

---

**Emblématique et persuasion  
dans une nouvelle allégorique portugaise  
du XVIII<sup>e</sup> siècle**

par

Micaela RAMON

L'emblématique qui à l'origine, en tant que pratique éditoriale, remonte, comme on le sait, au XVI<sup>e</sup> siècle, est associée dès son origine à la figure d'Andrea Alciati et à son œuvre intitulée *Emblematum Liber*. Cet art éveille actuellement un grand intérêt auprès des communautés de chercheurs provenant de divers domaines, car il constitue un habile et séduisant mariage entre la parole et l'image, entre le code linguistique et le code iconographique. Cet intérêt doit être attribué au fait qu'on considère l'emblématique comme un lointain parent des techniques modernes de communication de masse axées sur l'audiovisuel.

Bien qu'au long du XX<sup>e</sup> siècle, d'autres auteurs avant lui aient valablement contribué à l'étude de l'art emblématique en général et plus particulièrement de l'emblématique en tant que genre littéraire, les travaux de l'Espagnol José Antonio Maravall sont particulièrement pertinents quand il s'agit d'étudier les relations entre la littérature emblématique et la culture baroque, car ils mettent en évidence comment ce genre littéraire s'est adapté au contexte qui l'a vu s'épanouir, révélant comment l'emblématique a été utilisée au service du programme d'action sociale caractéristique de la culture européenne de l'époque baroque.

La thèse de Maravall repose sur le présupposé que, face à la conscience de crise sociale, politique et religieuse éprouvée après la renaissance, l'art emblématique aurait été perçu comme un moyen efficace d'intervenir dans l'éducation des élites destinées à occuper les plus hautes charges politiques et ecclésiastiques des hiérarchies

---

de l'époque. Les circonstances historiques, politiques et sociales de l'Europe après le Concile de Trente constituèrent un terrain particulièrement favorable au développement et à la diffusion d'un genre littéraire qui s'ajustait au programme d'action tracé par la mentalité contre-réformiste. La littérature emblématique s'est révélée un véhicule de transmission de l'idéologie dominante, soucieuse de défendre la légitimité de la monarchie absolue ainsi que les principes religieux associés à la Contre-Réforme.

On le sait, l'époque baroque a été dominée par une conception didactico-récréative de l'art. Durant cette période, l'accès au savoir devait se faire par le plaisir et la persuasion. Pour atteindre ces objectifs, les méthodes faisant appel aux sens étaient particulièrement valorisées.

Or, dans la mentalité baroque, l'organe des sens disposant de la plus grande force de persuasion était, sans conteste, celui de la vue. Ce qui se voit assume les contours de la vérité prouvée et s'imprime plus longtemps et plus durablement dans la mémoire. Les emblèmes s'imposent ainsi comme des compléments visuels de textes qu'ils illustrent, texte et image constituant un tout dans lequel sont explorés les mécanismes communicatifs qui conduisent à l'action. Dans une culture fortement sensorielle comme celle des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'image visuelle est destinée à plaire (*delectare*), tant comme finalité en soi que comme moyen d'atteindre les objectifs associés que sont le *docere* et le *movere*. La vue surpasse les autres sens, quand il s'agit de persuader par l'empathie.

Les livres d'emblèmes, précisément parce qu'ils exploraient le pouvoir persuasif de l'association entre l'image et la parole, furent les précurseurs d'un nouveau paradigme de communication à une échelle plus globale. Comme le fait remarquer le professeur de l'Université de Salamanca, Fernando Rodríguez de la Flor, par leur intermédiaire « pudieran ser grabadas en la mente, sin ayuda de grandes libros, todas las reglas de la vida moral y civil »<sup>1</sup>.

En tirant partie de formes de transmission du savoir qui échappaient aux limites du code verbal, les livres d'emblèmes facilitaient la circulation de messages au sein d'un public consommateur plus vaste, intégrant de nouveaux groupes sociaux dont le capital culturel n'était pas nécessairement celui du public érudit des époques précédentes<sup>2</sup>.

1. Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 55.

2. Voir José Antonio Maravall, *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Barcelona,

Au regard des intérêts de ce nouveau public élargi et des objectifs poursuivis par l'art didactico-récréatif en général (dont la finalité ultime était d'éduquer et de guider les destinataires, par des mécanismes de contrôle psychologique efficaces), il est facile de comprendre que la littérature d'emblèmes, avec ses composantes plastiques et exemplaires, a constitué un puissant support aux idées politiques, morales et religieuses, grâce à son pouvoir démonstratif et persuasif. Par conséquent, et même si tous les livres d'emblèmes n'ont pas assuré un caractère pédagogique-religieux explicite, il est indéniable que, dans le contexte contre-réformiste, l'enseignement de la religion a su en tirer profit.

