

Maria Luísa Malato Borralho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto; mimalato@gmail.com

ORNATUS

L’emblème en tant que métaphore*

“[...] je n’ai eu qu’une angoisse: en traquant l’universel linguistique, ne me condamnerais-je pas à aborder de proche en proche la totalité des connaissances humaines, ce qui est manifestement impossible?”

Marina YAGUELLO – *Les fous du langage*, Avant-Propos

Définir l’*ornatus* n’est pas une question facile, même si on se borne à la rhétorique classique. Cicéron, plus systématiquement que Théophraste, le présente comme une des trois vertus de l’expression (*virtutes elocutiones*) – la correction, la clarté et l’*ornatus* – au service d’une quatrième, l’*aptum*, l’adéquation d’un discours à ses circonstances. Étant la notion rhétorique de *Virtus* liée à Aristotle, l’*ornatus* serait invariablement conçu comme un juste milieu: on ne peut pas le considérer comme une erreur, sinon par défaut (le manque, l’*oratio inornata*), ou par excès (*mala affectatio*). Quintilien, pourtant, ne laissera pas de souligner la distinction entre parler correctement (parler bien) et parler efficacement (bien parler). Les histoires et de la rhétorique et de la poétique (de plus en plus autonomes, partageant, au début, respectivement les textes en prose et les textes en vers, et après, les non-littéraires et les littéraires) ne feront que développer l’opposition entre la rhétorique et la poétique et, en conséquence, les contradictions entre la *correction* et la *clarté*, d’un côté, et l’*ornatus*, de l’autre (cf. Vilela, 2002 : 63 ss.). Dans ce contexte, la définition de l’*ornatus*, ou plus spécifiquement de la métaphore, comme matière littéraire ou matière linguistique, accentuera les paradoxes entre la prohibition du vice linguistique et la permission de la licence poétique/littéraire. Et pourtant, ce sont ces contradictions et paradoxes qui encouragent souvent les petites guerres, drôle de guerre, entre les théoriciens de la Linguistique et ceux de la Littérature...

¹ Cet article est le développement de l’introduction d’une conférence («Entre jardins et palais: les métaphores de la connaissances dans les académies du XVIIIème siècle»), présentée au V.ème Congrès International de la Société d’Etudes Utopiques, à Porto, le 10 Juillet 2004, en train de publication. Ainsi, malgré leur autonomie et caractère inédit, quelques considérations doivent être, sans doute, comprises dans un contexte d’investigation plus vaste: celui des emblèmes académiques du XVII.ème et XVIII.ème siècles.

Faute d'incompréhension, l'*ornatus* est devenu l'instrument de deux perspectives rhétoriques, voire de deux linguistiques ou de deux utopies rhétoriques: l'utopie d'un langage, d'un ensemble de signes, qui se colle aux référents, aux choses; et l'utopie d'un langage qui se plie et déplie pour montrer les choses cachées ou cacher les choses trop évidentes. On peut les rapprocher de ce que Marina Yaguello appelait l'Utopie du Roi nu (le rêveur éveillé, l'approche masculine, le langage adamique ou la *patrie* linguistique, plus intellectualisé, le désir de clarification du langage) et l'Utopie de la Reine de la Nuit (le rêveur endormi, l'approche féminine, le langage-mère ou la *matrie* linguistique, le drame du sens caché et de la multiplicité de branches, malgré le tronc commun). La première sacrifierait l'*ornatus* à la clarté et à l'ordre du cosmos, du monde. La deuxième n'hésiterait pas à mettre sur l'autel la clarté pour rendre hommage à la complexité du beau.

