

Portraits de l'alchimiste en savant : (dé)figurations d'un savoir (1588- 1648)

Véronique Adam

► **To cite this version:**

Véronique Adam. Portraits de l'alchimiste en savant : (dé)figurations d'un savoir (1588- 1648). Alexandre pascale. Savoirs et savants, Garnier, pp.45-56, 2010. <hal-00952483>

HAL Id: hal-00952483

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00952483>

Submitted on 26 Feb 2014

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

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

Véronique Adam (Toulouse- Le Mirail)

« Portraits de l'alchimiste en savant : (dé)figurations d'un savoir (1588- 1648) »

in P. Alexandre, *Savoirs et savants*,
Paris, Garnier, « rencontres », 2010.

Le savoir des alchimistes croise plusieurs sciences, médecine, chirurgie, chimie et mathématiques¹, et l'alchimiste a souvent plusieurs *persona*: auteur polygraphe, il compose des textes littéraires, philosophiques, théologiques ou scientifiques. Il est donc un savant et un sage et offre des savoirs empiriques et théoriques. La période choisie ici (1588-1648) est particulièrement significative puisque, d'un côté, elle voit se multiplier en peinture, littérature et dans le monde rural, des faux savants, souffleurs qui prétendent pouvoir trouver la pierre philosophale alors qu'ils n'ont aucun savoir et de l'autre côté, certains alchimistes amorcent une démarche plus rationnelle qui conduira notamment à la transformation de l'alchimie en chimie fondée sur un savoir expérimental. Certains traités d'histoire de la magie et certaines œuvres littéraires alchimiques entreprennent de se détacher d'une approche analogique du savoir caractéristique, selon M. Foucault, de la Renaissance², pour tenter de marquer des distinctions taxinomiques entre les savoirs et les sciences. Tous ces alchimistes, véritables ou feints, sont accusés de mensonges, confondus les uns avec les autres à force d'avoir recours à un secret bien qu'ils ne veulent pour les uns, ou ne peuvent pour les autres, le dévoiler, et à un savoir qui ne doit pas se dévoiler. Au même moment, en littérature, l'auteur s'affirme comme tel, revendique la propriété de son œuvre, définit ses modèles et s'affiche lui-même ostensiblement comme autorité³. Les deux mondes, épistémologiques et littéraires, s'interrogent donc sur le choix de l'autorité et ont à défendre la nature et la valeur du savoir proposé. L'auteur alchimiste apparaît ainsi comme une figure critique, qui se construit et se déconstruit, qui doit défendre la légitimité de son savoir tout en refusant d'afficher sa *persona*, se montrer savant tout en cachant les sources de son savoir.

L'alchimiste, quoique présent dans des genres littéraires multiples, s'inscrit dans un mouvement unique et paradoxal le poussant à se confondre avec les objets de son savoir souvent contre l'ancienne figure du savant humaniste. Il élabore un lieu du savoir en regard de la question de l'imitation de la nature justement commune à la littérature et à l'alchimie. Néanmoins, la légitimation de ce savoir et de ce savant refuse la notion d'*auctoritas* qu'affiche alors chez l'écrivain.

Un savant et un savoir polymorphe

La figure de l'alchimiste semble nettement ignorer la frontière des genres : personnage trompeur et comique au théâtre, voix lyrique et mystérieuse en poésie, voyageur aux multiples visages dans les romans⁴. Les textes scientifiques et philosophiques des alchimistes eux-mêmes entremêlent des réflexions sur la pensée alchimique en prose et des vers, nous rappelant justement que le *carmen* est indifféremment un vers ou un charme. Il y a donc une constante porosité entre l'objet et la manière littéraires et scientifiques. Le mode d'énonciation du savant du romancier et du poète est souvent la première personne du singulier ou pluriel.

¹ Voir le frontispice des œuvres de Paracelse qui le représente sous quatre formes : théologien, précepteur, médecin et chirurgien. *Der Weitberumten Hochgelehrten Und Erfahrenen Aureoli Theophrasti Paracelsi Medici, Getrucht*, Frankfurt am Main, 1565.

² M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, « tel », 1990.

