

Nowhere Somewhere
Writing, Space and the
Construction of Utopia

Ed. José Eduardo Reis and Jorge Bastos da Silva

PERSPECTIVE SERIES

Title Nowhere Somewhere: Writing, Space
and the Construction of Utopia
Edited by José Eduardo Reis and Jorge Bastos da Silva
1st Edition Porto, June 2006
Publisher Editora da Universidade do Porto
Address Reitoria da Universidade do Porto
Rua D. Manuel II, 4050-345 Porto, Portugal
Website www.up.pt
Email editup@reit.up.pt
Design Studio Andrew Howard
Print Greca Artes Gráficas.
ISBN 972-8025-51-3
Depósito Legal 244790/06

with the support of:



**Caixa Geral
de Depósitos**

Aux Marches du Palais: L’emblème d’une Académie portugaise du XVIIe siècle

Maria Luísa Malato Borralho | Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

Entregue ao descanço o desvelado peregrino, formando fantasias seu juízo, sonhava o que não via, e somente o que desejava; que sempre o desejo fez das illusões realidades. [Abandonné au repos, l’infatigable pèlerin, formant des fantaisies dans sa tête, rêvait avec ce qu’il ne voyait pas, mais avec ce qu’il désirait, que toujours le désir a su transformer les illusions en réalités].

João da Costa Caceres, “Academia Quarta”, Academia dos Singulares

L’histoire de l’emblème – le genre du dialogue entre un texte et une image représentative d’une institution – se mélange, dès le début, le XVI^e siècle, soit avec l’histoire des institutions académiques soit avec l’esprit utopique qui inspire leur création. Le roman *Arcadia* (1584), de Sir Philip Sidney, si souvent imité par les rituels de l’académie, associait l’utopie arcadique à l’usage d’un emblème. Emanuele Tesaurò, l’auteur d’un des ouvrages les plus connus sur le sujet, *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele*, de 1629, sera aussi le créateur de l’emblème d’une des académies italiennes les plus connues, celle des Fulminati.

L’académie a su comprendre les possibilités, intellectuelles et esthétiques, de l’emblème. Bien vite, même. Si, au XIX^e siècle, les académies deviennent synonymes de stagnation scientifique, à l’époque considérée ici, le XVII^e et le XVIII^e siècles, elles étaient unanimement considérées comme des institutions d’avant-garde, du savoir littéraire, scientifique ou du savoir en général, représentant même, pour quelques gouvernements, comme le portugais, le *quantum satis* de menace consentie par le *status quo*. En 1661, un des discours de l’*Academia dos Generosos*, prononcé par Francisco de Azevedo, commence ainsi: “São as Academias e as Artes luzes e fontes da ciência das quais o resplendor e as torrentes se derivam a todas as partes da República” [“Les académies et

les lettres sont les lumières et les sources de la science d'où découlent la splendeur et les torrents pour tous les parages de la République.”] (Castelo-Branco, 1986: 129). Un siècle plus tard, dans les premiers articles des statuts de l'*Arcadia Lusitana* – rédigés par Cruz e Silva ou Luís França Amaral (Gama, 1979: 338) –, les académies sont encore considérées comme une importante voie, parfois la seule voie, pour la connaissance:

Todos conhecem que o discurso de um só homem, por maior que seja, não pode aplicar-se juntamente ao grande número de objectos que a Natureza, Artes e Ciências lhe estão oferecendo (...). Para vencer este obstáculo, é o único árbitro a reunião dos sábios num corpo, cujos membros, aplicando-se ao mesmo tempo (não só na mesma cidade, reino ou província, mas muitas vezes nas partes mais distantes do mundo) a diversas matérias, e comunicando depois as suas fadigas literárias, vêm por este modo a suprir a limitada esfera dos nossos entendimentos e a possuir conhecimentos que, de outra forma, tarde ou nunca se alcançariam. [Tous reconnaissent que le discours d'un homme seul, si notable qu'il soit, ne peut pas se dédier au grand nombre d'objets que la Nature, les Arts et les Sciences continuellement lui offrent (...). Pour vaincre cet obstacle, il n'y a qu'un choix: le rassemblement des sages dans un seul corps, dont les membres, s'appliquant au même temps (non pas dans la même ville, royaume ou province, mais souvent dans les parties les plus lointaines du monde) à des matières diverses, et communiquant après leurs fatigues littéraires, arrivent par ce moyen à surpasser la sphère limitée de notre compréhension et à obtenir des connaissances qui, d'une autre façon, ne seraient atteintes que plus tard ou jamais.] (Garção, ed. 1982: II, 232).

Composé par trois sortes d'éléments – un titre (*inscriptio, motto*), un texte (*subscriptio, epigramma*) et une image (*pictura, symbolon*) –, l'emblème aura d'autres désignations, toutes assez imprécises: *devise, inscription*, et même *énigme, hiéroglyphe, métaphore, symbole* ou *allégorie*. Il inspirera un cadre bien vaste de considérations sur la représentation, en général, les relations entre les mots et les choses représentées, et même sur les rapports entre les aspects visuels et sonores du signe et les idées transmises à travers les signes. Le Concile de Trente (1545-1563) et les mesures de la Contre-Réforme favorisaient même l'utilisation de l'image comme source d'information et technique de mémorisation, accessible à tous, indépendamment des capacités de lecture. C'était dans cette perspective, que les Jésuites exerçaient leurs élèves à l'art des emblèmes (Abreu, 2000: 26).

Emanuele Tesauro (*Idea delle perfette imprese*, 1629) examinera l'emblème à la lumière des préceptes d'Aristote, lus dans la *Rhétorique* et *Poétique*, le définissant comme une métaphore. Andrés Alciat (*Emblematum Liber*, 1531), un siècle avant Tesauro, en définissant pour la première fois le genre de l'emblème, l'avait déjà rapproché d'une théorie du signe: pour Alciat, l'emblème

serait même une version moderne de l'hiéroglyphe égyptien. Et l'hiéroglyphe (comme la métaphore) était, en quelque sorte, un langage idéal: une image qui dépassait, à travers l'accumulation des niveaux de lecture, les limites de la représentation purement linguistique. Au niveau littéral, l'image représentait la chose concrète. Au niveau figuratif, elle représentait aussi une idée abstraite.

Comme la parabole, l'emblème *parlait* à tout le monde, malgré les oscillations de sens de lecture, mais aussi à cause des oscillations du sens de lecture. Il était comme les mots bibliques: sur un bon terrain, il donne toujours des fruits, ici cent, là soixante, ou trente (Mt., 13, 23). En plus, l'emblème était écrit: au contraire de la *parole*, il permettait une lecture continuée, à travers le temps, indépendamment de la mort du poète ou de l'amnésie des générations. L'image de l'écriture était ainsi, en quelque sorte, une utopie, la plus grande utopie de toutes, celle de l'immortalité.