Et pourtant, les deux pôles se trouvent souvent jumelés et le rapport entre eux serait bien la continuité, plutôt que l'opposition (Yaguello, 1984: 91-92). En effet, ils seraient tous les deux soumis à une plus grande Utopie, celle de la langue parfaite (cf. Eco, 1995). La clarté des mots dérive, souvent, trop souvent, de l'ignorance ou du manque d'imagination de l'interprète (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1958, II, §31). Même le juste milieu est toujours un point à préciser, dépendant des circonstances, des époques, des auteurs, des lecteurs. L'*ornatus* renvoie, alors, à toute la Rhétorique, soit l'invention-disposition soit l'élocution. Mais aussi, envers tout le langage: le mot portugais "palavra" vient de "parabole". Les exemples de symbiose pourraient se multiplier, indépendamment des siècles ou des écoles de pensée. Dans la Rhétorique aristotélique (et classique en général) et encore chez Lausberg, l'*ornatus* désignait quatre types différents de relations linguistiques (et non pas de relations littéraires): la synonymie ou la fausse synonymie, la transposition de mots ou le *tropos*, les figures de diction et de pensée, et la structure même du discours (Lausberg, 1972: §163.2, p. 138). La *Rhetorica ad Herenium* considère l'*ornatus* comme un des éléments de l'Argumentation (*Rhetorica ad Herenium*, II, 18, 28, p. 139). Boileau trouvera aux Halles de Paris beaucoup plus d'ornements rhétoriques que dans les œuvres des poètes. Friedrich Nietzsche soulignera la liaison profonde entre la convention et la motivation, la raison et l'émotion. A la façon du poète Jean Paul, il concevait le langage comme un dictionnaire de tropes endormis, notamment de métaphores, synecdoques et métonymies (suivant ici la célèbre taxinomie de Fontanier), faisant aussi référence, entre autres tropes du langage commun, à l'antonomase, à l'onomatopée, à la catachrèse, à l'épithète, à la périphrase ou à l'hyperbole (Nietzsche, 1995: 70-77). Selon Roman Jakobson, l'activité du langage implique toujours la simultanéité du pôle métaphorique (la sélection des entités linguistiques) et du pôle métonymique (la combinaison de ces mêmes entités), identifiés ainsi avec la perception du texte (Jakobson, ed. 1974: I, 61 ss.). Albert Henry sera encore plus catégorique décelant la métonymie à l'origine de tout acte linguistique (Henry, 1971: 17). Et Perelman, reprenant les réflexions de Platon et de Saint Thomas, réintroduira l'analogie dans la théorie de l'argumentation, considérant la métaphore seulement comme "une analogie condensée" (Perelman, ed. 1993: X, 133)...

Où est l'étrangeté que l'*ornatus* provoque? En lui, seulement? Ne contamine-t-il pas la perception même de la chose qu'il désigne? Comment isoler l'objet du sujet si l'objet est toujours contaminé par un sujet qui le rend objet? Sur ce point là, l'*ornatus* nous

remet, étymologiquement aussi, pour une certaine ambiguïté de la vertu. L'*ornatus* est, lui aussi, une métaphore, désignant les ornements que l'hôtesse met sur la table, les guirlandes ("les fleurs de l'éloquence"), mais aussi les condiments qu'on met sur la nourriture, le sel et les épices, (*conditus sermo*) qui conditionnent les sens: le sens du goût, de l'odorat. Ou la couleur, selon Cicéron, ou la lumière ("as luzes", "o brilho") qui conditionnent le sens de la vue (Lausberg, 1972: § 167, p. 141). Par amphibologie, la signification étymologique de "tropos", "changement de sens", deviendrait, lui aussi, une spécification de l'*ornatus*.

De la même façon que, dans l'écriture, l'hiéroglyphe précéda l'alphabet, dans le langage parlé, la métaphore est à son origine, dans la mesure où elle désigne des relations et non pas des objets, le mot précédant, avant la décoloration qui la fera devenir *expression propre*. (Jean Paul *apud* Nietzsche, 1995: 71, selon notre traduction).

La citation de Jean Paul n'est pas fruit du hasard. Même si très lointain de l'époque de théorisation de l'emblème académique, le 16.e siècle, elle reflète encore l'attrait que les hiéroglyphes provoquent chez les linguistes de l'époque moderne, entre le 16.e et le 19.e, jusqu'à leur décodification par Jean-François Champollion. Alciat (dans l'*Emblematum Liber*, 1531), un des premiers à théoriser "le genre de l'emblème", le définissait comme la version moderne du hiéroglyphe, mot grec qui désigne la gravure (γλυφή) sacrée (τεροσ), une sorte d'écriture par l'image, parfaite, basée sur la liaison directe entre le mot et l'idée (cf. Bluteau, 1716: IV, 39). Les humanistes appuyaient leurs réflexions sur les *Hiéroglyphes*, un manuscrit égyptien traduit en grec, attribué à Horapollon (Horus plus Apollon), connu depuis 1419 mais diffusé à travers l'édition d'Aldo Manuce, en 1505. Alciat préfère, à son tour, un autre mot grec, ἐμβλημα, qui, dans la culture hellénique, identifiait aussi l'*ornatus*, l'ornement de la partie centrale des mosaïques placées à l'entrée de la maison. L'emblème, comme genre, était composée par trois sortes d'éléments, qui résultent de l'analyse de l'hiéroglyphe – un nom ou titre (*inscriptio, motto*), un texte (*subscriptio, epigramma*), éléments essentiellement linguistiques, et une image (*pictura, symbolon*), liée à la représentation visuelle des idées du titre et du texte.

