Sampaio, Minho, XIX^e-XX^e siècle © DGPC

Pour les initiales ou les mots courts, le lettrage est alors privilégié pour tracer des caractères qui imitent le tracé à la plume qu'on appelle *manuaire*. Les lettres gothiques, quant à elle, font aussi partie des alphabets utilisés par les femmes pour leurs broderies. L'utilisation de cette famille typographique s'intensifie après le XX^e siècle, un phénomène qui peut être mis en relation avec l'avènement de la dictature au Portugal en 1926 (fig. 12). Le régime utilise abondamment ces lettres gothiques dans sa propagande ainsi que dans divers documents officiels tels que les diplômes et certificats d'études primaires (fig. 11). Cette tendance a inévitablement influencé les *lenços* de cette époque, marquant ainsi leur esthétique et leur symbolique. Cependant, si l'on continue de trouver des lettrages gothiques dans des *lenços* contemporains, c'est parce qu'ils ont perdu leur symbolique et sont désormais associés à une esthétique « authentique » et « traditionnelle ».

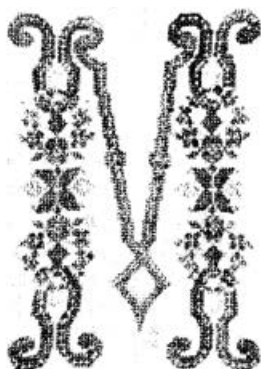


Fig. 13 Inconnu, initiale *tuscan* ornée, lin, 44 x 47 cm Museu Nacional de Etnologia, Bragança, Trás-os-Montes e Alto Douro, XX^e siècle © DGPC

Les lettrages de notre corpus sont, pour la plupart, ornés de différents motifs. La minutie avec laquelle les brodeuses ornent ces lettres reflète l'importance de celles-ci sur le plan émotionnel et symbolique. En effet, ces lettres ornées correspondent très fréquemment aux initiales de la personne aimée, ou au mot « amour ». Ainsi, des éléments tels que des cerises, des ramilles, des fleurs ou encore des volutes peuvent parfois envahir la lettre, s'intégrant à elle au point que le contour de la lettre semble se dissoudre dans sa propre graphie. La lettre contient alors un autre sens que le sens apparent offrant une double lecture de la lettre. Parmi les motifs associés à ces lettres, on retrouve en majorité des entrelacs de végétaux qui évoquent symboliquement le lien (fig. 13, fig. 14).

Des monogrammes décorent les tissus de la province de Ribatejo, et sont plus présents dans ces broderies qui ne comportent généralement pas de texte, contrairement aux foulards des autres régions. Malgré l'absence de texte,



Fig. 14 Inconnu, initiales *tuscan* ornées, lin et fils de coton, 50 x 48 cm
Museu Nacional do Traje e da Moda, Minho, XX^e siècle © DGPC



ces tissus demeurent tout aussi riche symboliquement. La duplication des lettres dans ces broderies est plus qu'un simple souci d'ornementation, elle ajoute une charge symbolique. Par la multiplication des signes graphiques, leur enrichissement par l'ornementation, la calligraphie et l'association de motifs viennent surcharger le signifiant de la lettre. Dans la fig. 15, le signifiant, représenté par la lettre « J », se confond avec son signifié, sa forme, transformant ainsi l'ensemble en un élément décoratif.

De ce fait, les différentes familles typographiques présentent dans les *lenços de amor* témoignent de l'évolution temporelle, régionale et sociale de ces œuvres. Dans la partie suivante, nous verrons en quoi les influences extérieures semblent avoir contribué, d'une certaine façon, au façonnage de l'esthétique des *lenços de amor*, par des inspirations transcendant les frontières géographiques.



Fig. 15 Inconnu, Ass. RFCPGR, 1940/1950 © CMSM

Lors de mes recherches, je n'ai pu que constater que l'écrasante majorité des *lenços* archivés étaient originaires de la province historique du Minho, dans le nord du Portugal. Les croyances populaires considèrent souvent ces objets comme exclusifs à cette région, bien que l'on sache désormais que cette affirmation est fautive. Cette croyance a été renforcée par la marque Aliança Artesanal créée en 1988, qui a ancré la ville de Vila Verde dans le mythe de ville originaire des *lenços*. Chaque année, à l'occasion du « mois de la romance » en février, la ville de Vila Verde, organise de nombreux événements regroupant : ateliers, spectacles musicaux, soirées culturelles ainsi que le lancement de nouveaux produits de la marque.

Dans leur édition *Lenços de Namorados escritas de amor*³⁰, l'Aliança Artesanal laisse entendre que la tradition du foulard d'amour serait spécifique à la province du Minho. Dans cette même édition, on apprend que c'est dans cette région qu'ont débuté les recherches et la préservation de ces objets dès le XX^e siècle. C'est à partir de 1948, dans le *Centro Rural de Formação Familiar de Vila Verde*, qu'ont débuté les recherches et la préservation par reproduction fidèle de *lenços de amor*, qui étaient déjà dans un état assez dégradé. On peut alors se demander si le nombre important de foulards originaires du Minho ne serait pas dû à une meilleure conservation que dans d'autres régions, évinçant l'idée d'une tradition nationale dans les consciences populaires.

Un exemple largement méconnu parmi les *lenços* sont ceux de Glória do Ribatejo que nous avons déjà évoqués. Glória do Ribatejo est une ville de la région de l'Alentejo, dans le centre-sud du Portugal, situé à moins d'une centaine de kilomètre de Lisbonne. Les foulards originaires de cette région se différencient par l'absence de textes ou poèmes faisant place à un grand nombre d'initiales ou de monogrammes, mais aussi par l'utilisation de fils très colorés. Les symboles présents dans ces broderies sont pour la plupart identiques à ce que l'on peut trouver ailleurs à la même époque mis à part la « couronne » octogonale qui est une spécificité de Glória do Ribatejo (fig. 16). Malgré l'absence d'écrits et une charge

30 Aliança Artesanal et M. V. da Cunha, *Lenços de Namorados [...]*, Município de Vila Verde 2021, 1^{re} édition imprimée 2002, *op. cit.*



Fig. 16 Inconnu, couronne, Ass. RFCPGR, 1940-1950, reproduction d'un *lenço* fin XIX^e - début XX^e siècle © photo. M. Cardoso / CMSM

visuelle moins importante, ils communiquent et reflètent les intentions de la brodeuse tout autant que ceux du Minho. La raison de leur invisibilité peut être due au fait qu'ils ne jouissent pas de la même ferveur que ceux du Minho et que l'accessibilité à des ressources de qualité était plus ardue.

Les *lenços* sont donc des objets nationaux plus que régionaux, mais peut-on parler de vernaculaire pour autant ? Le terme « vernaculaire » est devenu un terme générique pour parler des pratiques, des environnements, des cultures matérielles et des modes de vie issus de la vie quotidienne des communautés, en contraste avec les formes d'expression artistique ou architecturale institutionnalisées³¹. Il est important de préciser que ce terme est sujet à débat. Certains remettent en question son existence même, arguant que dans un monde de plus en plus globalisé, rien n'est vraiment vernaculaire. Dans le sens où ces objets sont les témoins d'un artisanat et d'un support d'expression des communautés rurales portugaises, on peut alors les qualifier de vernaculaire.