La *Polygraphia nova et universalis* de Kircher (1663) symbolisait ce mélange entre l'écriture et sa source, la civilisation égyptienne, d'un côté, et les utopies de l'espace (l'universalité) et du temps (l'immortalité), de l'autre. En ce sens, et malgré les inévitables différences, l'intérêt des auteurs du XVIII^e siècle, surtout après Leibniz, pour l'écriture chinoise, continuerait la fascination du XVI^e et XVII^e siècles pour les hiéroglyphiques égyptiens. Les polygraphies (c'est à dire, l'invention de langages destinés seulement à la communication écrite) auront une progressive importance tout au long du XVII^e et XVIII^e siècles, quand le livre et la littérature écrite prennent d'assaut les derniers remparts de la culture orale et approchent la Littérature de la Peinture. Le précepte d'Horace, *Pictura ut Poësis*, plus qu'un simili, devient le point de départ d'une littérature écrite et d'une poésie littéraire de plus en plus obsédée par le détail réaliste, la vraisemblance historique, la *mimesis icastica*, la reconnaissance de la réalité dite "telle qu'elle est" (Luzan, 1726: 171, cf. Cidade, 1984: II, 297ss.). Les textes des académies européennes renforcent souvent ces liaisons. L'emblème se définit comme écriture, mais l'écriture veut être un emblème. En outre, mythiquement, étymologiquement, on a essayé de mélanger l'histoire de l'académie avec celle de l'écriture: en 1747, Frei Rafael da Purificação, un moine de la ville de Porto, dans un livre qu'il intitulait *Letras Simbólicas e Sibílicas*, soutient que le mot *académie* venait de *Cadmos*, le nom de l'inventeur de l'écriture (*apud* Bruno, 1996: 241).

Même si les théorisations littéraires et linguistiques ne sont pas très évidentes dans les académies portugaises – du moins, avant la fondation de l'*Arcádia Lusitana*, en 1756 –, il y a, peut-être des textes à découvrir ou à relire. On trouve, par exemple, dans les manuscrits de l'*Academia dos Ocultos*, en 1751, une

énigme de Joaquim Bernardes, basée sur l'inscription d'un tombeau égyptien (*apud* Palma-Ferreira, 1982: 60). On oublie souvent quelques genres, comme le *Tratado da Ciencia Cabala*, œuvre posthume de Francisco Manuel de Mello (1724). Et pourtant, la compréhension des techniques de *notariqon* (acrostiche), *gematria* (équivalence entre lettres et numéros) et *temurah* (anagramme) pourraient nous aider à décoder quelques genres poétiques aujourd'hui presque incompréhensibles (donc, pleins de "futilité" baroque), tels que le labyrinthe, le palindrome ou l'énigme. Et peut-être faut-il faire attention, non pas seulement aux textes, mais aussi aux images.



Fig. 1

L'emblème de l'*Academia dos Singulares* serait le premier emblème des académies portugaises. Il a été conçu par Bento Coelho et gravé par António Leitão de Faria. On le trouve dans le premier volume de compositions de l'*Academia dos Singulares* de Lisboa, imprimé en 1665, suivi d'un deuxième volume, en 1668, toujours dédié à Apollon. Faute de mieux, l'image présentée (Fig. 1)

est retirée d'une possible deuxième édition, imprimée et payée par Manoel Lopes Ferreyra, en 1692, ce qui peut indiquer, en plus, la bonne fortune de la première édition.

Au Portugal, les emblèmes académiques sont rares. On a parfois leur description, mais non pas leur représentation visuelle. C'est compréhensible, puisque, la plupart des fois, les compositions académiques n'arrivaient jamais à être imprimées. Et il faut croire que les manuscrits des académies (les académies étant établies surtout dans les bibliothèques des ordres religieux et des membres de la noblesse) ont difficilement résisté aux persécutions inquisitoriales, au tremblement de terre de 1755, à l'expulsion des jésuites et démembrement de leurs écoles, aux trois invasions françaises, à la guerre civile de plus de dix ans et aux successives extinctions des ordres religieux. Dans le cas de l'*Academia dos Singulares*, on ne sait même pas si on est devant la même *Academia dos Singulares*, dont nous parle un orateur de l'*Academia dos Generosos*, son membre fondateur en 1628, selon le manuscrit de la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, signalé par Fidelino de Figueiredo (Figueiredo, 1916: 198). Serait-elle sa continuité, son renouvellement? Heitor Gomes Teixeira, par exemple, en doute (Teixeira, 1977: 68-69 et 100n).

Les académies étaient conçues – et nous touchons ici, certainement, à une des utopies de la connaissance – comme une société unie et unique, dont les membres collaborent, en harmonie, sans méchanceté ou intérêt personnel, pour un but commun. L'emblème, qui est fréquemment un thème et une source intarissable de métaphores pour les académiciens (voir tout le volume, mais surtout, les premières compositions et conférences présentées), permettra à l'académie la création d'une identité, simultanément reconnue et reconnaissable par ses membres, les académiciens, et par l'extérieur, le pouvoir politique, la classe intellectuelle ou la société civile.

On y retrouve un de nos auteurs de référence: Alciat (l'auteur de l'*Emblematum Liber*, 1531). Un académicien de l'*Academia*, João Ayres de Moraes, avant d'analyser l'emblème, cite Alciat pour utiliser, *captatio benevolentiae*, le "geroglyfico" de Janus et de l'arbuste qui se développe appuyé sur le sapin (*Academia dos Singulares*, 1692: 15). Même si, au Portugal, on ne connaît pas une seule édition ou traduction nationales, l'œuvre d'Alciat était assez connu (Vasconcellos, 1917: *passim*, Costa, 1988: *passim*, Abreu, 2000: 41-4), soit à travers les éditions latines, françaises et italiennes, soit par les larges citations et/ou contaminations de l'*Iconologie* de Cesar Ripa (illustrée en 1603), des *Empresas Morales* de Juan de Borgia (1581), des *Emblemas Morales* de Juan de

Horosco y Covarrubias (1589) ou de Sebastián de Covarrubias Oroscos (1610). A l'*Academia dos Singulares*, Luis da Costa Correa fera l'éloge d'António Marques, un autre académicien, présenté comme grand connaisseur de l'œuvre d'Alciat et responsable de l'analyse et l'explication des emblèmes. La *narratio philosophica*, l'explication de l'emblème, issu surtout de Pierre Cousteau et des commentateurs d'Alciat, devient, de plus en plus, un genre indissociable de l'emblème.

Alciato emfim muito avaro
 O thesouro por seguro,
 Foi pôr em lugar escuro,
 Vós o repartis em claro;
 Em vosso juízo raro
 Outro se vê por mil modos,
 Pois com diferentes apodos (...)
 O repetis para todos.
 [Alciat, enfin, très avare,
 pour bien garder le trésor,
 l'a gardé en lieu caché;
 Vous l'exposez à la lumière;
 Votre rare clairvoyance
 Le fait voir de mille façons,
 par différents points de vue
 vous le répétez à tous.]
 (*Academia dos Singulares*, 1692: 181)

Les livres sur le sujet étaient, bien sur, la recomposition de l'univers mythique et symbolique déjà présent dans les bestiaires, les fables, les contes exemplaires, les textes religieux. Mais ils seront, à leur tour, recomposés, fragmentés, retraduits, réinventés. Une image peut avoir plusieurs épigrammes, selon la source utilisée et l'intention de l'éditeur. L'interprétation de l'emblème académique (destiné à un public exigeant et cultivé) sert, ainsi, à exercer l'ingéniosité. A travers l'emblème, et suivant la définition d'Alciat, l'académie devient plus qu'un nom, elle s'impose aussi comme image, comme objet de l'*imagin*-ation collective, comme exercice collective d'interprétation des signes. L'emblème est, ainsi, une mnémonique, une technique de mémorisation, mais, ce qui est encore plus important, il devient un exercice: à travers lui, l'académie est obligée à réfléchir sur elle-même, pour se présenter en tant que projet et projection, réalité et utopie.