La liaison entre l'emblème et l'hiéroglyphe s'approche souvent de la synonymie. Le texte d'Horapollon croit dévoiler, étymologiquement profaner, un langage divin et caché, le mythe : il essaiera de faire le rapport entre les objets et le langage figuré. En 1556, les *Hiéroglyphica*, édités par Valeriano Bolzani, continuera ce même rapport, prenant les exemples des textes bibliques et essayant les explications morales des animaux, des plantes, des astres, des objets.

Depuis ses sources les plus reculées, l'emblème, ou la devise, est un stratagème rhétorique: il ne veut pas seulement représenter, mais il veut aussi persuader. Et persuader à deux niveaux, si possible: les initiés et les non-initiés. A la façon des étoiles, hautes et simultanément pleines de clarté. Comme proclamait le père António Vieira pour le discours, l'emblème doit être très clair et très haut: clair pour être compris par les illettrés, haut pour demeurer inaccessible à tous: il est encore un «hiéroglyphe» profané.

De même pour la plus parfaite devise. Les jésuites, suivant l'esprit de la Contre-Réforme, utilisaient souvent l'exercice de la devise (comme, d'ailleurs, ils utilisaient la métaphore visuelle ou le théâtre) pour attirer la compréhension de l'élève: par l'image,

l'interprétation devient immédiate et interminable (Abreu, 2000: 25-6). Si on considère, entre autres, les règles proposées par Paolo Giovio, la devise se baserait sur la complémentarité entre le corps et l'âme, étant les mots l'âme, et l'image le corps. Excluant, de préférence, la représentation de l'être humaine, elle identifierait un homme ou une société; sa signification serait à la fois claire et obscure (cf. Esteban Lorente, 1998: 28).

Semblablement, Emanuele Tesauro – l'auteur de l'emblème d'une des académies italiennes les plus connues, les Fulminati – verra, dans l'emblème (qu'il appelle *devise*), la confluence de la Rhétorique avec la Poétique. Les trois premiers éléments de son *Idea delle perfette imprese estaminata secondo gli principii di Aristotele*, publiée en 1629, seront les fondements d'une poétique du genre.

Premier élément: la devise est un signe. Elle signifie, à deux niveaux, la figure et le mot, "une résolution privée", cela veut dire, l'identification de la noblesse d'un personnage ou d'un projet, accompli ou désiré (Tesauro, 1629, ed. 1992: 97).

Deuxième élément: la devise est un signe poétique. Elle sera une fille de la Poésie. A travers le champ commun de la métaphore, de l'allégorie, du mètre et des petites fables plaisantes, la Poésie et la Peinture se révéleraient mutuellement, puisque les plus nobles inventions des poètes se bâtiraient sur des métaphores, tandis que les images essaieraient d'expliquer les pensées invisibles par de mystérieuses figures visibles (Tesauro, 1629, ed. 1992: 102).

Troisième élément: la devise est un argument. Elle s'organise sous la forme de syllogisme poétique. Utilisant le symbole, la devise devient un argument *a simili ad simile* et, à travers l'exemple, un syllogisme d'induction: "de même que le porc-épic a ses piquants, de même, moi, j'ai mes armes, comme le porc-épic; donc avec ses piquants il blesse de près et de loin, de même, moi, je ferai sentir mes armes aux ennemis proches et lointains ". Mais il est, en outre, (comme d'ailleurs l'allégorie ou les éléments de la fable) un argument poétique, source non pas seulement d'information mais aussi source de plaisir: "il y a en plus une métaphore cachée qui par imitation métonymique rehausse le concept, et d'oratoire le fait poétique, et d'induction le fait syllogisme. " (Tesauro, 1629, ed. 1992: 106)