Néanmoins, les objets dits « traditionnels » sont rarement le fruit d'une invention spontanée, mais plutôt le résultat d'importation et/ou de transformation d'objets préexistant³². Dans le cas des *lenços*, « Nous avons pu voir la présence de motifs très similaires à ceux de Glória, [...] ce qui nous permet d'affirmer qu'il existe une typologie ou matrices communes, à diverses époques, qui a traversé plusieurs continents et pays³³. » Le Portugal par son histoire, a toujours été soumis aux influences extérieures desquelles il a su extraire toute la richesse visuelle pour créer une culture cosmopolite propre. On sait notamment qu'à partir du XIX^e siècle, la broderie a été relativement prospère en Angleterre. En partie grâce à la parution de nombreuses revues de broderies à cette époque. S'il existe une certaine proximité entre les broderies anglaises au point de croix et nos objets, cela peut s'expliquer par la proximité entre le Portugal et l'Angleterre à cette époque. De nombreux échanges se sont fait au niveau de l'industrie du textile et ses matières premières³⁴. Il se peut que les deux pays aient échangé leurs modes, leurs techniques et leurs formes graphiques (fig. 17).

31 Jordi Ballesta et Eliane de Larminat, *Manières de faire vernaculaires. Une introduction*, Interfaces, 44, 2020, p.9-28

32 M. Rheims, *La vie étrange des objets [...]*, op. cit.

33 R. C. Pote, *Glória, Amar Em Ponto de Cruz*, op. cit.

34 Christèle Dedebant, La conquête du Portugal: le cauchemar de Napoléon, *Geo Histoire*, n°65, Portugal, septembre-octobre 2022



Fig. 17 Sophia Stephens, Sampler, laine et soie, 55,9 x 54 cm, Victoria and Albert Museum, Angleterre, 1830

Entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e, de nombreux Portugais émigrent vers des terres promettant une plus grande richesse et un meilleur confort de vie³⁵. Le Brésil ou encore les États-Unis connaissent une arrivée massive de Portugais à cette période. Cette forte émigration se transcrit dans notre corpus par la présence de textes y faisant référence ainsi que par la représentation de bateaux (fig. 18). Étant donné que des *lenços de amor* ont été retrouvés dans diverses parties du monde, on suppose que les foulards ont accompagné leurs destinataires par delà les frontières portugaises³⁶ sans jamais transmettre leur savoir-faire.

Il est essentiel de noter que les recherches sur ces broderies restent encore limitées, et qu'il est important d'intégrer les *lenços* de Glória do Ribatejo au corpus, car ils témoignent d'une culture nationale. Malgré les influences extérieures, ces broderies portent en elles les empreintes des régions et des générations qui les ont créées.

35 Yves Leloup, L'émigration portugaise dans le monde et ses conséquences pour le Portugal, *Géocarrefour*, vol. 47, n°1, 1972

36 Sara Isabel Duarte Brandão, *Bordar o poema, conquistar identidade – um estudo dos lenços de amor como sinal de afirmação feminina*, Universidade de Porto, 2022

[PT lenço]

AMOR.PREFEITO.SÓ.TU
FELIS.DE.QUEM.TE.OUSAR
EU.NÃO.TENHO.ESSA.DITA
SÓ.SE.DEUS.DETREMINAR

[PT]

Amor perfeito só tu
Feliz de quem te ousar
Eu não tenho essa dita
Só se Deus determinar

[FR]

Amour parfait c'est seulement toi
Heureux celui qui ose
Je n'ai pas cette chance / ce destin
Seul Dieu peut en décider





Fig. 18 Inconnu, lin, 52 x 52 cm, Museu Nacional de Etnologia, Minho, 1906 © MNE/ António Ronto, DGPC

3 DES OBJETS DE COMMUNICATION ANCRÉS DANS UNE TRADITION AMOUREUSE

DES ÉCRITS AUX VALEURS DIATOPIQUE ET DIASTRATIQUE

Comme pour l'analyse des symboles et des typographies, il est également difficile de déterminer où s'arrête l'influence et la reproduction des quatrains populaires et où commence l'originalité de la brodeuse. Lors de mon étude, j'ai pu retrouver des phrasés identiques d'un foulard à un autre. Nous pouvons légitimement nous poser la question : étaient-ils copiés ou écrit ? Dans cette partie, notre questionnement portera non pas sur l'origine de ces textes, mais plutôt sur la façon dont ils révèlent la classe sociale et la localité de la personne à l'origine de la broderie.

En linguistique, on utilise les termes de diatopique et de diastratique pour parler de ces phénomènes. Diatopique se référant aux variations linguistiques observées dans différents lieux géographiques ou régions. Et diastratique, aux différences sociales et culturelles du locuteur³⁷.

Pour commencer à analyser les textes présents sur les *lenços de amor*, il faut comprendre dans un premier temps, comment les lire. La grande majorité des foulards d'amour doivent être lus de gauche à droite en tournant le foulard, du centre vers les bords. Le symbole au centre indique, le plus souvent, où est le haut et où est le bas. Une fois le sens de lecture trouvé, nous pouvons commencer à déchiffrer ce qu'il y a d'écrit. Outre le fait que ce soit en portugais, on est confronté à des textes difficiles à lire à cause d'un portugais oral, comportant l'accent de la région nord, sans oublier l'absence de certaines lettres ou les mots qui ne sont pas séparés par des espaces, les erreurs grammaticales, etc. Il est compliqué de s'en rendre compte lorsque l'on n'est pas familier avec cette langue. Afin d'analyser les textes présents sur ces broderies, j'ai réalisé une méthode de transcription en trois étapes. La première transcrit ce qui est visible sur les foulards, on y retrouve la séparation incorrecte des mots et des

37 Louis-Jean Calvet, *L'argot comme variation diastratique, diatopique et diachronique*, Langue française, n°90, Parlures argotiques, 1991, p.40-52

vers, à l'exception des lettres inversées. Cette première transcription est suivie par une interprétation de ce qui semble être l'intention écrite en portugais. Dans cette seconde étape, la consonne géminée – doublement des consonnes – est simplifiée, les bêtacismes – confusion entre le V et le B – sont corrigés afin de rétablir une orthographe correcte pour faciliter la lecture du poème brodé. J'ai fait le choix de conserver les erreurs grammaticales afin de préserver l'essence de ce langage. Enfin, la dernière étape est la traduction de ces textes en français afin d'en saisir le sens.

Les bêtacismes que nous avons évoqués précédemment, rendent compte de l'accent de la province du Minho et sont spécifiques à la région Nord du Portugal, en raison de sa proximité avec l'Espagne. À l'oral, comme en espagnol, les V et les B se prononcent de la même façon d'où la confusion entre les deux lettres (fig. 19).

Si les foulards de Glória do Ribatejo ne contiennent pas de poèmes brodés, c'est en partie due à l'analphabétisme des femmes glorianes. En effet, dans les régions intérieures du Portugal, où la pauvreté restreignait l'accès à l'éducation, ce sont les mères qui enseignaient à leurs enfants ce qu'elles connaissaient. Dans son poème « La première magie », José Tolentino Mendonça écrit que « la mémoire précède les alphabets³⁸ ». Malgré le fait que les poèmes et les chansons d'amour n'étaient pas inscrits sur le tissu, ils étaient parlés ou chantés pendant les longues heures de travail dans les champs ou la nuit, lorsqu'elles se réunissaient autour d'une lampe pour broder ensemble³⁹. Ces poèmes se sont alors transmis au moyen de l'oral se traduisant en un langage symbolique et métaphorique.