Le nom est, d'ailleurs, le premier élément de l'emblème. Attirant, parce qu'il est "étrange", il devient un instrument rhétorique.

Com epítetos particulares se appellarão todos os Academicos do mundo; Confiados se chamarão os de Pavia, Declarados os de Sena [sic], Elevados os de Ferrara, Inflamados os de Padua, Unidos os de Venesa; & cõ outros muitos appellidos se intitularão os de outras muitas Respublicas & Províncias, quiça porq. commo todos os sujeitos destes concursos devião ser muito iguaes na excellencia dos engenhos, hum nome appellativo geral, vinha a ser o proprio de cada hum. Á imitação destas Academias se nomearão os sujeitos deste livro [sic] [Singulares] não porq. Presumão de unicos nos talentos, mas porq. São singulares na occupação. [Avec des épithètes particulieres, s'appelaient tous les académiciens du monde. Confiés, ceux de Pavie, Déclarés, ceux de Sienne, Elevés ceux de Ferrara, Enflammés ceux de Padoue, Unis ceux de Venice; et avec beaucoup d'autres noms semblables s'intitulaient ceux de beaucoup d'autres Républiques et Provinces, peut-être parce que, comme tous les sujets de ces assemblées, ils étaient tous égaux par l'excellence de leurs esprits et, ainsi, un nom général était adéquat au nom propre. A l'imitation de ces Académies, les sujets de ce livre s'appellent Singuliers, non pas parce qu'ils croient à l'exception de leurs talents, mais parce qu'ils sont singuliers par leurs métiers.]

(Academia dos Singulares, 1692: Prologo)

L'Academia dos Singulares justifierait amplement son nom. Singulière par le projet: elle est une des premières académies portugaises. Singulière par la condition sociale de ses membres ou, comme on peut lire à la fin du Prologue, "singulares na occupação". A l'époque de la publication de ses compositions (1665-1668), elle semble être composée par des artistes de la cour, des bourgeois, des médecins, plutôt que par des membres du grand clergé, de la haute noblesse, ou même bourgeoisie – contrastant, sur ce point-là, avec la composition de l'autre académie de la même époque, *L'Academia dos Generosos* (Teixeira, 1977: *passim*). Une ligne de continuité existant entre cette académie de 1665 et celle de 1628, et elle serait aussi singulière par sa longévité.

Mais la singularité est, à plusieurs de ces niveaux, une source de conflits. Projet d'harmonie, elle cache une guerre. Comme, peut-être, toutes les utopies. Lisant le prologue ou les différentes compositions du volume, le lecteur ne peut pas demeurer insensible à l'ironie constante, dirigée contre ceux qui n'appartiennent pas à l'académie et qui, incapables de comprendre le projet, deviennent l'antithèse des académiciens: ils se transforment en *Zoilos*, les critiques malveillants. L'académie est, contre eux, une armée. Mais c'est une armée aussi par sa composition et sa structure: défendant toujours l'égalité entre les académiciens, ils vivent de l'émulation entre égaux: comme des soldats, ils se mesurent à travers la confrontation avec un modèle d'excellence. A l'intérieur, les membres se disputent pacifiquement. A l'extérieur, ils affrontent l'ignorance, l'hostilité des "étrangers" à l'Utopie.

São as academias hua generosa guetra, aonde pacificamente encontrados se dão batalha aos juizos, se poem em campo as sciencias; aqui com generosa emulação aspirão logo á vitorria do melhor os que de antes se contentavão com a imitação do bom. Só nas academias se concebem espiritos generosos. [Les académies sont une guerre générale, où, pacifiquement, les raisons se disputent, les sciences s'installent; ici, avec une générale émulation, ceux qui, auparavant, se contentaient de l'imitation du bon ne désirent pas moins que la victoire du mieux] (*Academia dos Singulares*, 1692: 87)

Mais le nom n'est que la première partie de l'emblème. La mémoire retiendra un ensemble. Et sa lecture doit être faite, selon les règles du genre: reliant les éléments picturaux et les éléments linguistiques, mesurant la clarté et l'obscurité de ces éléments, et proposant une interprétation qui part de la symbiose profonde entre le texte et l'image. On y découvre l'indéniable souci de reproduire les règles de la devise. André Rodrigues de Matos déchiffrera, devant l'Académie, l'énigme de l'emblème "porque só pelo seguido deste concurso se chega ao sublimado daquelle monumento." ["parce que seulement de cette façon pourra être atteinte la sublimité du monument."] (*Academia dos Singulares*, 1692: 85).

Imprimés dans le frontispice, on retrouve les trois éléments de la parfaite devise. Le nom de l'académie (*Academia dos Singulares*), l'image représentative ou *pictura* (le dessin d'une pyramide de livres, couronnée par le soleil, un cadre de fleurs...), et un épigramme, encadré par l'image (*Solaque non possunt haec monumenta mori* [seulement ces monuments ne peuvent pas périr]). Dans l'image, deux niveaux d'éléments utopiques: ceux du cadre et ceux du motif central. Dans le cadre: la corne d'abondance, les fleurs. Dans le motif central: la pyramide de livres, le soleil. Faisant la liaison entre les deux, le lierre.

Le corne d'abondance, les fleurs, le lierre

Le corne d'abondance est un symbole qui renvoie à la plénitude, à la parfaite et constante satisfaction, à l'absence du besoin: il est le cadeau fait par Zeus à la chèvre Amalthée, qui l'avait nourri. Le dieu a toujours gardé la promesse de le maintenir plein. Les académiciens l'utilisent comme hiéroglyphe de la Littérature, à l'époque, la Poésie. Seule la Poésie peut satisfaire pleinement leurs esprits. Le vrai académicien n'envie pas le pouvoir ou la richesse. Reprenant une expression du poète Horace, il n'aura pas sur sa table la salière d'argent. Le corne n'est pas en métal, mais en matière végétale. Le vrai bonheur se trouve dans la Poésie, l'Etude, la Science, l'harmonie de la Musique. António Lopes Cabral, faisant aussi cadeau à la nouvelle Académie d'une sylve en castillan, confond les cornes, comme l'image, avec des diadèmes de feuilles, de fleurs:

“Diademas texiando d’Amalthea/ Las canciones con ruegos multiplican ” [“Filant des diadèmes d’Amalthée, ils multiplient les chansons avec leurs vœux”] (*Academia dos Singulares*, 1692, s.p., après le Prologue).

Les fleurs sont l’*ornatus*, les artifices de style, l’espoir des semences. Mais aussi la brièveté de cet espoir. L’amarante, présent aussi dans les compositions qui célèbrent l’emblème, confirme et solutionne cette duplicité: c’est une plante annuelle, de couleur pourpre, qui renvoie au sang humain, mais son nom veut dire, en grec, “ce qui ne se flétrit pas”. Le lierre célèbre la victoire de la nature sur les ruines des édifices érigés par l’homme, mais il rappelle aussi la mort des hommes et des entreprises humaines.