L'*obscuritas* de la devise, ou de l'emblème, aurait, d'ailleurs, la même fonction de la singularité littéraire. Pour Alciat, l'emblème devrait toujours exiger un engagement herméneutique, provoquer le désir le besoin de l'interprétation: "aliquid ingeniose ab ingeniosis excogitatus" (*apud* Sebastián, 1995:14). Le mot qui désignait le sceau de la personne ou institution représentées, et qui reprenait souvent les éléments de l'emblème, avait, en latin, la même ambiguïté: il était le *sigillum*, le signe d'identification et le secret. Le signe, souvenons-nous, de l'interprétation immédiate et interminable.

Les académies seront une des premières institutions publiques à adopter l'usage de l'emblème. Quelques noms académiques soulignent même le caractère secret de l'interprétation/ activité académique: Academia dos Anónimos (Lisboa, 1718), Academia dos Ocultos (Lisboa, 1745) ou Academia dos Escondidos (Porto, 1749)... Même les symboles des leurs emblèmes soulignent la double nécessité de dissimulation et d'exhibition. Le sphinx n'est pas seulement la représentation de l'attraction par la culture grecque ou égyptienne, mais aussi, selon Pico della Mirandola, l'affirmation de que "les choses divines doivent être occultées par des énigmes et par la dissimulation poétique" (*apud* Praz, 1982: 2). Le lis, la fleur de lis, que les membres de l'Arcadie Lusitanienne/

Arcádia Lusitana devaient porter comme signe d'identification, ne renvoie pas seulement à leur désir de pureté et au culte de Notre Dame de la Conception, patronnesse de l'Académie, mais aussi au mystère de la conception philosophique, au rhizome qui, invisiblement, unit toutes les fleurs, cela veut dire, toutes les manifestations de l'académie.

Last, but not least, l'emblème était, expressément, dès les premiers textes théoriques, l'affirmation d'un projet culturel de synthèse entre les Sciences et les Arts, la Littérature et la Peinture, la Philosophie et la Science, la Mathématique et la Musique, projet qu'on identifie aujourd'hui avec la Renaissance, l'âge des correspondances, selon Michel Foucault (Foucault, 1966: I, *passim*). Nourri des lectures de Platon, d'Aristote, de Pythagore, de Plotin, attiré par les mystères des hiéroglyphes égyptiens, par les révélations de l'alchimie, par la pluralité d'interprétations de la cabale juive, l'emblème était, au 16.e et 17.e siècles, et sous l'influence de l'œuvre d'André Alciat (*Emblematum Liber*, 1531), simultanément un retour aux sources de la pensée et une projection de leur avenir.

Significativement, les traités de l'emblème font remonter l'art de l'emblème à la description/ *ekphrasis* du bouclier d'Achille, dans l'*Illiade*, d'Homère, ou à celle des boucliers de deux armées, dans *Sept contre Thèbes*, d'Eschyle. Chaque signe a une identification dénotative et connotative, mais il est aussi un avertissement et, en quelque sorte, un présage: tel sont les fonctions de l'emblème. Ayant son origine, selon Giovio, dans les étendards des chefs guerriers, l'emblème est une menace, l'expression d'une force, en tout cas. On souligne parfois que le mot, en grec, signifierait aussi "alerte" (Esteban Lorente, 1998: 313). Tout comme le mot "*ornatus*" qui renvoie aussi, dans la langue latine, aux significations belliqueuses d' *ornare*, armer, ou d'*ornamentum*, l'équipement de guerre (Mortara Garavelli, 1991: 157).

Les sources de l'emblème semblent être un *continuum*, un fleuve dont on n'arrive pas à séparer les eaux.. Ou, puisqu'on est en train d'utiliser des métaphores académiques, l'investigation ressemble à un Ouroboros, un serpent qui mord sa propre queue, le symbole égyptien qui sera répandu, même entre les alchimiques, par la lecture, directe ou indirecte, du livre d'Horapollo du Nil. Soit à travers la redécouverte de Platon, soit à travers les auteurs grecs d'Alexandrie ou la culture issue de l'Empire Romain de l'Orient, se consolide une continuité philosophique, ou un patchwork culturel, entre les religions orientales, le stoïcisme grec et la pensée judaïque, bien visible dans les symboles (Lacerda, 1922, ed. 1998: 136).