Après avoir vu que ces écrits étaient révélateurs de caractères diatopique et diastratique, il est désormais possible d'analyser leur contenu textuel afin de comprendre comment ces objets de communication sont utilisés et à quelle fin.

38 José Tolentino Mendonça, *Introdução à Pintura Rupestre*, Porto, Assírio & Alvim, 2021, p.29

39 F.T. Barata, *Os bordados da Glória do Ribatejo*, op. cit.

[PT lenço]

BAI LENCO. POSUIROR
 UE LU NAO. POS. O LUCAR
 BAI LENCO. ABENTUROSO
 AMA O. DOMEU. BEM PARAR

[PT]

Vai lenço possuir o (R)
 Que (LU) não pôs o lugar
 Vai lenço aventureoso,
 A maõ do meu bem parar

[FR]

Va foulard posséder ce
 qui n'a pas de lieu
 Va foulard aventureux,
 Arrêter la main du bien aimé

[PT lenço]

BAI TE. LENCO. BEMTOROSO
 RESPONDE SAUEFALARPRE
 CUNNTAPELA. SAUD. QUE. ISTA
 NO PRIMEIRO LOCARNI.

[PT]

Vai-te lenço venturoso
 Responde seu falar pre-
 gunta pela saúde que está
 no primeiro lugar (NI)

[FR]

Va foulard chanceux
 Réponds à son discours de-
 mande la santé qui est
 en premier lieu





Fig. 19 Inconnu, bêtacismes, coton, 50 x 47.5 cm, Museu Nacional de Arqueologia, Minho, XIX-XX* siècle © DGPC



Fig. 20 Lenços à la ceinture des femmes, Ass. RFCPGR © ADPEC

La tradition des *lenços de amor*, remontait aux XVII^e et XVIII^e siècles selon certaines références, mais le manque d'œuvres en attestant ainsi qu'un grand nombre de foulards non datés, rendent l'attribution d'une période particulière quasi-impossible⁴⁰. Selon le docteur Adriano Basto, les femmes des classes supérieures échangeaient des déclarations d'amour sous forme de lettres en tissu par l'intermédiaire de servantes ou d'esclaves. Ces messagers ont joué un rôle essentiel en établissant un lien entre les sphères closes des grandes demeures et le reste de la population, diffusant ainsi ces pratiques au-delà de leurs limites⁴¹. C'est dans ce contexte que la tradition de nos *lenços* d'amour semble trouver ses racines. Alors que les *lenços* n'étaient pas destinés à faire partie des objets du trousseau, ils ont néanmoins rempli un rôle social crucial. Tout comme la confection du trousseau de mariage était une étape de préparation à l'âge adulte, les *lenços* servaient d'affirmation sociale, signalant que les femmes étaient en âge d'entretenir des relations amoureuses. Ces *lenços* les accompagnaient dans leur quotidien portés dans la poche de leur tablier et confectionnés pendant qu'elles travaillaient dans les champs, ou lorsqu'elles se réunissaient avec leurs amies ou leur famille après le travail⁴².

Les foulards de l'amour étaient initialement portés par la brodeuse à la taille ou dans la poche de leur tablier⁴³ (fig. 20). Ils servaient généralement de prétexte aux garçons pour attirer l'attention d'une jeune femme par le biais de divers jeux et taquineries⁴⁴. Cependant, il pouvait aussi servir à la brodeuse pour déclarer son amour envers un garçon en lui offrant le foulard. Si le garçon acceptait les intentions de la jeune femme, il arborait alors le foulard à son bras, dans la poche de son habit du dimanche ou autour du cou⁴⁵ (fig. 21). Dans la province du Minho, ces broderies faisaient aussi partie du costume de la mariée et étaient portés à la main, sous le bouquet de fleurs (fig. 22). À un stade plus avancé de la relation, il était presque l'équivalent d'une bague de fiançailles offerte par la femme. Mais si le jeune homme refusait le présent, ou s'il n'avait pas montré l'ouvrage en public, la brodeuse était libre de l'offrir à un autre prétendant.

40 Cléci Eulalia Favaro, *Os lenços de namorados. Tradição, cultura popular e afetividade*, *Journal d'histoire*, vol. 13, non. 24, juillet-décembre 2011, p.151-168

41 A. Basto, *Lenços de namorados [...]*, *op. cit.*

42 Eugénio Lapa Carneiro, *Os Lenços de Mão Bordados*, *Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, Barcelos, 1963, p.8

43 Sofia da Palma Rodrigues, *Lenços de amor: juras, promessas e declarações à moda antiga*, *Jornal Público*, 2008 <https://www.publico.pt/2008/02/14/sociedade/noticia/lencos-de-amor-juras-promessas-e-declaracoes-a-moda-antiga-1319626>

44 F. T. Barata, *Os bordados da Glória do Ribatejo*, *op. cit.*

45 R. C. Pote, *Glória, Amar [...]*, *op. cit.*

Dans tous les cas, cette broderie avait pour objectif d'être exposée, que ce soit par la brodeuse qui le portait, ou par le garçon qu'elle choisissait de fréquenter.

Bien que la tradition consiste à faire de ces objets un cadeau de la femme à l'homme, il existe des traces d'un échange inverse. Dans *literatura popular como escritura antenupcial*, Adriano Basto révèle que, bien qu'inhabituel, des jeunes hommes commandaient des foulards aux broderies délicates, des vœux d'amour et de fidélité à des brodeuses afin de l'offrir à sa bien-aimée le jour de fête. Ces broderies ont commencé à être connues sous le nom *lenço de pedido* – foulards de demande⁴⁶. Cette appellation est devenue une autre façon de nommer les *lenços de amor* sans qu'il soit possible de distinguer si le foulard était offert par un homme ou par une femme.

On sait également que ces broderies n'étaient pas toujours destinées à être offertes à un amant, mais étaient à caractère biographique, marquant des moments importants de la vie de la personne qui l'avait brodé. Il pouvait être courant de broder un *lenço* pour une naissance et d'y envelopper l'enfant dedans. Il était aussi possible de broder des *lenços* pour l'enterrement d'un mari, mais il n'existe aucune copie de ces foulards puisqu'ils ont rempli leur fonction⁴⁷. Pour ces femmes qui brodaient, ces objets étaient surtout un moyen de communiquer avec leurs proches, d'exprimer leurs sentiments ou leurs émotions qu'elles soient positives ou négatives.