Le symbole de la pyramide, quand entourée de lierre, représentait souvent l’éloge du prince, ou du mécène, du président académique, celui sans lequel le désir ne pourrait jamais devenir réel (Abreu, 2000: 58). Le lierre est, simultanément une plante qui a besoin d’appui et la plante qui envahie le corps sur lequel il s’appuie. Il a des feuilles qui ressemblent à des flèches. Et les flèches à des plumes.

L’emblème devient ainsi une menace, une stratégie d’attaque, comme l’étendard d’un guerrier ou d’une armée. Pour un monde d’égalité, pas soumis à la hiérarchie du pouvoir ou de l’argent, mais croyant à la nouvelle hiérarchie de la noblesse de l’esprit. Tel sera le thème de la septième conférence de l’Académie, prononcée par António Marques, significativement chanteur à la Chapelle Royale:

(...) porque a ignorância tira o valor àquillo que merece estimação, & faz estimação daquillo que não tem valor, vemos tão seguidas as armas, & as letras tão perseguidas. [(...) parce que l’ignorance retire la valeur à ce qui mérite l’estime, et estime ce qui n’a pas de valeur, on constate le prestige des armes et la persécution des lettres.] (*Academia dos Singulares*, 1692: 99)

Le langage explicite est osé. Mais déjà les énigmes des “Décimas” du poète Manoel Pinheiro Arnaut, cachées par l’analyse de l’emblème, affirmaient exactement le même:

(...) hua setta em cada penna,
em cada folha hua espada. (...)
De hera os corpos se guarnechem,
& quando assim prevalecem
contra o tempo desmedido,
mostram por modo entendido,
que iguaes nesta era florescem.
[(...) Une flèche à chaque plume,
à chaque feuille une épée. (...)
De lierre les corps se gardent

Et quand ils ainsi se maintiennent
 Contre les démesures du temps
 Subtilement ils démontrent
 Qu'égaux, dans le lierre/le temps, ils fleurissent.”
 (*Academia dos Singulares*, ed. 1692: [3])

N'oublions pas que, au plan phonétique, la langue portugaise confond la plante (*hera*, le lierre) et le temps (*era*, l'époque). Reliant le poète au militaire, la gloire de la poésie à la gloire de la guerre, le poète défend, implicitement, la noblesse de la Littérature et sa valorisation sociale. Mais, comme le soldat, il sait que l'immortalité est l'autre côté d'une porte fermée, la mort. *Solaque non possunt haec monumenta mori*, nous rappelle l'inscription. Seulement à travers les lettres, l'homme sera capable d'échapper à la mort.

Même l'inscription dévoile et cache. Sous la paix, on trouve la guerre. Sous l'immortalité, la mort. Sous l'utopie, la distopie. L'inscription remet le lecteur pour un vers d'Horace, bien connu à l'époque: "exigi monumentum aere perennius" [j'ai construit, avec mes poèmes, un monument plus pérenne que le bronze] (Horace, Odes, III, 30). L'inscription des emblèmes était retiré, la plupart des fois, de bons auteurs de l'Antiquité, Virgile, Horace, Sénèque ou les épigrammes de l'Anthologie grecque (Sebastián, 1995 : 14 et 37-48). Pour l'effet, Horace n'était pas forcément lu dans le texte original. Entre autres, l'oeuvre de Vaenius (Otto van Veen), *Quinti Horati Flacci emblemata*, publiée en 1607, a diffusé en Europe, et même en Amérique du Sud, les préceptes d'Horace convenables à l'emblème. Soulignons que Santiago Sebastián signale l'existence d'une traduction espagnole, *Theatro moral de toda la Filosofia de los Antiguos e Modernos*, attribuée à Antonio Brum et très connue dans la Péninsule Ibérique (Sebastián, 1995: 260 ss). Et pourtant, cette citation, dont la source n'est jamais citée, n'appartient pas à l'oeuvre d'Horace. Qui était son auteur?

Nous l'avons trouvée, et avec variantes, dans un épigramme de Martial:

Marmora Messalae findit caprificus et audax
 Dimidios Crispi mulio ridet equos
 At chartis nec furta nocent et saecula prosunt,
 Solaque non norunt [sic] haec monumenta mori.
 [Le figuier sauvage griffe les marbres de Messala
 et l'homme commun ose se moquer des ruines des chevaux de Crispe.
 Pourtant, les lettres ne craignent pas les vols,
 Les siècles même leur sont propices,
 Et seulement leurs monuments échappent à la mort.]
 (Martial, X, 2, notre traduction)

Il vaut bien la peine de souligner son contexte. Le genre de l'épigramme sert souvent la critique, l'esprit synthétique, qui agace avec une phrase: le poème est une flèche.

Le soleil, le livre, l'échelle et la pyramide

Un des symboles les plus complexes, le soleil, est, la plupart des fois, associé à la présence de la Divinité et à la Raison humaine.

La régularité des rayons tracés dans l'emblème rappelle l'œil de la divinité, son iris – associée, en portugais et aussi en français, à la faculté de regarder (l'iris est la membrane colorée de l'œil qui contrôle la quantité de lumière reçue de l'extérieure) et, encore, comme un hiéroglyphe, à Iris, la déesse messagère, la correspondante féminine d'Hermès.

Dans l'emblème, le soleil est personnalisé: il a des yeux, un nez, une bouche. Source de lumière, le soleil se trouve associé à la capacité humaine de comprendre, à l'étude, à la Poésie. Mais aussi à l'immortalité: comment concevoir l'existence humaine sans le soleil?

D'où le vers *Solaque non possunt haec monumenta mori*. Luís Bulhão affirme: "E por este meyo das Academias se alcança este poder, com que se podem immortalizar" ["Et par les académies s'atteint le même pouvoir qui les immortalise"] (*Academia dos Singulares*, 1692: 34). André Rodrigues de Matos, chargé de l'explication de l'emblème, le confirme: "So a excellencia dos sabios se livra da tyrannia dos annos. A nossa empresa o diz" ["Seulement l'excellence des sages se libère de la tyrannie du temps. C'est notre emblème qui nous le dit"] (*Academia dos Singulares*, 1692: 89). Même le soleil est objet d'une lecture astrologique qui souligne la liaison entre la guerre, l'immortalité et l'activité académique:

Por exemplar no estandarte
 Vibra o Sol immortaes rayos,
 Parecendo fez ensayos
 Primeiro em casa de Marte.
 [A l'étendard, pour exemplaire,
 le Soleil vibre des rayons immortels
 ayant fait, paraît-il, des essais
 d'abord, dans la maison de Mars]
 (Manoel P. Arnaut, *Academia dos Singulares*, 1692: s. p.)

Comment interpréter, aujourd'hui, les allusions, *passim*, à la carte astronomique? L'indication a son importance, puisqu'on ne sait même pas la date de la constitution de l'académie. Est-ce le 4 octobre de 1663, la date de la première conférence, selon le volume de compositions édité par l'*Academia* en 1665? Comment ex-

plier, alors, l'indication de Francisco Manuel de Melo, dans un manuscrit autographe de 1657, signalant une composition de la « famosa Academia de Lisboa que se chama dos Singulares » (Melo, 1962: 183)? La question se pose toujours, même si on ne considère pas l'indication, *vide supra*, de 1628, bien plus reculée dans le temps, faite par l'orateur de l'*Academia dos Generosos*.