L'appropriation propagandiste des processus de communication qu'offrait l'art de l'emblème a rencontré de fervents adeptes auprès des institutions ecclésiastiques, et en particulier chez les Pères de la Compagnie de Jésus. En effet, on connaît le goût des Jésuites pour l'emblématique, ce qui s'est traduit de façon très concrète dans l'importance accordée aux *libri figurati* dans le cadre du système pédagogique-didactique de l'ordre. Dans ce contexte, il convient de s'arrêter sur la figure du père jésuite Hermanno Hugo.

Hermanno Hugo (1588-1629), né à Bruxelles, entra chez les novices de Tournai de la *Societas Iesu*, en 1605, et consacra toute sa vie au service de la religion. Il fut l'auteur d'une œuvre énergique d'intervention politique ainsi que de défense et de propagation de l'idéologie contre-réformiste.

Son œuvre compte onze titres, dont des traductions. Au sein de ceux-ci, il convient de signaler le livre d'emblèmes intitulé *Pia Desideria*, publié pour la première fois en 1624, qui connut de nombreuses éditions en latin et fit l'objet de traductions dans diverses langues vulgaires, dont le portugais.

Le livre du jésuite fut écrit dans l'intention de conduire les croyants sur le chemin du salut et de l'union mystique avec Dieu. Il se divise en trois parties intitulées : *Gemitus Animae Poenitentis*, *Vota Animae Sanctae* et *Suspiria Animae Amantis*. Les titres des trois livres qui composent l'œuvre indiquent clairement son contenu, puisque le volume est organisé de façon à proposer au lecteur un itinéraire de vie au terme duquel il puisse trouver le salut éternel. Dans l'élaboration de cet itinéraire sont consignées les trois étapes de l'ascèse mystique à laquelle chacun peut aspirer, s'il parcourt successivement la voie purgative (pénitence et mortification), la voie illuminative (prière et

imitation du Christ) et la voie unitive (union à Dieu).

Comme nous l'avons déjà dit, l'œuvre de Hermanno Hugo a connu une diffusion extraordinaire pour l'époque, diffusion à laquelle n'a pas été étrangère la séduction des images qui ont rendu son message accessible, même auprès de ceux qui ne savaient pas lire ou qui ignoraient le latin, langue originale du texte. Une des conséquences du succès de l'œuvre est le surgissement de textes qui l'ont imité ou s'en sont inspirés.

Dans le contexte de la littérature portugaise, prenons comme exemple de cette vague d'imitations de la *Pia Desideria* la nouvelle allégorique *Reino de Babilónia Ganhado pelas Armas do Empireo*, écrite par la religieuse portugaise Sórora Madalena da Glória (1672-1759 ?) et dont on ne connaît que l'édition de 1749. Son auteur la publia sous le pseudonyme de Leonarda Gil da Gama, anagramme parfait de son vrai nom, lequel d'ailleurs fut immédiatement décodé dès sa première utilisation. Madalena da Glória passa presque toute sa longue vie au couvent franciscain de l'Espérance, à Lisbonne. Elle se consacra aux activités spirituelles, à la formation des novices et à l'écriture qui, selon ses mots, l'aidaient à « entretenir la mélancolie ».

L'œuvre comprend seize chapitres, tous précédés d'une gravure, un très bref titre explicitant le contenu et un quatrain introductif. Bien qu'elle n'adopte pas la structure tripartite de *Pia Desideria*, l'œuvre de Madalena da Glória a manifestement pris le texte du jésuite pour modèle. En témoignent les gravures du *Reino da Babilónia* qui reproduisent les scènes des images du livre de Hermanno Hugo. Le parcours visuel proposé par ces images permet de suivre le fil narratif de la nouvelle de la religieuse franciscaine.

La forme de narration fictionnelle de type allégorique, bien qu'elle ne néglige pas l'intention moralisante, explicite dès le sous-titre (« discours moral »), ne copie pas le modèle proposé par Hugo. Cependant, la présence des gravures de *Pia Desideria* permet de rétablir la relation entre les deux œuvres.