Pour beaucoup de foulards, une image rêvée et idéalisée du couple populaire portugais représentant un amour idyllique et sans conflit sous-jacent, était dépeinte. Cette figure stéréotypée est accentuée par l'image de la femme qui brode ses sentiments pour les dédier à l'homme dont elle rêve, pour le conquérir, car pour elle, la seule source de bonheur possible était le mariage. On pourrait cependant y voir un acte féministe, puisqu'il avait toujours été d'usage que l'homme décidait de ses fréquentations ou encore que ce soient les parents qui imposaient leur choix, sans que l'avis de la femme ne soit pris en compte. Avec cette tradition, c'était la femme qui décidait. Certains textes témoignent de cette réalité dans laquelle les relations amoureuses et le mariage impliquaient des destins presque opposés. Maria Lamas, écrivaine et féministe por-

46 A. Basto, *Lenços de namorados [...]*, op. cit.

47 Sara Isabel Duarte Brandão, entrevue avec Maria da Conceição Pinheiro, Entrevue 2022a: 26' 38"

Fig. 21. Lenços dans la poche, Ass. RFCPGR © ADPEC



tugaise du XX^e siècle, raconte ce décalage qui sépare souvent la femme célibataire et rêveuse de la femme mariée et qui finit par se contenter de son destin : « Il arrive [...] que lorsqu'elles se marient, elles perdent cet air hautain et défiant qu'elles affichaient lorsqu'elles étaient célibataires et se résignent aux mauvais traitements de leur mari [...]. Dans l'inconscience dans laquelle elles vivent, elles se considèrent uniquement destinées à procréer et à travailler [...] ⁴⁸. »

Dans ces broderies, on peut également lire une attitude de rupture par rapport aux attentes sociales et culturelles du mariage (fig. 23). Ce *lenço* illustre les tensions et les conflits inhérents aux rôles de genre et aux attentes sociales de l'époque. À travers l'utilisation de différentes expressions pour décrire la femme, la brodeuse met en lumière les multiples facettes de l'identité féminine se définissant à travers ses relations amoureuses.

48 M. Lamas, *As Mulheres do Meu País*, op. cit. p.87



Fig. 22 Incomu, bétacismes, coton, 50 x 47,5 cm, Museu Nacional de Arqueologia, Minho, XIX-XX* siècle © DGPC

Le terme *moça* – utilisé pour parler d’une adolescente déjà menstruée, *companheira* – pour camarade ou partenaire de vie, *rapariga* – qui désigne une jeune femme, mais peut aussi être employé pour petite copine et enfin, *menina* – qui signifie petite / enfant. Les quatrains mettent en scène un dialogue entre deux personas. Une jeune femme exprime son opposition au mariage, suggérant une volonté d’indépendance et de liberté, loin des contraintes de ce dernier. Cette image de liberté est renforcée par la représentation de quatre couples où seul la femme est identique dans chacun de ces couples. Cependant, cette position est contestée par une autre personne, qui, en utilisant le terme *menina* – petite – pour qualifier la jeune femme, la relègue à un statut infantile pour décrédibiliser son discours. Le dialogue entre les deux personas reflète les conflits internes et les réalités contradictoires auxquelles de nombreuses femmes étaient confrontées à cette époque. Elles rêvaient de liberté dans le choix de leur amant et considéraient le mariage comme une condamnation, mais ne cessaient de le convoiter, conséquence des idéaux rêvés qu’elles avaient imaginés à l’adolescence. Ce texte témoigne de la maturité et de la conscience des femmes face à ces dilemmes. Il révèle la capacité des brodeuses à remettre en question les normes sociales, à rêver de liberté tout en se confrontant aux attentes de la société.

Les *lenços de amor* sont donc plus que de simples objets utilisés pour exprimer ses sentiments envers quelqu’un, leurs contenus reflètent aussi la réalité dans laquelle ces femmes étaient confrontées à des destins différents, oscillant entre leurs rêves d’amour idyllique et les contraintes du mariage. Broder était donc, aussi une manière de communiquer sur leurs réflexions, de questionner la société qui les entourait et les attentes sociales auxquelles elles devaient répondre.

[PT lenço]

COMPANHAIRAIS.OCA ZARA
 MOSANOVAEOPIORDASA
 SNEIRAS.EUNUNCAMERIGU
 LEIPELASMINGHAS
 ASIM. OUÇO.FALAR.NÃO
 HARAPARIGANOVA.QUI
 NÃO.DEZEJE.CAZAR
 AMENINA EAPRIMERA.QUE

[PT]

O casar a moça nova
 É o pior das asneiras
 Eu nunca me regulei
 Pelas minhas companheiras
 Não há rapariga nova
 Que não deseje casar
 A menina é a primeira
 Que assim ouço falar

[FR]

Le mariage d'une demoiselle nouvelle
 C'est la pire des conneries
 Jamais je ne m'y restraint
 Pour mes consœurs
 Il n'y a pas de jeune femme
 Qui ne veut pas se marier
 Cette petite est la première
 Qui ose parler ainsi

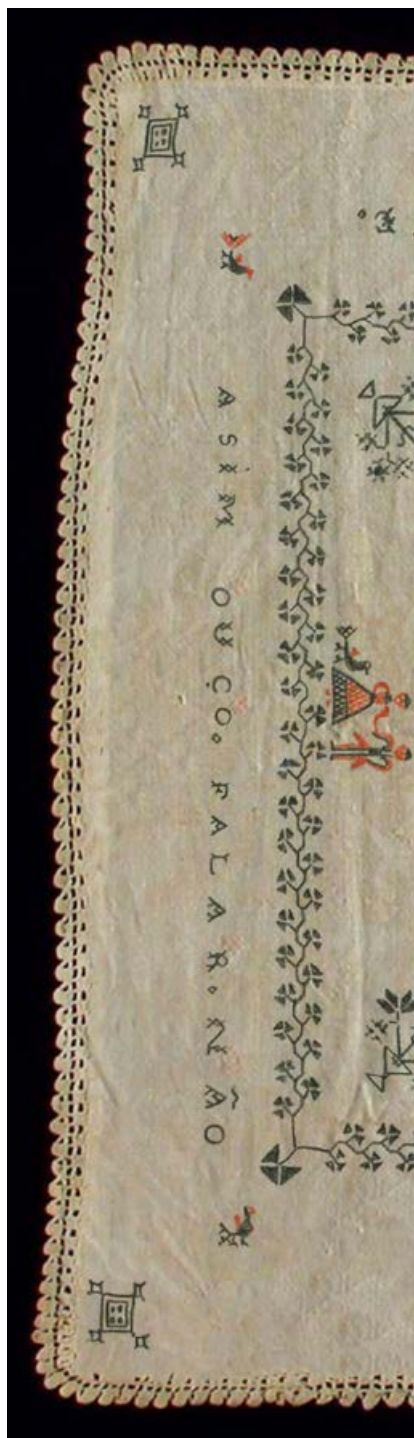




Fig. 23 Reproduction d'après un dessin de Sara Isabel Duarte Brandão, XX^e siècle © DGPC



Fig. 24 Ti Palmira e Ti Rita, XX^e siècle, Glória do Ribatejo © ADPEC

BRODER, UNE FONCTION SOCIALE ANCRÉE DANS UN USAGE QUOTIDIEN

Cette forme d'expression artistique a joué un rôle central dans la vie des femmes rurales du Portugal, offrant un espace où leurs voix pouvaient s'exprimer à travers les fils et les aiguilles. Pour mieux comprendre et connaître les femmes derrière nos objets, il est nécessaire de comprendre les contextes socioculturels qui ont accompagné la tradition au fil du temps.