Si la maison de Mars, la planète et le dieu de la guerre, désigne le mois de mars ou le signe de Bélier, on peut, sans doute, croire à une date antérieure à octobre de 1663 pour les premiers essais de constitution de l'académie. Mars symbolise l'agressivité, l'esprit de combat, le goût du risque (astrologiquement, il provoque, il encourage). Si la maison de Mars se lie au moi d'octobre, de Libre (considérant que la première conférence est datée du 4 octobre 1663), alors la position de Mars semble encore plus curieuse, puisqu'il se trouve en exil, en opposition à la position de régence. Si Mars est présent, il y est d'une façon dissimulée: le mois d'octobre, de Balance, se lie à Vénus, déesse de l'amour et, pourtant, l'amante de Mars, dieu de la guerre. On retrouvera Eros et Thanatos, l'amour et la mort, l'harmonie et la dispute.

Dans ce contexte, le livre sera, pour les académiciens, une arme pacifique, amoureuse, plus "démocratique", si ce mot est possible, mais l'arme d'une armée. Au XVII^e siècle, presque deux siècles après Gutenberg, le livre devient meilleur marché et il sort définitivement du domaine de la bibliothèque privée de la haute noblesse, de la haute bourgeoisie ou de l'ordre ecclésiastique.

Peut-être faut-il regarder les membres de l'*Academia dos Singulares* pour mieux le comprendre. Ils étaient des artisans, des commerçants, d'une moyenne noblesse. Ils se réunissaient chez Pedro Duarte Ferrão, *Rua dos Escudeiros*, et parfois, entre les sessions académiques, dans la boutique de António Serrão de Castro, au *Terreirinho*, très près de la *Rua dos Escudeiros*. Deux des fils de Castro étudiaient la Médecine, à Coimbra. Simão Cardoso Pereira serait jurisconsulte (*Academia dos Singulares*, 1692: I, 158). La partie de la ville de Lisbonne où les sessions de l'académie se déroulaient était celle où les anciens juifs (maintenant les *crístãos novos*, les chrétiens-nouveaux) résidaient encore. D'ailleurs, et sans qu'on puisse défendre une relation directe, ou indirecte, entre les activités de l'académie, l'audace de ses préceptes et la surveillance de l'Inquisition, il faut souligner que beaucoup des membres de l'*Academia dos Singulares*, dans les années soixante-dix, seraient formellement accusés de crypto-judaïsme et jugés sévèrement par le Saint Office. Mais pas encore. Les compositions sont de 1663, 1664. Les éditions de 1665-1668.

Dans l'emblème de cette académie, illustrant ses principes académiques, les livres forment une échelle. Ils se disposent, en plus, par ordre chronologique. En

bas, les sources, le point de départ: les auteurs de l'Antiquité grecque (Homère, Aristote, remarquons l'absence de Platon), et de l'Antiquité latine (Virgile, Ovide, Horace). Après, un saut de plus de mille ans, sur le Moyen Age, bouc émissaire de la Renaissance et de l'époque moderne en général: on y arrive directement, et on y trouve le portugais Camões. L'échelle culmine avec les "contemporains" du *Siglo d'Oro* espagnol (Garcilaso, Gongore et Lope de Vega).

Il y a là une idée commune d'Ascension, de progression intellectuelle et spirituelle. Les plus récents sont plus proches du soleil. L'échelle obtenue par les livres ressemble ainsi à un autel. L'autel des églises de l'époque que le peuple reproduit encore de nos jours, pendant les fêtes des saints populaires, au mois de juin ?

Le nombre des marches étant très variable (l'échelle de Bouddha a sept couleurs, l'Arche de Noé trois étages, le trône de Salomon six marches [I Rois, 10, 19], le temple de la vision d'Ezéchiel, sept [Ez., 40, 26]), les interprétations des niveaux spirituels ou intellectuels varient aussi. Les trois marches peuvent symboliser les niveaux de débutant, membre éminent et être parfait; le charnel, le psychique et le spirituel; les âges du Père, du Fils et du Saint Esprit; les trois ans de la vie publique de Jésus; ou même, comme pour Dionysos Aréopagite, la structure de la hiérarchie ecclésiastique. L'échelle de l'âme aurait, pour Cassiane, dix marches; pour Saint Benoît, douze; pour Jean Climaque, trente, correspondant ici à la vie non publique du Christ (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 289-292). Les sept marches, de la vision d'Ezéchiel, dialoguent, dans l'œuvre d'Origène, avec les sept étapes de l'âme jusqu'à la célébration de ses noces avec le Verbe, mais on les retrouve aussi dans les textes mystiques liés aux sept portes du Ciel ou, dans la tradition du rite maçonnique écossais, au Kadosch, aux sept degrés de l'initiation, aux sept ordres cosmiques, aux sept arts libéraux de Dante. L'œuvre de Raimond Lull (1235-1316), *De nova logica*, avait rendu célèbre une échelle de la création (Fig. 2), comprise dans un projet bien vaste qui cherchait à construire une roue d'équivalence œcuménique entre le christianisme, le judaïsme et l'islamisme. Les marches (minéral, feu, plante, animal, homme, ciel, ange, Dieu) mèneraient à la Maison de la Sagesse, illuminée par le Soleil.

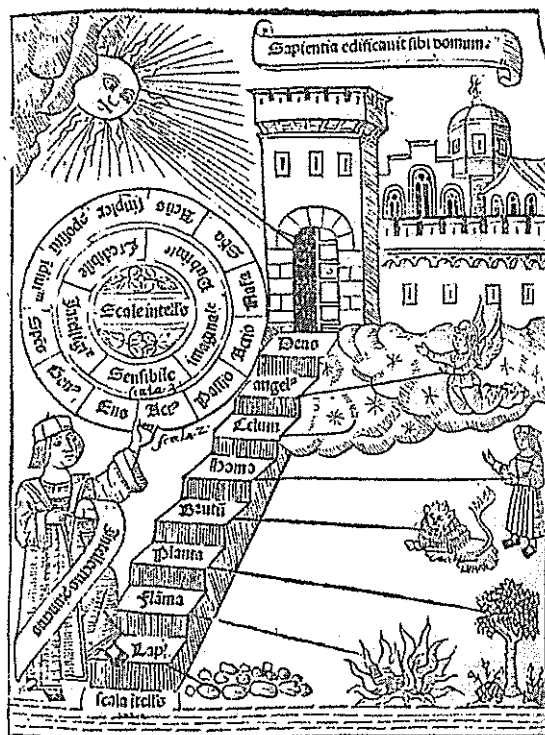


Fig. 2

Peut-on croire que les similitudes entre l'échelle de Lull et l'emblème de l'*Academia dos Singulares* cachait, considérant l'origine juive de beaucoup de ses membres, un identique projet oecuménique?