Les emblèmes que Sórora Madalena da Glória inclut dans sa nouvelle sont presque tous issus de l'œuvre du père jésuite. Jusqu'au chapitre IX de *Reino da Babilónia*, la sélection des images est faite parmi les onze premiers chapitres du premier livre de Hermanno Hugo. Dans les six chapitres suivants de l'œuvre de la religieuse figurent des emblèmes du deuxième et du troisième livre de *Pia Desideria*. Le chapitre XVI qui conclut l'œuvre ainsi que la gravure du frontispice ne trouvent pas leur équivalent dans l'œuvre du jésuite. Toutes les autres estampes de *Pia Desideria* ont été ignorées, en l'occurrence celles

qui représentent la mort sous forme de squelette ou celles qui figurent l'enfer et ses démons. Leur absence est probablement due à l'inadéquation de la structure diégétique du texte narratif, dans laquelle il n'y a pas de condamnation éternelle. En effet, dans l'œuvre de la religieuse, la mort est connotée de manière positive puisqu'elle marque le passage qui permet l'union définitive avec Dieu.

Les articulations entre le code iconographique et le code linguistique mettent en évidence le parallélisme thématique qui confère son unité à l'œuvre, même si les gravures transmettent un message nécessairement plus direct et moins chargé de détails que le texte verbal. Toutes les péripéties inhérentes à la progression narrative sont exclues des images qui en font une intrigue presque linéaire. Au contraire, le texte écrit, par ses différentes formes (inscription en latin, légende en portugais, épigraphe et texte central), aide à décoder les images tout en projetant sur elles les faisceaux de sens qu'il développe.

Dans les gravures, l'âme surgit personnifiée sous la forme d'une figure féminine ; le Fils du Suprême Empereur a des traits masculins et son caractère divin est signalé au moyen de signes distinctifs tels que l'auréole entourant la tête et les ailes. Chaque image montre une étape de l'évolution de la relation entre les deux. Des personnages secondaires font également leur apparition sous forme d'allégories : la justice (femme aux yeux bandés) ; l'amour profane (Cupidon) ; la pénitence (filles de Jérusalem).

Les gravures illustrent clairement tous les thèmes principaux et toutes les grandes questions abordées dans la narration : l'opposition entre l'apparence et la réalité qui conduit à considérer le monde comme un lieu de désillusion ; la nécessité du repentir et de la pénitence, le caractère éphémère de la vie, la certitude du jugement divin, tout cela présenté sous la forme de l'allégorie du conflit amoureux entre Angélique (l'Âme) et le Fils de l'Empereur (le Christ), procédé qui permet de faire passer le message didactico-religieux pour augmenter son potentiel persuasif par l'appel à l'agrément et au plaisir.

L'analyse de certains emblèmes, éclairés par les significations que projettent sur eux les textes, permet d'établir les termes dans lesquels le message, de facture clairement morale et doctrinaire, est présenté. La première estampe [Fig. 1] représente une femme suivant un être divin qui tient une bougie à la main et pointe son doigt vers le ciel. On peut établir dès lors certains présupposés qui conditionneront l'interprétation des images suivantes. D'abord les personnages doivent être vus comme des allégories ; ensuite, le texte verbal introduit la notion de faute qui n'est pas si explicite dans l'élément iconique. Les

accessoires pittoresques dont se fait accompagner la figure masculine contribuent également à la définition immédiate des rôles des personnages : l'Âme cherche le chemin, non sans hésitation ni embûche ; l'être divin lui indique ce chemin.



Fig. 1- Gravure du chapitre I, in Leonarda Gil da Gama (pseudo), *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas do Emyreo ; Discurso Moral*, 1749  
Reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Centre d'Études Humanistiques de l'Université du Minho

La gravure du second chapitre présente une sorte d'explicitation des raisons motivant la référence à la notion de faute introduite dans la première estampe. On retrouve les deux personnages ; cependant leurs postures sont radicalement différentes. La figure féminine apparaît dans une attitude lascive de plaisir qui entraîne la censure de l'être divin. Celui-ci est représenté une main cachant ses yeux et l'autre pointant le ciel, en signe d'avertissement sur les conséquences d'une existence consacrée au divertissement et à la satisfaction des désirs. La valeur accordée aux choses du monde est clairement figurée par les

accessoires de la figure féminine : un bonnet de fou avec des grelots, un cheval de bois, un panier de fleurs, et un moulin à vent. Les deux derniers accessoires renvoient évidemment à l'idée de fugacité et de vanité de la vie qui sont vues comme coupables.

L'oscillation entre une attitude de jouissance inconsciente des plaisirs du monde et une réaction contraire de contrition est, dans le texte écrit, beaucoup plus approfondie que pourraient le laisser croire les images. Cette oscillation constitue un artifice régulièrement utilisé pour relâcher l'action et retarder son dénouement, permettant, en même temps, d'explorer les différentes manifestations de la bénignité et du pardon divin face à l'inconstance et à la faiblesse humaine. Cependant, l'expédient n'est pas totalement absent des gravures dans lesquelles il y a aussi une alternance de dessins où l'on représente l'accord entre l'Âme et le Christ et d'autres où dominent l'abandon et la souffrance qui s'ensuit.