³ Montaigne dans l'avis des *Essais* ou Ronsard au début de ses *Amours* (« Vœu ») se désignent comme la matière de leur livre et signent leur travail.

⁴ Ben Jonson, *The Alchemist* [1612], *Three Comedies*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1969 ; Clovis Hestean, sieur de Nuisement, *Poème philosophique de la vérité de la physique minérale*, Paris, Perrier, 1620, Béroalde de Verville, *Voyage des Princes fortunés* [1610], Albi, « Passages du Nord/Ouest », 2005 . Voir à ce sujet F. Greiner, *Les Métamorphoses d'Hermès*, Paris, Champion, 2000.

Cette poly-généricité du texte alchimique peut être poussée à l'extrême et en marquer la nature : dans *Les Recherches de la pierre philosophale*⁵, trois genres se succèdent : la prosopopée de l'alchimie qui vient parler en vers à l'auteur, un « témoignage » en prose, sorte de satire contre les sophistes adressée au lecteur et enfin un essai alchimique divisé en chapitres sur la pierre philosophale. On oppose ainsi les faux savants, sophistes devenus souffleurs et usurpateurs de l'alchimie et les philosophes, suivant la nature, doté d'un « vrai » savoir, la sagesse. Le choix générique de Béroalde n'est pas fortuit puisque dans sa préface dédiée à Nicolas le Digne (qui lui offre un poème liminaire), il annonce avoir pensé à écrire, au lieu de ce traité, « deux tragédies⁶ ». L'essai philosophique remplace le texte littéraire mais joue comme au théâtre de la multiplication des personnages : voix du philosophe, du sophiste et de l'alchimie évoquant respectivement trois formes de savoirs : réelle et naturelle, illusoire et artificielle, symbolique et surnaturelle.

A ces définitions sommaires s'ajoute dans tous les genres, une définition du savoir, toujours polymorphe et paradoxale. Elle se construit dans un jeu d'échos entre la préface et le texte lui-même, dans le roman et la poésie, ou entre deux personnages au théâtre : le savoir de l'alchimiste a la plupart du temps l'ignorance pour mesure.

Ainsi, dans le genre comique, l'alchimiste possède bien un savoir, mais celui-ci sert essentiellement à tromper les ignorants ou les aveugles⁷. L'alchimiste dans les satires apparaît comme un savant d'une ignorance évidente voire revendiquée, usant de tautologies :

Je mérite que l'on m'adore,
Sans qu'on m'ait jamais rien appris,
Je sais tout fors ce que j'ignore.
Je sais que nul homme vivant
Ne se lève comme il se couche
Et ne peut parler en buvant,
Ni manger sans ouvrir la bouche⁸.

Le savoir de cet alchimiste s'inscrit donc dans une dimension carnavalesque : un ignorant se présente à la place du savant et le savoir tautologique de ce savant va de pair avec une inversion des modèles connus. L'orgueil et l'assurance de ce « je », s'oppose ostensiblement à l'humilité du sage et à l'ignorance sceptique du « je ne sais qu'une chose, que je ne sais rien » de Socrate et du « que sais-je » de Montaigne.

Dans les textes liminaires des romans et des poèmes, l'auteur explique que le savoir qu'il propose ne peut être compris par les ignorants. Cet élitisme de l'alchimiste provoque là encore un renversement de la figure du savant humaniste : si Erasme suggérait qu'un seul homme se pénètre de tout pour tous, au contraire, l'expérience et la connaissance du monde sont prises dans une action collective de quête d'un savoir, non livresque, ciblé, et finalement réservé aux *happy few*. Dans un récit renouvelé de la création des hommes après le partage prométhéen des qualités données par les dieux, Béroalde imagine que deux savoirs se trouvent au sommet de la hiérarchie de la pensée, la théologie et la médecine, la seconde étant identifiée à l'alchimie :

Ainsi, il mit les sciences à part, les distinguant selon leur excellence, entre lesquelles furent gardées sous kabbale celles qui étaient le plus à priser, la théologie qui est l'interprétation des

⁵ B. de Verville, *Recherches de la pierre philosophale*, in *Les Appréhensions spirituelles*, Paris, Thimotée Louïan, 1584, p. 77 sq.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷ Chez Jonson, l'alchimiste est un trompeur qui use de tours (*conjurere, tricks*) et dans une anthologie de vers, (De l'Etoile, « Récit d'un alchimiste », Paris, Toussaint du Bray, 1627, p. 693), et qui se vante de ce qu'il « n'est pas jusqu'aux quinze vingts [hôpital pour aveugles]/Qui de me voir n'aient envie », tout en annonçant : « Je sais tout, fors ce que j'ignore ».