Dès leur plus jeune âge, les femmes du milieu rural étaient initiées à l'art de la broderie, une compétence qui façonnait leur vie à bien des égards. Lorsque les filles ne pouvaient aller à l'école pour apprendre les arts domestiques, c'étaient les femmes qui enseignaient aux plus jeunes ce qu'elles avaient appris auparavant des plus âgées. Il était plus courant que cette transmission se fasse

au sein de la même famille, de mères en filles par l'observation dans un premier temps puis, très vite par de la reproduction des gestes. Par le façonnage d'abécédaires, elles apprenaient à reconnaître les différentes lettres de l'alphabet. Ces modèles marquaient le début de leur relation avec cette technique et servaient pour leurs futures broderies. Cette technique était utilisée pour orner divers vêtements et pièces textiles de leur foyer, transformant ainsi des objets ordinaires en objets richement décorés. L'auteur Eugénio Lapa Carneiro décrit cette relation entre les femmes et la broderie depuis l'enfance au mariage: «Tout en surveillant le bétail sur la colline et le soir, la jeune fille mariée brodait [...], presque toujours au point de croix, un *lenço de bretanha* acheté au marché. À cette occasion, elle utilise les abécédaires ou les *samplers* au point de croix qu'elle avait fabriqués, enfant, lorsqu'elle apprenait à broder⁴⁹.» Plus qu'une compétence pratique, c'était une forme d'expression qui les accompagnait à chaque étape de leur vie, ajoutant une touche personnelle à leur environnement.

Cette utilisation de la broderie comme méthode d'apprentissage et reflet des valeurs de la société explique à la fois l'attitude des femmes qui brodent sans jamais questionner ni leur condition, ni leur travail et celles qui remettent en question ce qui leur est imposé, partant de leur place pour s'en affranchir. C'est dans l'acte de broder des *lenços* d'amour que les femmes, analphabètes ou à peine alphabétisées, prennent la parole et le pouvoir de décision sur leurs passions et leurs désirs, à travers un geste. Bien que l'on trouve des traces de ces revendications dans nos *lenços*, ces objets n'ont pas été vecteur d'un militantisme pour autant. Maria Lamas explique ce phénomène, selon elle: «L'analphabétisme qui caractérise les paysannes et les autres femmes du peuple n'est pas l'apanage des gens modestes. Les femmes des classes aisées sont elles aussi généralement analphabètes, même lorsqu'elles savent lire ou simplement épeler. Cela est dû au fait qu'elles assimilent mal ce qu'elles lisent, et lisent presque exclusivement des livres qui remplissent leur imagination d'histoires aventureuses et romanesques, sans élargir les connaissances générales qui développent l'intelligence, guident le raisonnement et créent un sens critique⁵⁰». La restriction intellectuelle liée à la condition féminine aurait donc limité l'accès aux contenus critiques

49 E. L. Carneiro, *Os Lenços de Mão Bordados*, op.cit., p.8

50 M. Lamas, *As Mulheres do Meu País*, op. cit. p.419

MODAS
E
BORDADOS
vida feminina

• DIRECTORA E EDITORA MARIA LAMAS •

PROPRIEDADE DA SOC. NAC. DE TIP. • REDACÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E OFICINA: RUA DO SÉCULO, 65 • SUPLEMENTO N.º 1617 — LISBOA

merica

Jean Parker, encantadora artista da «Paramount Pictures», veste com graça uma elegante stolllette de viagem, em lá forte, guardada com pele. Chapéu da mesma pele com longa vécharpe atrás.

NA CAPA: — Elegantíssimo casaco de lá côrta, com uma original guardião de péis de loutra.
Modio de Berlin

Fig. 25 Revue Modas e Bordados, 1963

et à la réflexion, façonnant ainsi la manière de penser et d'agir des femmes portugaises de l'époque.

La dictature qui a régné sur le Portugal de 1926 à 1974 a imposé des contraintes intellectuelles et sociales aux femmes, limitant leur accès aux contenus critiques et freinant leur réflexion. Pourtant, même dans ce contexte de restriction, les femmes ont su contourner ces limitations, traçant ainsi leur propre voie malgré les entraves. Le régime diffuse de nombreuses idées telles que « les femmes sont liées à la nature, tandis que les hommes à la culture⁵¹ », dévalorisant alors le travail des femmes et légitimant leur incapacité à travailler et les rabaisant à la fonction de mère et de maîtresse du foyer. En parallèle de ces idéaux véhiculés par le régime, le XX^e siècle au Portugal est aussi marqué par l'émergence du féminisme et le désir de réappropriation des arts considérés comme « mineurs ». Malgré les efforts du régime pour réprimer et contrôler les formes d'expression artistique et culturelle dont la broderie, de nombreuses femmes ont continué à la pratiquer. Elles ont appris à contourner les restrictions et continuer leur lutte en utilisant la broderie comme moyen d'exprimer leur opposition au régime et à ses idéaux.

C'est dans ce contexte, que des magazines tels que *Modas e bordados-vida feminina* – Mode et broderies-vie féminine – communiquaient sur l'instruction des femmes et l'épanouissement de celles-ci dans des domaines généralement réservés aux hommes (fig. 25), juxtaposés à ces textes, on trouvait des motifs de broderie ou à des articles sur la conduite appropriée des femmes au foyer. Dans un livre éducatif de 1956 sur les broderies et dentelles du Portugal, où l'on peut lire une citation de Salazar en première page, on retrouve une illustration de *lenços* de namorados sur laquelle on peut lire : « L'amour qui règne dans les âmes, Unifie nos cœurs. À enfin fait de nous ses captifs, Nous traînons ses chaînes. » Parle-t-on ici de chaînes comme des entraves amoureuses, signes de passion ? Ou avons-nous ici, affaire à une métaphore de l'amour qui prive les individus de liberté ? Plus loin dans l'ouvrage, les *lenços* sont décrits comme des broderies « [...] dans lesquelles l'amour semble être la cause principale de vie⁵². » Cette phrase intervient comme un jugement de l'auteur vis à vis de ces objets. Si l'on peut interpréter certains

51 Vitória Almeida Machado et Leandro Pereira Gonçalves, *Mulheres que trabalham: As representações profissionais das mulheres nos estados novos de Getúlio Vargas e António Salazar*, Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 2021

52 M. M. de S. Calvet de Magalhães, *Bordados e rendas de Portugal*, collection éducative, n.º10, Ministério da Educação Nacional, 1963, p.68



Fig. 26 M. M. de S. Calvet de Magalhães, Bordados e rendas de Portugal, collection éducative, n.º10, Ministério da Educação Nacional, 1963

signes comme une manière de résister, il convient de rappeler que ces écrits n'étaient destinés qu'à une certaine catégorie sociale, lettrée et dont les ressources financières étaient suffisantes. Pour certaines femmes des régions rurales, la broderie constituait surtout, un moyen de contribuer financièrement au foyer et n'était alors pas un acte de résistance en soi.

Malgré les efforts du régime pour réprimer et contrôler les formes d'expression artistique et culturelle, la broderie a continué à se transmettre de génération en génération. Dans l'Estado Novo, le régime a cherché à construire l'identité nationale en s'appuyant sur la culture populaire, imposant un « bon goût » basé sur des créations populaires idéalisées, détachées de la réalité sociale⁵³. En encourageant le peuple à « être comme il est », l'ignorance des classes sociales les plus défavorisées a été promue, et en idéalisant l'artisanat qu'il produit comme marque de la nation. Avec des symboles encore aujourd'hui appréciés, une idéologie patriotique a été mise en place comme élément fondamental de l'identité portugaise. Malgré la valeur esthétique des œuvres traditionnelles, la catégorisation dont elles ont fait l'objet, a manipulé non seulement leur intention, mais aussi leur héritage.