Peut-être faut-il considérer cette hypothèse, puisque l'Académie est encore très peu étudiée, malgré quelques efforts (Teixeira, 1977). En tout cas, dans l'emblème de l'*Academia dos Singulares*, les auteurs recommandés (Homère, Aristote, Virgile, Ovide, Horace, Camoes, Garcilaso, Gongore et Lope de Vega), inscrits sur le dos de chaque livre, seront les marches d'une progression poétique. Les neuf marches évoquent les neuf mois de gestation humaine. Mais pas seulement, puisque, selon un académicien, Sebastião da Fonseca e Payva, les neuf auteurs représentent, chacun d'eux, une des muses d'Apollon. En effet, "concedendo o Pay dos lusimentos o que as irmãs pedião, foi Urania por Homero, Clio por Aristoteles, Erato por Ovidio, Tersipcore por Virgílio, Polymnia por Horacio, Calliope por Camões, Melpomene por Garcilasso, Euterpe por Gongora, Thalia por Lope" ["accordant le Père des lumières ce que les soeurs demandaient, il envoya Uranie pour Homère, Clio pour Aristote, Erato pour

Ovide, Terpsichore pour Virgile, Polymnie pour Horace, Calliope pour Camoes, Melpomène pour Garcilaso, Euterpe pour Gongora, Thalie pour Lope"] (*Academia dos Singulares*, 1692: 4).

A l'exception d'Aristote, auteur de la *Poétique*, les auteurs seront tous des poètes. La Poésie semble exemplifier, encore une fois, l'excellence des Arts et des Sciences: la Poésie y est pour toute la culture. Certes, on comprend la représentation d'Erato, muse de la Poésie lyrique, par Ovide; de Calliope, muse de l'Eloquence et de la Poésie héroïque, par Camões; de Thalia, de la Comédie, par Lope. Mais on a du mal à justifier la représentation d'Uranie, muse de l'Astronomie, par Homère; de Clio, de l'Histoire, par Aristote; de Polymnie, de la Rhétorique, par Horace; de Melpomène, de la Tragédie, par Garcilaso; et même de Terpsichore; de la Danse, par Virgile; ou Euterpe, de la Musique, par Gongore.

Par contre, Apollon est simultanément le dieu de la Poésie, de la Musique et le dieu de la Raison, sans qu'on y trouve aucune contradiction. Il sera représenté, dans l'emblème, par le Soleil, "o Sol, metaforicamente [*sic*] todo o dia sobre aquelas livros, para insinuar que quem sobre os livros estiver todas os dias, virá a ser Sol" ["le Soleil, métaphoriquement toute la journée sur ces livres, insinuant que celui qui continûment consulte les livres sera un jour Soleil"] (*Academia dos Singulares*, 1692: 102). On se souvient des mots de la *Table de l'Emeraude*, d'Hermès Trismégiste, après une généalogie symbolique de l'homme nouveau: *Completurn est quod dixi de operatione Solis* ["C'est complet ce que j'ai dit sur l'opération du Soleil"] (Costa, 1999: 41). Tel quel le procès alchimique, l'homme se confondra avec la divinité comme la bibliothèque se confond, maintenant, avec le temple.

Ciência dos opostos, no plano da realização do homem, a ciência alquímica engloba a natureza dupla de todo o processo de individualização: a participação activa na realidade e nas relações externas, em conjunto com o processo de realização interior. Aquela é o laboratório; esta a biblioteca para uns; o oratório para outros. [Science des oppositions, au plan de la réalisation de l'homme, la science de l'alchimie comprend la double nature de chaque procès d'individualisation: et la participation active à la réalité, aux relations extérieures, et le processus de réalisation intérieure. Celle-là le laboratoire; celle-ci la bibliothèque, selon quelques-uns; l'oratoire, selon quelques autres.] (Costa, 1999: 18)

La quatrième conférence, prononcée par João da Costa Cáceres, le 18 novembre de 1663, nous parle du voyage d'un Pèlerin, l'académicien, vers le Palais d'Apollon. Et celui-ci considère comme indispensable l'union de la Poésie à la Musique, à la Mathématique, à la Philosophie Naturelle (*Academia dos Singulares*, 1692: 50). Dans cette Utopie, comme dans beaucoup de poèmes de

l'Académie, les Poètes sont appelés "les héros de la science de la Poésie". Selon ces récits, le Poète doit tout connaître et la Poésie est, encore du point de vue de la formation du poète, une totalité.

Un détail, pourtant, nous trouble: on compte neuf auteurs, mais dix livres. Dix marches, dix étapes: dix, le numéro pythagorique de la perfection, de la divinité. Peut-être même le numéro de la *tetractis* (1+2+3+4). Quatre auteurs de l'Age Moderne, presque contemporains, trois auteurs de l'Antiquité romaine, deux auteurs de l'Antiquité grecque... Mais le dernier livre de l'échelle n'a pas le nom de l'auteur. Représentation narcissique de la production de l'Académie, les nouveaux auteurs? Ou représentation de la perfection, l'Œuvre de Dieu? Ou les deux à la fois? Hermès Trismégiste (selon Marcilio Ficino, l'inventeur du hiéroglyphe) est aussi cité par André Rodrigues de Matos: "Tanto chegou a exaltar os sabios Mercurio Trimegisto, que os equiparou com os Deuses" (*Academia dos Singulares*, 1692: 87).

L'œuvre d'Hermès Trismégiste était très connue dans les cercles alchimiques, dès le Moyen Age, et elle a été souvent réimprimée, après l'édition de Nuremberg, en 1541. Le moine Frei Vicente Nogueira (1586-1654) possédait, dans sa bibliothèque privée (selon le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. Port. 51, R. 51897), les œuvres de Trismégiste, Raimond Lull, Paracelse, Cornelius Agrippa, attirant ainsi l'attention du Saint Office (Diogo Ayres de Azevedo, *apud* Costa, 1999: 85). Peut-on considérée insignifiante l'allusion à l'œuvre de Trismégiste dans le contexte de l'Académie, et de l'*Academia dos Singulares*, en particulier? On en doute.

L'angle choisi par la représentation de l'échelle (presque de 45° à gauche), permet encore une autre ambiguïté: celle qui existe entre l'échelle et la pyramide. Correspondant, sans doute, à l'attrait que l'art de l'emblème éprouvait par la civilisation égyptienne, la pyramide s'associe, encore plus clairement que l'échelle, à la représentation du mont, de la montagne, lieux de révélation de la divinité, le soleil, le pharaon. Mais la pyramide, au contraire du mont, reproduit l'ordre de la perfection, la symétrie de la beauté, les calculs mathématiques qui soutiennent la progression et qui plaisent à l'héritage pythagorique, à la philosophie alchimique et même à la croissante rationalisation du savoir. La tour, la tour du temple, la bonne mémoire, est la sublimation de la tour de Babel, de mauvaise mémoire. Vase, four, laboratoire, comme dans les *Chymische Hochzeit*, de 1549, la tour «invertit la fracture de Babel» (Centeno, 1991: 16 et 23). Selon l'*Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, d'António Caetano de Sousa, la pyramide de l'emblème de l'Infant Dom Henri

(1394-1460), crû le promoteur des découvertes maritimes portugaises, était entourée de feuillage et de glands de chêne et elle avait comme épigramme "talent de bien faire".