Ainsi, par exemple, les emblèmes des chapitres III, IX et XII renvoient à cette idée d'harmonie : dans l'emblème du chapitre III, l'être divin soutient l'Âme sur son lit de malade, en lui tenant la main et en rafraîchissant son front fébrile ; dans le chapitre IX, il la sauve *in extremis* d'une noyade « dans la mer de Babylone », en lui tendant les tables de la Loi ; dans l'image du chapitre XII, c'est la figure féminine elle-même qui adopte une attitude active, en prenant la main que l'être divin lui offre pour sortir avec lui dans la tranquillité de la campagne, tournant ainsi le dos au danger.

Par ailleurs, d'autres gravures sont investies de connotations négatives, associées à la désillusion et à la désunion. C'est le cas de l'emblème du chapitre VI, où une figure masculine cache son visage à la femme qui désire le voir ; ainsi que les gravures se rapportant aux chapitres XIII et XIV qui accentuent la sensation d'angoisse éprouvée par celle qui cherche et ne trouve pas : sur le dessin du treizième emblème, la femme cherche l'être divin dans un lit qu'elle trouve vide et, dans l'emblème suivante, elle poursuit ses recherches à l'extérieur, demandant l'aide des filles de Jérusalem.

Notre lecture du texte iconographique de l'œuvre de Soror Madalena da Glória serait partiellement amputée, si l'on excluait les éléments qui permettent d'établir les contours d'une relation amoureuse. L'auteur a fait de son texte une nouvelle amoureuse de contenu allégorique. Le message religieux et doctrinaire est présenté au lecteur sous la forme séduisante d'une relation sentimentale dont les protagonistes sont, comme nous l'avons dit, Angélique (l'Âme) et le Fils du Suprême Empereur (le Christ).

Cette relation amoureuse commence à être ébauchée dans l'emblème du troisième chapitre, auquel nous avons fait référence précédemment. Sur cette image, la maladie du personnage féminin autorise le premier contact physique avec l'élément masculin et témoigne de l'intimité qui règne entre les deux personnages. Cette intimité est d'ailleurs renforcée par le passage au plan intérieur (celui de la maison) et la présence du lit, bien que toute connotation érotique soit déjouée par la présence d'une légende en latin issue d'un psaume pénitentiel : « *Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum : sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea !, Ps. 6-3* ».

Cette allusion de caractère sentimental est renforcée par l'emblème suivant qui figure une « lutte entre les deux amants ». L'association de l'amour et de la guerre est ancienne et se manifeste entre autres par le recours à un lexique guerrier pour évoquer le processus de la conquête amoureuse. Ces connotations sont présentes sur cette image : l'être divin est représenté dans une attitude martiale, en armure et l'épée au poing ; la femme, de son côté, se rend, acceptant d'être subjuguée par l'amour.

Dans l'emblème XI, cette conquête est confirmée par l'offrande volontaire du cœur de la femme au personnage masculin. Elle tient les tables de la loi dont le texte a été remplacé par un miroir où se découpent deux cœurs ; la femme, à genoux, tient son propre cœur qu'elle présente en offrande au divin. Nous sommes devant un *topos* de l'amour profane qui est transformé et adapté à l'expression de l'amour divin : après le conflit intense, la figure féminine se rend enfin, renonçant à sa propre volonté.

Ce *topos* de la conquête est amplifié dans l'emblème suivant où figure une autre scène de contact physique entre les amants, renforcée par une légende tirée du *Cantique des Cantiques* (« *Veni dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis, Cantic. 7-11* »), laquelle, bien qu'elle comporte un intéressant faisceau de connotations, devra être interprétée selon les codes mystiques, c'est-à-dire comme une invitation à la jouissance de l'amour que l'Âme éprouve pour le Christ, sur un plan divin et non sensoriel.

Une interprétation identique peut être faite de l'avant-dernière image. L'emblème du chapitre XV représente les amants dans un jardin, les mains enlacées, se couronnant mutuellement. Ce dessin (qui semble récupérer la symbolique du *hortus conclusus*, thème médiéval qui fait allusion à la virginité de Marie, bien que dans ce cas la figure masculine soit aussi à l'intérieur du cercle végétal) illustre la jouissance mutuelle de l'amour transposé sur le plan divin. Cette image an-

nonce la résolution du conflit amoureux que ce soit sur le plan humain (les deux amants représentent une scène qui peut figurer la cérémonie des fiançailles), ou sur le plan transcendantal (l'Âme choisit la voie unitive avec le Christ).