Les branches se multiplient et se confondent entre elles: la culture égyptienne, la littérature gréco-alexandrine, la philosophie néoplatonicienne, la tradition juive... Le texte *Hiéroglyphies*, attribué à Horapollo du Nil, sera, après tout, surtout diffusé par les humanistes. Pour quelques-uns, déjà l'*Emblematum Liber* d'Alciat (un vrai best-seller sur le thème, puisqu'il atteint plus de 170 éditions) ne pourrait pas cacher l'influence des lectures soit de l'*Anthologie grecque*, dont Alciat a traduit quelques épigrammes, soit des *Symboles* de Pythagore (Laurens & Vuilleumier, 1992: 14). Il se mêlerait, d'ailleurs, avec les autres lectures des académiciens. Il relierait, en quelque sorte, la production des académies italiennes et la philosophie néoplatonicienne, suivant un projet qui reculerait jusqu'à Marcilio Ficino, fondateur de la première académie de l'âge moderne, à Florence; Ficino considérait Hermès Trismégiste comme l'inventeur des hié-

roglyphes, "les copies des idées divines des choses"; Le néoplatonisme, presque omniprésent dans la philosophie de l'époque de la Renaissance et dans le mouvement académique (Yates, 1990), serait même à l'origine de la popularité de l'emblème, dans la mesure où l'emblème est le signe visible de l'utopie néoplatonicienne d'un Age d'Or primitif, quand l'homme n'utilisait que le langage universel, l'union mystique entre les mots et l'image des choses (Sebastián, 1995: 11)...

La terminologie utilisée accentue les ambiguïtés des liaisons philosophiques. Les termes utilisés pour désigner le genre semblent se confondre comme des miettes d'un même pain: on l'appelle *emblème*, *hiéroglyphe*, *pregma* (selon Pierre Coustau), *impresa*, *devise*, *inscription*, *énigme*, et même *métaphore*, *allégorie* ou *symbole*. À l'ambiguïté de l'emblème se joint celle du symbole, de l'allégorie, de la métaphore (Vilela, 2002: 63 ss.). De même, ce n'est pas par hasard que les nombreux livres sur le sujet sont, en effet, le prétexte pour une réflexion très élargie sur le signe et la pluralité des lectures, surtout parce que les auteurs, soucieux des frontières entre les concepts, constatent, la plupart des fois, soit la difficulté de les tracer (cf. Tesauro, 1629, ed. 1992: 97, soit le besoin de les maintenir (Esteban Lorente, 1998: 311).

Ajoutons, encore, que les rapports entre la Peinture et la Poésie (l'excellence du Langage) sont très anciens et que le développement de l'imprimerie, à partir précisément du XVI.ème siècle, ne fera que les accentuer. On rencontre souvent les deux vieux similis, attribués dès Plutarque à Simonides de Céos: la Poésie, Peinture qui parle; et la Peinture, Poésie muette. La devise renvoie directement à l'origine commune de la Peinture et de la Littérature, au simili d'Horace, *Pictura ut Poesis*, la Poésie comme Peinture, un précepte majeur, à partir du 16.e siècle, de la Poétique occidentale. Les similis de Simonides sont une merveilleuse lentille cornéenne et l'investigateur attentif peut, encore aujourd'hui, s'en servir pour mieux envisager une certaine littérature (Carlos, 2002 : 19 ss.). Entre le XVI.ème et le XVIII.ème siècles, ces comparaisons deviennent, sans doute, un prétexte pour une réflexion linguistique bien vaste, soit sur les rapports entre la Peinture et la Littérature, soit sur les systèmes de signes qui se basent sur les silences de la métaphore (Borrvalho, 2004: 154-8). Associées à la définition de l'emblème, elles sont le point de départ de plusieurs théorisations sur le signe. Si le signe est représentation, *mimesis* dans le sens d'Aristote, l'emblème devient vite un champ de "réflexion sémiologique sur la communication, sur les origines de l'écriture et de ce qui précède l'écriture, sur ses rapports avec la peinture" et, plus vastement encore sur l'éternel dialogue entre les mots et les choses (Laurens & Vuilleumier, 1992: 15).