⁸ L'Etoile, *Ibid.*

mystères divins, qui servent à la santé de l'âme et bénédiction des choses temporelles. Et l'Alchimie qui concerne le plus beau de la Médecine, et entretien de cette vie mortelle et caduque, d'autant qu'elle ne laisse jamais avoir disette ceux qui la savent, *mais* leur présente remède contre toutes les maladies⁹.

Un texte alchimique largement diffusé finit par rappeler que même initié, celui qui découvre le savoir alchimique ne pourra pour autant le connaître, plaçant le savoir alchimique en marge de l'apprentissage habituel d'un savoir : il impose une qualité innée pour maîtriser un savoir acquis :

Durant mon voyage je confèrai avec des gens doctes, j'en devins plus savant, et nous nous donnâmes de mutuelles assistances par science et conférence, ainsi qu'on a coutume de faire ; je fis aussi amas de belle matière, de toutes sortes de mines et de pierres de travail ; mais je trouvai fort peu, non pas même plus de trois personnes qui tinsent le droit sentier physique ; ils voulaient tous se servir du Mercure vulgaire, de l'Or, de l'Antimoine, et de la mine de Cinabre; et même les choses plus simples et moindres, en quoi ils erraient tous tant qu'ils étaient, ne travaillant et ne suivant pas le naturel sentier de la nature ; mais s'ils l'eussent suivi, ils n'eussent pas erré si misérablement, outre cela un don de si grande excellence ne s'accorde pas à tous ; que chacun fasse son compte là-dessus¹⁰.

On se heurte donc à un paradoxe : la dimension collective de la découverte du savoir présente aussi dans les tableaux flamands représentant l'alchimiste assisté de valets et servantes, ou dans les romans qui engage le héros-narrateur dans un voyage avec d'autres futurs initiés¹¹, ne suggère en rien une dimension publique et partagée du savoir, ni sa maîtrise, puisque seul le héros possèdera au final cette maîtrise. L'édition du texte alchimique suggère alors la diffusion du savoir alchimique par le seul savant reconnu, l'auteur, mais ce faisant, c'est moins le savoir qu'offre le roman au lecteur qui importe que la découverte pour le héros de connaissances et de codes alchimiques en réalité déjà maîtrisée par le lecteur qui ne peut sinon comprendre le roman... Le livre est donc la quête d'un savoir inconnu pour le personnage mais déjà acquis par le lecteur. Le personnage savant l'est alors moins que le lecteur, omniscient. C'est peut être ici que se distinguent le texte littéraire et le texte scientifique : le second propose et valide un savoir théorique et pratique, le texte littéraire y fait allusion et surtout le dissimule derrière des images symboliques et des références à des intertextes canoniques mais non nommés, s'attachant plus à la méthode et au chemin vers ce savoir, un savoir en acte donc. L'auteur brouille ainsi les jeux de focalisation : il ne peut ni se montrer omniscient, sous peine de dévoiler à celui qui est ignorant, repoussé à l'entrée du livre, le sens caché d'une énigme ; il ne peut se contenter de prendre le point de vue du personnage car il ne pourrait nommer les clefs et les noms des éléments alchimiques, il ne peut feindre d'en savoir moins que son héros, puisqu'il s'est posé comme savant dans la préface.