La dernière gravure [Emblème XVI, Fig. 2] oriente définitivement les hypothèses d'interprétation dans le domaine du sacré : l'Âme est crucifiée auprès de l'être aimé et l'éternelle union des deux est représentée tant par l'origine commune des deux croix (qui s'élèvent à partir d'une base commune qui peut correspondre à une image du monde) que par le souffle qui sort de la bouche du Christ en direction de l'Âme. L'idée d'union perpétuelle entre les amants est amplifiée par la légende où l'on peut lire : « *Christo confixa sum cruci. Vivo autem iam non ego. Vivit vero in me Christus, Paul ad Gale. 2* ». Le sens de cette légende accompagnant l'image est complété par l'épigraphe du chapitre qui annonce : « Vencer a culpa he coroa da fineza ».

Le retour à la notion de faute introduite par l'épigraphe du chapitre initial clôt le parcours dont l'itinéraire a été décrit au long des chapitres intermédiaires de la nouvelle. Le problème posé par la conscience de l'erreur (qui additionnée au caractère bref et éphémère de la vie conduit à l'expérience de la faute), est enfin résolu par le refus de l'existence terrestre et le mépris des valeurs qui lui sont attachées. La « consubstantiation » des deux personnages en un seul symbolise l'union à Dieu, c'est-à-dire l'apogée du parcours de l'ascèse mystique : après avoir pris conscience de la faute et s'être mortifiée à cause d'elle, l'âme s'engage sur la voie unitive. Elle vainc le temps et la mort en vivant pour toujours dans le Christ.

L'art produit au Portugal aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles était donc perçu comme un instrument visant à capter l'attention de ceux qui étaient sortis du droit chemin de la foi catholique. Il embrassait ainsi des ambitions de nature éthico-sociale en se présentant comme une activité formative dont la mission était d'inculquer des comportements exemplaires. Pour ce faire, il cherchait à convaincre les destinataires en obtenant d'eux leur adhésion émotionnelle au message transmis.

La littérature emblématique constitue un exemple éloquent de cette soumission de la volonté par le recours aux sens. Dans les livres d'emblèmes, le mot et l'image sont utilisés dans un but de renforcement mutuel qui conduit à une saturation du contenu sémantique du message. Par leur spécificité, ces livres proposent une sorte de catalogue de solutions pratiques, facilement appréhensibles et transposables à la vie de chacun. Quand, comme c'est le cas dans la nouvelle de Sórora



Fig. 2- Gravure du chapitre XVI, in Leonarda Gil da Gama (pseudo), *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas do Emyreo ; Discurso Moral*, 1749

Reproduit avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Centre d'Études Humanistiques de l'Université du Minho

Madalena da Glória, de tels livres suivent un dessein explicitement religieux et moral, ils constituent une puissante arme d'endoctrinement des fidèles et de lutte contre la menace protestante.

Ce processus subtil de domination morale, qui recourt à la voie artistique pour contrôler et réguler les comportements, se conformant ainsi aux modèles socialement acceptables, a su affecter les recours logo-iconiques caractéristiques de la littérature d'emblèmes au profit de la diffusion et de la propagation de l'éthique contre-réformiste. Comme on l'observe à la lecture du *Reino de Babilónia*, s'il est vrai que la littérature didactique et récréative d'intention moralisante vise à montrer le chemin de la vertu et à réprimer les conduites qui s'en éloignent, il faut reconnaître l'importance assumée par l'image en tant que mécanisme au service de ces ambitions. Face au besoin de faire

passer le message auprès d'un public de plus en plus large et de moins en moins homogène du point de vue du capital culturel, l'association entre doctrine et plasticité dont se nourrissent les livres d'emblèmes a représenté un acquis inestimable, abondamment exploité par une culture animée par un esprit de propagande comme ce fut le cas aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

### Bibliographie

#### A)

- Gama, Leonarda Gil da, pseud., *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Emphyreo ; Discurso Moral*, Lisboa, Oficina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha N. S., 1749.
- Hugo, Hermanno, *Pia Desideria*, Antuérpia, Apud Lucam de Potter, 1668.

#### B)

- Cunha, Mafalda Ferin, *Persuasão e Deleite na Nova Floresta do Padre Manuel Bernardes*, Lisboa, Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002.
- Egido, Aurora, *De la Mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnica y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones UIB, 2004.
- Ginzburg, Carlo, *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et Histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- Praz, Mario, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- Ramon, Micaela, « Ut pictura poesis, ut pictura rhetorica divina. Ética e Estética na Arte Barroca », in *Diacrítica – Ciências da Literatura*, n° 17/3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, 2003, p. 177-188.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.