La comparaison d'Horace, comme remarque Mario Praz, ne devient précepte qu'au 16.e siècle (Praz, 1982: 3). Et ce précepte sera le point d'appui d'une poétique qui décèle les règles de la critique littéraire à partir de la Peinture et qui, à la fin et à la limite, essaiera non pas seulement de comprendre mais d'objectiver la pensée, la subjectivité même:

"Mais quel est le moment où il [l'homme] cesse d'exercer sa mémoire et où il commence à appliquer son imagination? C'est celui où, de questions en questions, vous le forcer d'imaginer; c'est à dire de passer de sons abstraits et généraux à des sons moins abstraits et moins généraux, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à quelque représentation sensible, le dernier terme et le repos de sa raison. Alors, que devient-il? Peintre ou poète." (Diderot, ed. 1975: X, 52-53).

En 1688, l'irlandais William Molyneux lançait à son ami John Locke une question troublante. Si on arrivait à récupérer le sens de la vue à un aveugle de naissance, est-ce qu'il reconnaîtrait immédiatement, et avec l'organe de la vue, les formes qu'il avait appris à reconnaître par la sensation du tact et de l'ouïe? En 1726, dans *Les Voyages de Gulliver*, Swift situe, à l'Académie de Lagado, un académicien aveugle de naissance qui se dédiait, sans succès, à apprendre aux disciples comment distinguer les couleurs à travers le tact et l'olfaction (Swift, 1726, Partie III, V). En effet, la question a beaucoup intéressé les philosophes des Lumières. Non pas seulement Locke (cf. *Essai sur l'Entendement Humain*, 1690), le premier destinataire de la question de Molyneux, mais aussi, entre autres, Berkeley (*Nouvelle Théorie de la Vision*, 1709), Cheselden (*Relations Philosophiques, Philosophical Transactions*, 1728), Voltaire (*Eléments de la philosophie de Newton*, 1738), Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746), Buffon (*Histoire Naturelle de l'homme*, II, 1749), La Mettrie (*Traité de l'âme*, 1750)...

Diderot, dès le début de sa *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient* (à lire avec la *Lettre sur les sourds et les muets*, de 1751), essaie d'avertir les lecteurs de "la matière importante qu'elle a pour objet". Pour lui, plutôt qu'une question médicale, elle serait une question philosophique. Plutôt que le récit d'une interview à un aveugle, sa lettre deviendrait une étude sur l'activité critique, voire la littéraire, et le soupçon d'une idée de beauté qui s'éloigne de plus en plus de l'idée de bonté, contrariant la pensée platonicienne, qui les identifiait (Diderot, 1749, ed. 1964: 83-84).

En effet, ce qu'on était en train de discuter était la question académique, plus vaste et théorique, de mesurer la possibilité d'une information spatiale commune entre les différentes sensations et, ainsi, entre les différentes activités artistiques. Le projet académique, issu de la Renaissance et du rêve de Ficino, est, en partie, un projet alchimique, ou, du moins, un projet qui se renforce avec la cosmogonie alchimique et qui ne voit aucune contradiction entre cette perspective et le savoir scientifique (cf. Kragh, 1989). Celle de l'harmonie entre contraires (*concordantia oppositorum*), qui mélange le sujet et l'objet, ce qui serait appelé plus tard la subjectivité et l'objectivité. L'emblème de l'Academia dos Singulares, le premier emblème académique connu, en est bien l'exemple. On le trouve dans le premier volume des plus récents poèmes et discours de l'Academia dos Singulares de Lisboa, de 1665, réédité en 1692.



Les symboles entourant l'image centrale de l'Academia dos Singulares (la corne d'abondance, les fleurs, l'amarante et le lierre) renvoient le lecteur/spectateur à une opposition qui complète les trois symboles antérieurs, à la manière des emblèmes d'Alciat et de la topique de la Renaissance, commençant par Pétrarque (Sebastián, 1995: 38): le doux et l'amer, l'eau et le feu, la vitesse et la patience, la hardiesse et la prudence. Symboliquement, à la même Académie imaginée par Swift, l'Artiste Universel est encore un alchimiste qui cherche les règles de la transmutation entre les éléments de la nature, sans considérer leur utilité mais seulement leur obsédante symétrie.