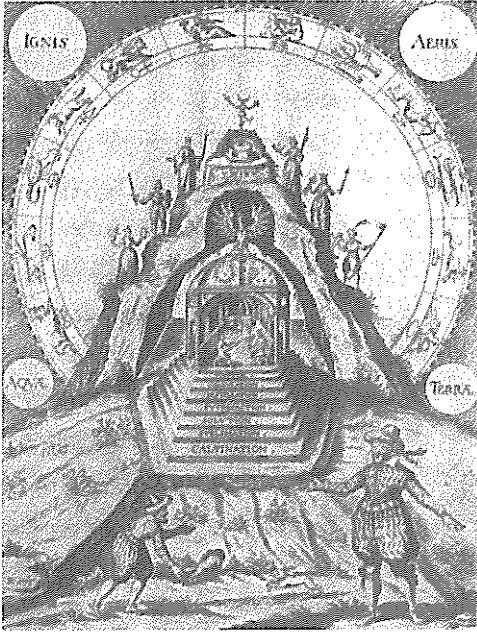


Fig. 3

Comme témoigne emblématiquement la très connue représentation de la Montagne des alchimiques (Fig. 3), le savoir, le Temple des Sages, est un temple sacralisé, inaccessible à ceux qui ne le cherchent pas. Il est caché, et la pyramide se confond avec la montagne même. L'homme aveuglé n'y arrivera jamais. Et celui qui, au contraire, pénètre la montagne à travers le terrier du lièvre, le fera par curiosité, par le besoin de savoir. Le phénix, symbole de la perpétuelle rénovation et changement de la nature, s'appuie sur l'opposition des éléments, le soleil et la lune.

Quand le Pèlerin, imaginé par l'académicien Joam da Costa Caceres, trouve le Palais Delphique, il rencontre tout d'abord, à l'entrée du palais, la Mathématique. Avec "des vestes célestes", elle a à la main un compas et, aux pieds, l'inscription "In pondere, & mensura [Avec poids et mesure]". A la maison d'Apollon, comme à l'académie de Platon, la connaissance des mathématiques est une condition d'entrée *sine qua non*. C'est, d'ailleurs, ce que lui explique Apollon:

Hão de ter unida ao genio a sciencia da Mathematica, forçosamente necessaria para a Poesia, pois hão de ser os versos ponderosos, & medidos, como o viste na primeira sala em sua figura, na inscripção que dizia: “In pondere, & mensura” [Les poètes doivent-ils unir au génie la science de la mathématique, inévitablement nécessaire à la Poésie, puisqu’il faut que les vers soient pesés et mesurés, comme l’explique la figure que tu as rencontré dans la première salle, avec l’inscription qui disait: “In pondere, & mensura”] (*Academia dos Singulares*, 1692: 50-51)

Il y a, pourtant, un autre nœud d’interprétation: celui qui lie la pyramide à l’immortalité. L’immortalité du pharaon que la pyramide protège. L’immortalité des actes politiques, issus de la guerre. Mais surtout l’immortalité de l’Art, la vraie, la seule immortalité. João Ayres de Moraes, après la citation du vers d’Horace, “exegi monumentum aere perennius”, cite le co-texte de l’inscription de l’Académie, sans faire référence à son auteur: “Barbara Pyramidum Caesar miracula ride./ Solaque non possunt haec monumenta mori” [“César doit rire des pyramides et des merveilles barbares.”] (*Academia dos Singulares*, 1692: 20).

Cette citation, nous l’avons déjà vu, appartient à Martial. Mais, en plus, elle n’est pas correcte. Les vers de Martial, ayant pour sujet les Belles-Lettres, sont (*vide supra*), “at chartis nec furta nocent et saecula prosunt/ solaque non norunt haec monumenta [Les siècles même leur sont propices,/ Et seulement leurs monuments échappent à la mort “. D’où vient, alors, le premier vers?

Recherchant la citation, on retombe, encore une fois, sur l’œuvre de Martial, cette fois-ci sur le livre VIII. Mais, sous la forme d’une épigramme, on trouve l’esprit de l’éloge. Et un éloge, non point aux belles-lettres, mais à l’œuvre et au pouvoir politiques. Martial flatte: il flatte César (Martial, VIII, 36): “Regia pyramidum, Caesar, miracula ride; lam tacet Eoum barbara Memphis opus.” [“Tu dois rire, César, des pyramides et de leurs majestueuses merveilles, Déjà la Memphis barbare ne vante plus ces édifices orientaux.”] (Martial, VIII, 36).

“Regia pyramidum”, lit-on, et non pas “Barbara pyramidum”. Cette dernière expression renvoie, sans doute, à un autre poème de Martial, retiré du *Livre des Spectacles*, mais très semblable à l’antérieur, soit par les images et techniques stylistiques soit par le sujet, le nouvel amphithéâtre de César:

Barbara Pyramidum sile at miracula Memphis
Assyrius iactet nec Babylona labor...
Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro
Unum pro cunctis Fama loquetur opus
[Que Memphis barbare ne vante plus ses imposantes pyramides,
Que Babylonie se taise sur sa magnificence...
Parce que rien n’est comparable à l’amphithéâtre de César
Et seulement pour lui doivent s’élever les voix de Fama]
(Martial, *De Spectaculis*, I, notre traduction)

Comment expliquer les erreurs de la citation? Seront-elles involontaires, déterminées par la citation par cœur, si fréquente à l'époque? Ou, au contraire, fruit d'une subtile ironie qui joue avec le pouvoir, et confond le mépris et la séduction? Pour un esprit freudien, croyant toujours aux erreurs significatives, la réponse n'aurait pas, d'ailleurs, aucune importance...

L'académie est, sur cette perspective encore, une expérience innovatrice, où on cherche une autonomie, bien que faible, soit de l'Eglise, soit de l'Etat, soit encore de la Foule. Peut-être la lecture de ces métaphores des *monumenta* – le temple, le palais, le théâtre – est-elle légitime, comme une graduation de la désacralisation de l'espace scientifique, pendant tout l'Age Moderne: le Temple comme le lieu le plus sacralisé, le Théâtre comme un *speculum mundi* laïque, le Palais exemplifiant la perte d'influence des institutions scientifiques-pédagogiques de l'Eglise et le progressif contrôle des écoles et des Universités par l'Etat. L'Académie est, dans cette perspective encore, une expérience d'avant-garde, où on cherche une autonomie, bien que faible, soit de l'Eglise, soit de l'Etat, soit encore de la Foule.

La première conférence de l'*Academia dos Singulares*, prononcée le 4 octobre de 1663 par Sebastião da Fonseca e Payva, fait imaginer aux académiciens, dans un palais somptueux, le concile de dieux, créant cette même *Academia dos Singulares* (*Academia dos Singulares*, 1692: 4 ss.). Le discours de João da Costa Cáceres, celui où il décrit le Palais d'Apollon, devient une narrative, où le personnage, le Pèlerin, est étourdi par le Palais Delphique, "cuja arquitectura era deleite aos olhos, & embaraço ao discurso" ["d'une architecture qui était le plaisir des yeux et l'embaras du discours "] (*Academia dos Singulares*, 1692:49). Luis da Costa Correa, le 6 janvier de 1664, chargé de la 11.ère Conférence, nous raconte l'apparition des trois Grâces, Euphrosine, Aglaia et Thalia, à la porte de sa chambre: elles l'emmèneront ensuite à un palais céleste,

"hum sumptuoso edificio, cuja fabrica era de huas finissimas pedras azues & brancas; as janelas parecião resplandcentes diamantes; (...) Sua architectura era à semelhança de hum globo." ["un somptueux édifice, bâti avec des pierres bleues et blanches; les fenêtres semblaient des diamants rayonnants; (...) Son architecture avait la forme d'un globe"]. Le poète y entre, "subindo de huas para outras sallas" ["montant des salles, après des salles"]. (*Academia dos Singulares*, 1692: 179-180).