L'objet du savoir

Cette pensée de derrière la tête de l'auteur offre une représentation du personnage de l'alchimiste qui se devrait de diffuser un savoir ou de le montrer pour passer pour savant. Le cas de l'alchimiste du *Page disgracié*, roman comique de Tristan, est à ce titre exemplaire : le philosophe alchimiste que rencontre le page le fait assister à une transmutation en or. Fasciné, le page se prend d'admiration pour le philosophe qui se sépare de lui pour trois semaines. Mais le

⁹ Béroalde, *Recherches sur la Pierre philosophale*, op. cit. p. 80-81.

¹⁰ Anonyme, *Aperta arca arcani artificiosissimi*, l'arche ouverte ou *Traité du secret de l'art philosophique*, la Cassettes du petit paysan, [1617], in *Bibliothèque des Philosophes Chimiques*, Paris, 1741, vol. IV, 2nde partie, p. 186sq.

¹¹ Béroalde, *Le Voyage des Princes fortunés*, op. cit. ou Jean Valentin Andreae, *Les Noces chimiques de Christian Rosenkreutz* [1600-1603], Paris, Chacornac, 1928.

Page ne reverra jamais l'alchimiste qu'il attendra en vain. Ce faisant, le savant a pris la place de ses livres et d'une manière générale, le savant du roman semble en étroite relation avec les objets de son savoir.

Il demanda beaucoup de bois comme s'il eût voulu écrire des mémoires, [...] une poêle et quelques œufs qu'on lui mit dans un plat qu'il voulait faire à sa mode. [...] Après avoir allumé un grand feu [...] il mit sa poêle aussi sur le feu, mais cela ne sentait point la façon dont on a accoutumé de fricasser : le beurre n'y faisait point de bruit, il ne s'entendait qu'un petit mouvement qu'il donnait à un soufflet, après qu'il eût bien appuyé sa poêle sur le haut de quelque escabeau. [...]. Il tira d'entre ses hardes une platine de fer ronde, qu'il enchâssa dans un cercle de même matière, et là dessus il versa sa fricassée¹².

On sait depuis l'antiquité que la fréquentation des livres provoque la mélancolie des penseurs, et Tristan le rappelle justement dans sa tragi-comédie, *la Folie du sage*. Dans le *Page*, l'attente et la séparation de l'alchimiste provoquent chez le héros de Tristan de la mélancolie. L'alchimiste change donc et inverse la nature du roman et de son savoir : le page d'abord lecteur de roman, se retrouve face à ce savant qui adopte le matériel de l'écrivain (le bois) mais ne livre qu'une expérience visuelle et silencieuse de son savoir. Si le page possède un savoir romanesque qui l'autorise dans d'autres scènes à séduire son auditoire, il reste spectateur de ce savoir alchimique qui imite la pratique d'un savoir autorisé (l'écriture des mémoires simulée) pour en détourner la manière : faire cuire, plutôt qu'écrire, produire un aliment qu'on ne peut digérer. Lorsque le page se sépare du savant, il reçoit des bouteilles contenant des substances médicales et merveilleuses, matérialisant l'efficacité de la science du vieil homme, mais disparaissant avec lui aussitôt utilisées (le page en aura besoin pour se sauver du mal de mer et d'un empoisonnement). Le savant humaniste offrait à son élève de la nourriture que cet élève devait digérer et s'approprier par le jeu de l'*innutritio*. Le savant alchimique offre une vision d'un savoir-faire fugace, proche sans se confondre avec elle, de l'idée d'alimentation (*beurre, fricassée...*). Béroalde de son côté stigmatise la rhétorique et les arracheurs de parole qui ne font que s'emplir la bouche de mots au contraire des savants qui par leur travail acquièrent un savoir¹³. La pratique d'une connaissance rationnelle ou philosophique acquise avec le temps (le Page reçoit quelques conseils, une sagesse plutôt qu'un savoir, après cette scène), est toute entière tournée vers la merveille et le mystère, et le savoir théorique est inatteignable pour le spectateur. Au lieu d'être nourri (littéralement ou non), l'élève est finalement privé de savoir et de savant. Seule l'ingestion des objets fabriqués par ce savoir et des matières alchimiques est possible à l'élève. Ce savoir, tout en étant vrai et tangible, n'est pas restituable et reste évanescent. Il ne rend pas savant, il fait échapper à la mort. Les textes comiques poussent à l'extrême cette confusion entre le savant et l'objet de son savoir qu'il semble lui-même avoir ingéré : ces vers de ballet récités par un alchimiste à des Dames, confondent le feu essentiel de l'alchimiste et le feu d'amour :

Lors que le charbon se consomme,
Dedans mon fourneau presque éteint,
Aussi soudain je le rallume
Au feu dont vous m'avez atteint.