Imprimé dans le frontispice, on y trouve les trois éléments de la parfaite devise: le nom de l'académie, dans le titre, fonctionnant comme *motto*, l'image ou *pictura*, et un épigramme, mis dans l'image: *Solaque non possunt haec monumenta mori.*

Les emblèmes de la connaissance, créés pour/par les académies ou les gens de lettres, renvoient souvent à l'*ornatus*: les fleurs, les lumières, le soleil et à un autre élément qui les organise: la bibliothèque en forme de pyramide. Les fleurs sont l'*ornatus* des artifices de style, l'espoir des semences, mais aussi la brièveté de cet espoir. D'ailleurs, le mot *anthologie* (et le volume est, en effet, un recueil anthologique de la production littéraire de l'Academia dos Singulares) renvoie, étymologiquement, à cet ensemble de

fleurs: "Ostentais en concursos los verdores,/ Porque Apollo por Flores os venera.", souligne l'académicien António Lopes Cabral (Academia dos Singulares, ed. 1692: [12])

Les livres, structurés comme une pyramide, se présentent comme l'instrument de la progressive démocratisation de la culture écrite, l'ascension d'une autre sorte de noblesse, celle de l'esprit. Au prologue du premier volume des compositions de l'Academia dos Singulares, on peut lire son éloge: "(...) os mayores engenhos apenas nascerão grandes com o estudo, & com o trabalho se fizerão maximos" (Academia dos Singulares, ed. 1692: Prologo).

Les auteurs recommandés «sont», métaphoriquement, les marches d'une progression, en dix étapes: dix, le numéro pythagorique de la perfection, de la divinité. Quatre auteurs de l'Age Moderne (Camoës, Garcilaso, Gongora et Lope), presque contemporains, trois auteurs de l'Antiquité romaine (Ovide, Virgile, Horace), deux auteurs de l'Antiquité grecque (Homère et Aristote)...

Ce qui nous fait remarquer un petit et important détail: les livres sont dix, et non pas neuf. En outre, le dernier livre de l'échelle n'a pas le nom de son auteur. Œuvre de Dieu? Ou représentation narcissique de la production de l'Académie? Ce caractère inachevé du savoir semble, en tout cas, s'unir symboliquement au désir d'immortalité, à la croyance à l'immortalité conquise par les lettres, soulignée par la citation d'Horace, *Solaque non possunt haec monumenta mori*.

Ce que nous appelons Réalité dialogue avec l'Emblème. Ce que nous appelons Image dialogue avec le Texte. Ce que nous appelons Signifié dialogue avec le Signifiant. Mais où peut-on terminer l'interprétation des signes, les progressives lectures du texte? Gilbert Durand souligne le paradoxal sentiment iconoclaste de notre civilisation occidentale fait à travers l'appauvrissement du symbole et le dogmatisme de la pensée métaphorique. Selon lui, la multiplication des images est une dévalorisation de l'image (Durand, 1995: 34). Colin Murray Turbayne, par contre, dénonce une métaphysique de la métaphore qui, comme une force puissante et confuse, domine la pensée humaine, jusqu'au moment de la libération utopique: pour lui, le modèle du langage est celui de l'appareil photographe (Turbayne, 1974 : 243 ss.). Entre l'un et l'autre, peut-être sommes-nous encore, malgré tout, représentés par cet emblème ou métaphore, où le Vide, ce qui n'est pas dit, y est pour la Totalité, la présence de tous les mots.

Une image vaut plus que mille paroles. Et une parole vaut plus que mille images. Mais combien de fois rêvons-nous de l'image qui renvoie à un mot, du mot qui renvoie à une image ? Le mois de juillet 2004, l'académie de l'Université de Porto a changé son logotype, centré sur la représentation de la déesse Minerve. Apparemment, on ne reconnaissait plus l'identité de la dame. Elle a été remplacé, alors, par une autre représentation, le signe UPorto, «mais facilmente adaptável às exigências da comunicação contemporânea [plus facilement adaptable aux exigences de la communication contemporaine]... Absence de mémoire, certes, mais aussi illusion de transparence ?