Du point de vue narratif, la structure des divers récits est celle de la plupart des utopies, depuis même le mythe de la caverne, imaginé par Platon. On la retrouve aussi dans les récits alchimiques: le «Rêve Vert» de Bernard de Trevisan, la

“Parabole Enigmatique” de Michel Sendivogius, ou le «Sonho Enigmático» [le “Rêve Enigmatique”] d’Anselmo Caetano (Centeno, 1991: 22-9). Cette structure narrative est la suivante:

- 1) Le poète se sent perdu dans le chaos du monde;
- 2) Il a une vision, une apparition, la divinité lui fait signe;
- 3) Il traverse un univers inconnu, avant d’arriver au monde de l’ordre;
- 4) Il doit revenir/descendre, pour révéler aux autres le nouvel ordre.

Le globe ou la pyramide seront les emblèmes de la perfection. Le Palais se confond, alors, avec une traversée mnémotechnique de l’*Academia dos Singulares*. Les arts, les genres ou les préceptes se trouvent distribués dans différentes salles. Les dieux, les paradigmes y habitent. Les guides, les grâces sont ambiguës: comme les anges de la gnose de Valentine, comme les *éons* des philosophes néo-platoniques, ils sont les modèles parfaits dans un monde imparfait, les symboles de la fonction symbolique, elle-même (cf. sur le symbole, Durand, 1995: 25). Entre les hommes et les dieux, la distopie et l’utopie, les grâces sont simultanément sensuelles et inaccessibles:

Vestião todas tres huas roupas de setim azul celeste, semeadas de miudas estrelas de prata, que lhes descobrião (sem fazerem muito) os pequenos pés em huas alparcas do mesmo setim, coalhadas de finas, & grossas perolas. Trazião os cabellos soltos, que as Deidades não se prendem, & sobre elles huas redes de fitta de diversas cores, que servião de Iris na tormenta, & nos tormentos, que causavão taes bellasas. A graça de suas açções prisionava as almas. O ar com que pizavão, traspassava as vidas. [Elles portaient toutes les trois des vêtements de satin bleu céleste, semés de petites étoiles d’argent, laissant découverts, presque inutilement, les petits pieds dans des souliers du même satin, éparpillés de fines et grandes perles. Les cheveux épars, que les divinités n’attachent pas, et sur eux des toiles de rubans, de couleurs diverses, qui servaient d’Iris dans la tourmente et pour les tourments que telles beautés provoquaient. La grâce de leurs actions emprisonnait l’âme. L’allure de leurs pas trépassait les vies.] (*Academia dos Singulares*, 1692: 179).

Voilà le Pèlerin, l’académicien, qui arrive aux marches du palais. *Aux marches du palais*: il y voit *de si belles filles, l-on là...*

Peut-il les aimer *jusqu’à la fin du monde?*

Note

Cet article est le développement d'une partie de la conférence "Entre jardins et palais: les métaphores de la connaissance dans les académies du XVIIIe siècle", présentée au V.ème Congrès

International de la Société d'Etudes Utopiques. Concernant l'emblème, cf. notre article "Ornatus. L'emblème en tant que métaphore", dans le volume d'hommage du Professeur Mário Vilela, organisé

par la Faculté de Lettres de l'Université de Porto, 2006. Pour les emblèmes des académies portugaises, "L'emblème académique. De la rhétorique de l'image aux utopies du savoir", à publier.

Liste des Auteurs Cités

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. Primeira Parte (1692), Lisboa, Off. Manoel Lopes Ferreyra.

Borrhalho, M. Luísa Malato (2003), "O mito do legislador numa academia luso-espanhola", in *Península. Revista de Estudos Ibéricos, Entre Portugal e Espanha. Relações culturais (séculos XV-XVIII)*, nº 0, Porto, pp. 401-412.

Bruno, Sampaio (1996), *Plano de um livro a fazer. Os Cavaleiros do Amor ou A Religião da Razão*, ed. Joaquim Domingues, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Castejo Branco, Camilo (1986), *Curso de Literatura Portuguesa*, pref. Viale Moutinho, Lisboa, Editorial Labirinto [1875].

Chevalier, Jean / Alain Gheerbrant (1994), *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. C. Rodriguez e A. Guerra, Lisboa, Teorema.

Cidade, Hernâni (1984) *Lições de Literatura e Cultura Portuguesas*, vol.2, Coimbra, Coimbra Editora.

Centeno, Y. K. (1991), *A Arte de Jardinar. Do Símbolo no Texto Literário*, Lisboa, Presença.

Costa, A. M. Amorim da (1999), *Alquimia. Um discurso religioso*, Lisboa, Veja.

Costa, M. Helena de Teves (1988), "A Emblemática de Alciato em Portugal no século XVI", in *O Humanismo Português (1500-1600)*, Lisboa, Academia das Ciências.

Durand, Gilbert (1995), *A Imaginação Simbólica*, trad. C.ª de Brito, Lisboa, Edições 70.

Eco, Umberto (1996), *À procura da língua perfeita*, trad. M. Serras Pereira, Lisboa, Difel.

Figueiredo, Fidelino de (1916), *Historia da Critica Literária*, Lisboa, Livraria Clássica.

Gama, Eurico (1979), "A Academia dos Aplicados Elvenses", in *Anais da Academia Portuguesa de História*, 2.ª Série, nº 25, Lisboa, pp. 328-357.

Garção, Correia (1982), *Obras Completas*, A. J. Saraiva (ed.), 2 vols., Lisboa, Sá da Costa.

Horace (1981), *Odes et Epodes*, F. Villeneuve (ed.), Paris, Les Belles Lettres.

Luzán, Ignacio de (1979),
La Poética. Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies, Barcelona, Labor.

Martial (1973),
Epigrammes, H. J. Izaac (ed.), Paris,
Les Belles Lettres.

Melo, Francisco Manoel de (1962),
A Visita das Fontes. Apólogo Dialogal Terceiro, Giacinto Manuppella (ed.), Coimbra,
Universidade de Coimbra.

Palma-Ferreira, João (1982),
Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII,
Lisboa, Biblioteca Nacional.

Sebastián, Santiago (1995),
Emblemática e Historia del arte, Madrid, Cátedra.

Teixeira, Heitor Gomes (1977),
As tábuas do painel de um auto: António Serrão de Castro, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

Tesouro, Emanuele (1992),
L'idée de la parfaite devise, trad. F. Vuilleumier,
Paris, Les Belles Lettres.

Vasconcellos, José Leite de (1917),
'Emblemas' de Alciati explicados em Português, manuscrito dos séculos XVI-XVI ora trazidos a lume, Porto, Renascença Portuguesa.