La broderie a donc été un élément essentiel de l'identité féminine des XIX^e et XX^e siècles, marquant chaque étape de la vie des femmes. Des enseignements du point de croix à la confection de leurs propres *lenços* d'amour, les femmes du milieu rural du Portugal ont su communiquer, à travers un langage silencieux, sur leur savoir-faire, leur vie et envies .

53 V. M. Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo [...]*, op. cit.

CONCLUSION

QUELLE PERSPECTIVE POUR LES LENÇOS DE AMOR?

Ce travail explore les *lenços de amor* sous diverses perspectives, mettant en lumière leur rôle singulier en tant qu'objets porteurs de significations multiples. En débutant par une analyse de la matérialité des objets et de la manière dont leurs différents éléments prennent forme, le regard se tourne ensuite vers les formes graphiques, permettant de clarifier le contexte des écrits et d'illustrer les poèmes qu'elles accompagnent, ainsi que sur la société, la temporalité et la localité auxquelles elles appartiennent. Ces foulards transcendent leur association initiale avec l'amour pour devenir des moyens expressifs, reflétant les émotions des brodeuses, qu'elles soient liées à des moments de doute, de célébration ou de douleur.

La technique de la broderie, initialement destinée à un usage utilitaire et décoratif, se révèle être un langage visuel complexe, communicant les expériences de vie des femmes à l'origine de ces broderies. Ainsi, les *lenços de amor* ne se limitent pas à être de simples symboles d'affection, mais deviennent des média à travers lesquels les femmes peuvent articuler leurs expériences de vie, qu'elles soient positives ou négatives. Ces objets racontent l'histoire des femmes qui les ont brodés, d'où elles venaient, qui elles étaient et ce qu'elles désiraient.

Dans le cadre de ma recherche, j'ai constaté un écart significatif entre la préservation des *lenços de amor* dans les musées portugais et leur manque de notoriété général. Pourtant, des structures ont été mises en place pour sauvegarder ce patrimoine, comme le *Rancho Folclórico da Casa do Povo de Glória do Ribatejo*, des municipalités comme Vila Verde ou Espinho ou encore le *Centro Rural de Formação Familiar de Vila Verde*, dans lequel ont débuté les recherches et la préservation de ces objets. Ces structures organisent fréquemment des expositions mettant en valeur leurs collections, contrairement aux

musées qui, bien qu'ils détiennent une grande partie de ces objets dans leurs archives, ne les exposent que rarement. Ainsi, le grand public, y compris les employés des musées, semblent souvent méconnaître leur présence au sein de ces institutions et lorsqu'on les interroge à ce sujet, ils associent ces broderies soit à la région du Minho soit à la marque Namorar Portugal. Ce décalage interroge sur les raisons sous-jacentes de cette méconnaissance. Est-il question d'un désintérêt de la part des nouvelles générations ou est-ce une méconnaissance générale de ces objets ?

Comment se fait-il qu'au sein d'un pays qui valorise sa culture et son patrimoine comme le Portugal, il y ait un déficit significatif de connaissance et de visibilité concernant ces objets d'art populaire ? Plusieurs facteurs contribuent à cette situation, comme la concentration régionale de ces objets, le manque de diversité de recherches académiques ou encore la prédominance d'autres éléments culturels dans la promotion nationale. Maurice Rheims met en cause les disparités d'intérêt entre plusieurs objets en expliquant que plus la conception paraît insoluble plus l'objet sera considéré⁵⁴. Pour cette raison, les broderies surtout celles au point de croix, sont souvent dévaluées. C'est probablement l'une des raisons qui fait que les *lenços de amor* n'ont pas été valorisé par le patrimoine portugais et sont encore aujourd'hui largement méconnus.

Le modèle économique du « traditionnel » peut également être mis en cause, car l'activité économique liée à la production et à la vente de ces foulards entre en conflit avec la préservation de leur authenticité et de leur signification culturelle. On assiste, par ailleurs, à une homogénéisation des foulards lorsque l'on cherche à se renseigner dessus. À titre d'exemple, lorsque l'on réalise une recherche rapide sur les *lenços de amor* conduit souvent aux mêmes types de foulards, largement promus par la marque Namorar Portugal. Mais lorsque l'on cherche des modèles plus anciens, il faut se tourner du côté des associations ou des musées, qui sont moins évidents à trouver. Ce problème, qui peut sembler être un détail, met en lumière la complexité de cette valorisation soutenue par la marque. Néanmoins, les événements qu'elle organise, comme le gala Namorar, ayant lieu lors du « mois de la

⁵⁴ M. Rheims, *La vie étrange des objets [...]*, op. cit.

romance» en février dans la ville de Vila Verde, jouent un rôle essentiel. Ces manifestations, englobant des ateliers, des spectacles musicaux, des soirées culturelles, ainsi que le lancement de nouveaux produits, mettent en avant ces foulards pendant tout un mois. Elle permet de dynamiser le tourisme de la ville, toucher un public plus large, et encourager la réappropriation de ces objets dans un contexte contemporain.

Lors d'une table ronde en février 2022 organisée lors du gala *Namorar*, un groupe de chercheurs et designers s'est réuni pour discuter de la modernisation des foulards de l'amour⁵⁵. Miriam Zanini, une designer spécialisée dans l'artisanat et l'innovation, encourage « les nouvelles générations à raconter leur propre histoire à travers les foulards », tout en renforçant leur capacité à « innover et à s'adapter à une nouvelle réalité digitale et globale ». En tant qu'objets de communication, les foulards de l'amour sont confrontés à la déconstruction de normes moderne telles que l'hétéronormativité et la vision selon laquelle cette pratique est exclusivement féminine. De plus, l'idée préconçue qu'une femme aspire nécessairement au mariage et à une relation amoureuse pour être épanouie, fait partie des valeurs désormais déconstruites au Portugal. Cependant, ces évolutions dans les perceptions sociales ne semblent pas impacter l'esthétique des nouveaux foulards, qui continuent d'imiter les anciens. La création de nouveaux *lenços de amor* fait face à un besoin de relancer une dynamique créative pour créer de nouvelles formes et signes plus en accord avec des valeurs et des problématiques plus contemporaines.

À travers ce travail, je souhaitais faire connaître ces objets, leurs histoires et leurs caractéristiques pour qu'ils ne soient plus considérés comme de simple objets à caractère commercial et touristique, mais leur restituer leur place de patrimoine et de support d'expression autrefois utilisés par les femmes et qui doivent aujourd'hui se trouver un nouveau moyen de développement.