Peut-être sommes-nous toujours et encore suspendus, angoissés, depuis «l'origine» du langage et du mythe, par le dialogue muet, incomplet ou imparfait, entre l'idée et l'image, par l'incapacité de chaque représentation, la représentation des signes et celle de l'image, même avec les signes. Désir et impossibilité. Défi indéfini... Malgré tout.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Ilda Soares de (2000), *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista*, Lisboa, Estar.
- Academias dos Singulares de Lisboa dedicadas a Apolo*, 1692, Primeira Parte, Lisboa, Off. Manoel Lopes Ferreyra.
- BLUTEAU, Raphael (1712-1721), *Vocabulario Portuguez e Latino...*, 8 vols., Coimbra/Lisboa, Off. Collegio das Artes *et alii*.
- BORRALHO, M. Luísa Malato (2004), "A Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista", in *Revista da Faculdade de Letras/ Univ. Porto*, série II: Línguas e Literaturas, Porto, n.º XX, 2004, t. I, pp. 145-69.
- CARLOS, Luís Adriano (2002), *O Arco-íris da Poesia...*, Porto, Campo das Letras.
- DIDEROT (1758, ed. 1975), *De la poésie dramatique*, ed. Jean-Pol Caput, Paris, Larousse.
- DIDEROT (1964), *Oeuvres Philosophiques de...*, ed. Paul Vernière, Paris, Garnier Frères.
- DURAND, Gilbert (1995), *A Imaginação Simbólica*, trad. C. A. Brito, Lisboa, Edições 70.
- ECO, Umberto (1996), *A procura da língua perfeita*, trad. M. Serras Pereira, Lisboa, Difel.
- ESTEBAN LORENTE, Juan F. (1998), *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ed. Istmo.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses...*, Paris, Gallimard.
- GRACIAN, L. (1669), *Agudeza y Arte de Ingenio...*, Amberes, Jerónimo y Iuanbaut Verdussen.
- HENRY, A. (1971), *Métonymie et Métaphore*, Paris, Klincksieck.
- KRAGH, Helge (1989), *Introducción a la Historia de la Ciencia*, trad. T. Lozoya, Barcelona, Ed. Critica.
- LACERDA, Aarão de (1998), *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores.
- LAURENS, Pierre e VUILLEUMIER, Florence (pref.) (1992), "Une philosophie chevaleresque", in Tesouro, E., *L'idée de la parfaite devise*, Paris, Les Belles Lettres.
- LAUSBERG, Heinrich (1972), *Elementos de Retórica Literária*, trad., pref., aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 2.ª ed., Lisboa, F. Calouste Gulbenkian.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1991), *Manual de Retórica*, trad. M. J. Vega, Madrid, Cátedra.
- NIETZSCHE, F. (1995), *Da Retórica*, pref. Tito Cardoso e Cunha, Lisboa, Vega.
- PERELMAN, Chaim e OLBRECHTS-TYTECA, L. (1958, ed. 1976 [3]), *Traité de l'argumentation. La nouvelle Rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'Université.
- PERELMAN, Chaim (1993), *O Império Retórico...*, trad. F. Trindade e R. A. Grácio, Porto, Asa.
- PRAZ, Mario (1982), *Literatura e Artes Visuais*, trad. J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix/ Ed. Universidade S. Paulo.
- R. JAKOBSON (1974), "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in *Essais de Linguistique Générale. I. Les fonctions du langage*, trad., préf. N. Ruwet, Paris, Ed. de Minuit.
- Retórica a Herenio* (ed. 1997), introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid, Ed. Gredos.
- SEBASTIÁN, Santiago (1995), *Emblemática e Historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- SWIFT, Jonathan (1726, ed. 1972), *Gulliver's Travels*, pref. M. Foot, London, Penguin Books.
- TURBAYNE, Colin Murray (1974), *El mito de la metáfora*, trad. C. Paschero, México, F. C. E.
- TESAURO, Emanuele (1629, ed. 1992), *L'idée de la parfaite devise*, trad. F. Vuilleumier, Paris, Les Belles Lettres.
- VILELA, Mário (2002), *Metáforas do nosso tempo*, Coimbra, Almedina.
- YAGUELLO, Marina (1984), *Les fous du langage...*, Paris, Seuil.
- YATES, Francis (1991), "Las academias italianas", in *Ensayos Reunidos II*, Mexico, F. C. E.