55 VMTV, *Modernizar Lenços de Namorados para reforçar mensagens atuais de amor e defesa do Planeta*, 27 février 2022, <https://vmtv.sapo.pt/modernizar-lencos-de-namorados-para-reforcar-mensagens-atuais-de-amor-e-defesa-do-planeta/>

BIBLIOGRAPHIE

A Aliança Artesanal et Mário V. da Cunha,
Lenços de Namorados-Escritas de Amor,
Município de Vila Verde 2021, 1re édition
imprimée 2002

Vera Marques Alves,
Arte popular e nação no estado novo: política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2013

B Jordi Ballesta et Eliane de Larminat,
Manières de faire vernaculaires. Une introduction, Interfaces, 44, 2020

Filipe Themudo Barata,
Os bordados da Glória do Ribatejo, Matriz PCI, 2020, <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetalheFicha/645>

Maria Barthez,
Ethnologue sans chaire, dramaturge du «folklore portugais»: vie et œuvre de l'homme de culture Francisco Lage, Bérose, <https://www.berose.fr/article2535.html>

Adriano Basto,
Lenços de Namorados: A Literatura Popular como Escrita Antenupcial, Ponte Caldelas, Fundação Meendinho. 2014

Cláudio Basto,
Silva Etnográfica, Porto, Edições de Marânus, 1939

Sara Isabel Duarte Brandão,
Bordar o poema, conquistar identidade – um estudo dos lenços de amor como sinal de afirmação feminina, Universidade de Porto, 2022

Sara Isabel Duarte Brandão,
entrevue avec Maria da Conceição Pinheiro,
Entrevue 2022a: 26' 38"

C Elisabete Cabral,
O ponto de cruz: a grande encruzilhada do imaginário. Instituto Português de Museus, 1998

Louis-Jean Calvet,
L'argot comme variation diastatique, diatopique et diachronique, Langue française, n°90, Parlures argotiques, 1991

Teresita Schultz de Carabobo,
the Tuscan letters, 2021, <https://pampatype.com/blog/tuscan-letters-1#>

Eugénio Lapa Carneiro,
Os Lenços de Mão Bordados, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Barcelos, 1963

Inês Guerra Almendra de Carvalho,
Bordado das Caldas da Rainha: A Necessidade de Salvaguarda de um Património Cultural Imaterial, juillet 2019, Université de Coimbra

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant,
Dictionnaire des symboles, Paris, 1969

Edmundo José Branco Correia,
Minho-Uma Tipografia Vernacular para a Região do Minho, décembre 2014, <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/82538>

D Christèle Dedebant,
La conquête du Portugal: le cauchemar de Napoléon, *Geo Histoire,* n°65, Portugal, septembre-octobre 2022

Hugo Gonçalves Dores,
La séparation de l'Église et de l'État dans l'Empire portugais. Des limitations d'un principe essentiel de la Première République (1911-1919), Histoire, monde et cultures religieuses, vol. 31, n°3, 2014

Jean-Yves Durand,
Bordar: masculino, feminino, Aliança Artesanal, 2006

E Jan Eaton,
A Creative Guide to Cross Stitch Embroidery, 1995

Exposição Metamorfose,
Portugalglobal, n°157, octobre 2022

F Cléci Eulalia Favaro,
Os lenços de namorados. Tradição,
cultura popular e afetividade, *Journal d'histoire*,
vol. 13, non. 24, juillet-décembre 2011

Adrian Frutiger,
l'Homme et ses signes, Atelier Perrousseaux,
2014

G Adriana Pereira Gomes,
*Bordar a si: uma análise sobre o fazer
artístico nas obras de Pedro Luis*, Universidade
Federal do Ceará, Fortaleza, 2019

Graphéine,
Didot, à la mode depuis 1811!, Typorama
n°03, 2019, [https://www.grapheine.com/
histoire-du-graphisme/typorama-03-didot-ty-
pographie](https://www.grapheine.com/histoire-du-graphisme/typorama-03-didot-ty-pographie)

Nicolette Gray,
Nineteenth Century Ornamented Typefaces,
Faber and Faber, Londres, 1976

J Jean-Pierre Jourdan,
La lettre et l'étoffe. Étude sur les lettres
dans le dispositif vestimentaire à la fin du
Moyen Âge, *Médiévales*, vol. 14, n°29, 1995

K Rob Roy Kelly,
*American Wood Type, 1828-1900:
Notes on the Evolution of Decorated and Large
Types and Comments on Related Trades of the
Period*, Da Capo Press, 1977

L LAROUSSE,
[https://www.larousse.fr/encyclopedie/
divers/art_populaire/81490](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_populaire/81490)

Maria Lamas,
As Mulheres do Meu País, Lisboa, Actuais,
1948/50

Patricia Lambert,
Color and Fiber, West Chester, Pa.: Schiffer
Pub., 1986

Yves Leloup,
L'émigration portugaise dans le monde et ses
conséquences pour le Portugal, *Géocarrefour*,
vol. 47, n°1, 1972

**M Vitória Almeida Machado et Leandro
Pereira Gonçalves,**
*Mulheres que trabalham: As representações
profissionais das mulheres nos estados novos
de Getúlio Vargas e António Salazar*, Projeto
História: Revista Do Programa De Estudos
Pós-Graduados De História, 2021

M. M. de S. Calvet de Magalhães,
Bordados e rendas de Portugal, collection
éducative, n.º10, Ministério da Educação
Nacional, 1963, p.68

Baptiste-Marrey,
Esquisse d'un discours sur le livre, Le Temps qu'il
fait, 1996

José Tolentino Mendonça,
Introdução à Pintura Rupestre, Porto, Assírio &
Alvim, 2021

O Jorge Ramos do Ó,
*Os anos de Ferro: O dispositivo cultural
durante a «Política do Espírito» 1933-1949*,
Lisboa, Editorial Estampa, 1999

P Michel Pastoureau,
Bleu histoire d'une couleur, Seuil, 2000

Rita Cachulo Pote,
Glória, Amar Em Ponto de Cruz, RFCPGR, 1re
édition, 2022

R Sofia da Palma Rodrigues,
*Lenços de amor: juras, promessas e
declarações à moda antiga*, *Jornal Público*, 2008
[https://www.publico.pt/2008/02/14/sociedade/
noticia/lenços-de-amor-juras-promessas-e-de-
claracoes-a-moda-antiga-1319626](https://www.publico.pt/2008/02/14/sociedade/noticia/lenços-de-amor-juras-promessas-e-declaracoes-a-moda-antiga-1319626)

Maria Manuela Restivo,
*A emergência da autoria na arte popular
portuguesa: o contributo de Ernesto de Sousa*,
Alice Duarte (ed.), *Seminários DEP/FLUP* vol.
1, Universidade do Porto, Faculdade de Letras/
DCTP, 2020, p.98-117

Maurice Rheims,
*La vie étrange des objets: histoire de la
curiosité*, Plon, 1959

S **Luísa Saraiva Leão Leite da Silva,**
Do bordado tradicional ao contemporâneo: processos de resignificação, Universidade Beira Interior, 2021

Ana Paula Simioni,
Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, Proa-Revista de Antropologia e Arte, vol.01, nº02, nov. 2010

T **Adriano Fernando da Silva Basto Teixeira,**
Lenços de namorados: a literatura popular como escritura antenupcial, Universidade de Vigo, 2005

V **VMTV,**
Modernizar Lenços de Namorados para reforçar mensagens atuais de amor e defesa do Planeta, 27 février 2022, <https://vmtv.sapo.pt/modernizar-lencos-de-namorados-para-reforçar-mensagens-atuais-de-amor-e-defesa-do-planeta/>

COMPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE



Inconnu, Coton, 44 x 46 cm, Museu Nacional de Etnologia, Minho, 1885 © DGPC



Inconnu, coton, 20.5 x 20.5 cm, Museu de Arte Popular, Viana do Castelo,
Minho, XIX^o siècle © DGPC

[PT lenço]

Meu Manel bai pró Brazil
Eu tamém bou no bapor
Gardado no coração
Daquelle qué meu amo

[PT]

O meu Manel vai pró-Brazil
Eu também vou ao vapor
guardado no coração
Daquelle que o meu amor

[FR]

Mon Manuel va au Brésil
Moi aussi je vais sur le bateau
gardé dans le cœur
de celui que j'aime



Inconnu, coton, 50 x 50 cm, Museu Nacional do Traje e da Moda, Guimarães, Minho, XIX^o siècle © DGPC

[PT lenço]

AMIZADE. I RECORDAÇÃO.
TEU. AMOR DO. CORAÇÃO.
NESTE. LENÇO. DE. PUZITU
LAGRIMAS. POR. QUEN. EUCHORU
POR. EU. NÃO. PODER. CHIGAR
AOS. BRASOS. DE. QUEN. ADORU.

[PT]

Amizade e recordação
teu amor do coração
Neste lenço deposito
Lágrimas por quem eu choro
Por eu não poder chegar
Aos braços de quem adoro

[FR]

Amitié et souvenir,
ton amour du cœur
Dans ce foulard j'ai déposé
des larmes pour celui que je pleure
Car je ne peux être
dans les bras de celui que j'aime



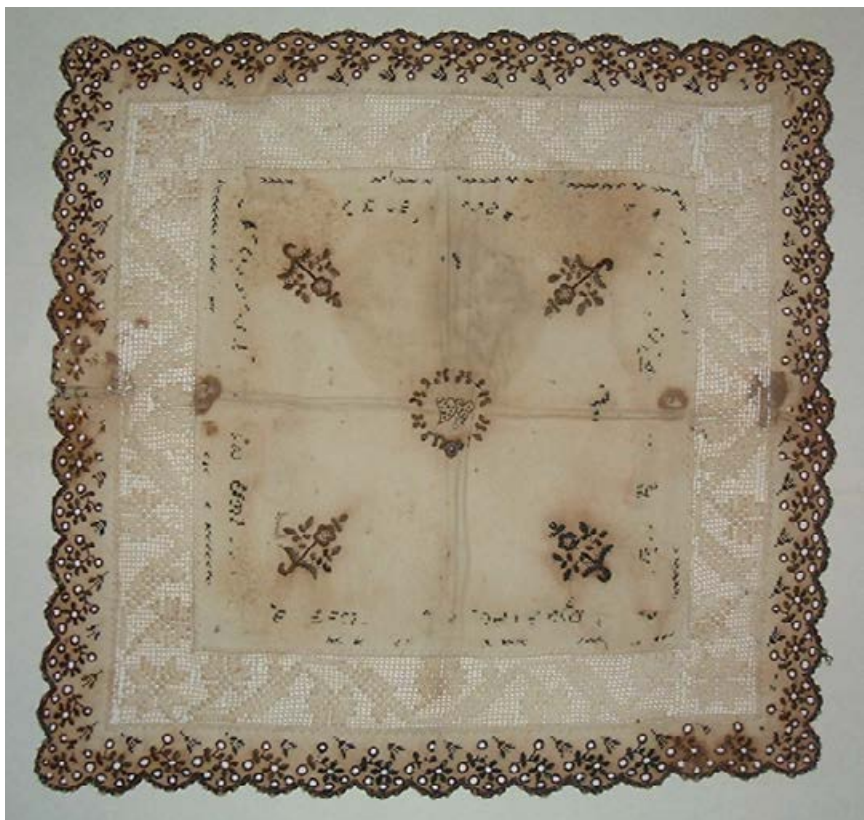
Maria das Cinco Acas de Jesus, lin et coton, 42 x 42 cm, Museu de Arte Popular, Viana do Castelo, Minho, XIX^e siècle © DGPC



Inconnu, coton, 50 x 50 cm, Museu Nacional de Etnologia, Minho,
 XIX-XX^e siècle © DGPC



Inconnu, coton, 47 x 49 cm, Museu Nacional do Traje e da Moda,
 Minho, XIX-XX^e siècle © DGPC



Inconnu, lin et fils de soie, 45 x 46 cm, Museu Nacional do Traje e da Moda, Minho, XIX-XX^e siècle © DGPC



Inconnu, lin, 45 x 46 cm, Museu Nacional de Etnologia, 1910
© MNE/ António Rento, DGPC

[PT lenço]

LENÇO CE FORES A PERGUNTA
S QUEM FOI U TEU ESCRIVÃO RES
PONDE. QUE FOI UMA PENA NAÇID
A DUCURAÇÃO. AMOR. AMIZADE

[PT]

Lenço se fores a perguntar
Quem foi o teu escrivão
Responde que foi uma pena
Nascida do coração

[FR]

Foulard si vous demandez
Qui était ton écrivain
Répondez que c'était une plume
Née du cœur



Inconnu, coton, 49 x 49.5 cm, Museu de Arte Popular, Minho,
1901 ou 1910 © DGPC



Inconnu, lin, Glória do Ribatejo, XX^e siècle © SCD Glória do Ribatejo



Inconnu, coton, 43.5 x 41 cm, Museu Nacional de Etnologia, Perre, Minho, XX^e siècle
 © MNE/ António Rento, DGPC



Inconnu, 51 x 51 cm, Museu Nacional de Etnologia, Meadela, Minho, XX^e siècle © DGPC



Inconnu, coton, 54 x 54 cm, Museu Nacional de Etnologia, Meadela,
XX^e siècle © Luísa Oliveira, 2006, DGPC



Inconnu, coton, 45 x 46 cm, Museu Nacional de Etnologia, Viana do Castelo, Minho, XX^o siècle © MNE/ António Rento, DGPC



Inconnu, coton, 54.5 x 48.5 cm, Museu Nacional do Traje e da Moda, Douro, 1940 © DGPC



Reproduction d'après un ancien lenço, Glória do Ribatejo, © Matriz PCI



Reproduction d'après un ancien lenço, Glória do Ribatejo, © Nela 2018

Remerciements

Merci à ma tutrice Sara Martinetti, pour ses indications précieuses malgré ma difficulté à les mettre en pratique.

Merci à ma famille pour leurs relectures ainsi qu'à ma mère pour son aide pour traduire les différents textes.

Merci à mes proches pour leurs corrections, leur patience et le soutien moral.

Merci à Alisa Nowak pour son soutien et sa bienveillance vis à vis de tous mes projets lors de ma scolarité.

Merci à Patrick Doan pour les nombreuses discussions qui m'ont permis de trouver le sujet de ce mémoire.

Mémoire DNSEP

ÉSAD Amiens 2023/2024

Anne-Sophie Avril

Supervision

Sara Martinetti

Conception graphique

Anne-Sophie Avril

Caractères typographiques

Fraunces dessiné par Phaedra

Charles et Flavia Zimbardi de

Undercase Type, Vinila dessiné

par Flora de Carvalho de Plau

Impression

Achevé d'imprimer à l'ÉSAD

d'Amiens en décembre 2023

Papier Offset 100 % recyclé Blanc,

Cyclus Enramé 90 g/m²