Toujours le souci m'importune,
Après l'or vainement courant,
Et d'une pareille infortune,
Je ne meurs en vous adorant

Beautés pour qui j'ai tant de braise,

¹² Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié* [1638], Paris, Gallimard, « folio classique », 1994, I, ch. 17, p. 63-64.

¹³ Béroalde, *op.cit.*

Que t'en soupire nuit et jour
Je vous demande une fournaise,
Pour y fondre un lingot d'amour¹⁴.

La représentation littéraire du savant l'identifie à l'objet et à la pratique de son savoir. Son savoir analogique (il voit dans le corps le reflet du macrocosme, chaque corps a ainsi son propre ciel) est ici poussé à l'extrême puisque qu'il se métamorphose lui-même dans les matières qu'il travaille, se nourrissant de sa propre substance.

Ce jeu avec les codes d'apprentissage du savoir (nutrition, objets et livre en particulier) de l'alchimiste est amplifié dans les peintures flamandes qui montrent son espace envahi par un désordre d'objets, livre, chaudron, soufflet, etc. Objets techniques désorganisés, bien plus visibles que les matières et les métaux au centre pourtant de la pensée alchimiste, éléments que le peintre va dissimuler dans son tableau comme Tristan dans son *Page* ou Béroalde dans son roman. L'œil avisé devra retrouver ces éléments invisibles, objets pourtant principaux de la science alchimique. On peut ainsi voir une nette opposition entre les représentations artistiques et littéraires qui dessinent des éléments, marquant la présence d'un savoir-faire technique et d'un recours à l'artifice pour créer la pierre philosophale ou l'or et les représentations des textes théoriques et alchimiques qui proposent des figures et des animaux¹⁵ figurant les métaux et passant sous silence les instruments permettant de les manipuler.

Cette opposition repose sur une distinction liée à l'origine du savoir, devenant complexe, ainsi prise dans l'élan mimétique de la littérature et de la peinture : d'un côté le savoir technique du souffleur se révèle vain et artificiel, le faux savant tentant de reproduire un geste reposant sur un savoir qui lui est imperceptible ; de l'autre le savoir naturel du véritable alchimiste prend la nature pour modèle et en l'imitant, tente de faire apparaître ses secrets. Cette nuance reprise dans les textes littéraires prend une résonance particulière puisque, au cœur de ce lien avec la nature et de cette légitimité du savoir naturel contre le savoir technique, se pose la question de la *mimesis*, du vrai et du faux. Question qui repose en littérature sur le problème de la création de l'œuvre de sa fiction et de sa réalité.

La *mimesis*, commune à l'alchimiste, au peintre et au poète, les fait tous trois imiter la nature pour construire leur œuvre.

Celui qui sera tel philosophe, saura que l'art imitateur de nature ne l'imité pas pour la contrefaire et en composer une autre[...] mais besogne en ce qu'elle fait en les achèvements de substances : car par art on ne peut donner être à la première matière plus reculée ni prochaine ni très proche des métaux [...] mais bien en ayant quelque forme imparfaite ou défectueuse tendant à mieux ajouter ce que nature aura laissé à faire, qui est séparé l'imparfait sans composer les éléments [...] car il est impossible : [...] sitôt qu'ils sont séparés [ils] se réduisent en la première matière¹⁶.

Ce texte, quoique sibyllin, peut assez bien se comprendre à la lumière d'autres ouvrages évaluant la vraisemblance des productions alchimiques¹⁷ : l'alchimiste ne peut inventer ce que la nature n'a pas fait ou ne pourrait pas faire, tout son art et sa technique consistent non pas à détruire, créer ou déformer les éléments naturels mais à montrer ce que la nature peut faire, purifier ce qu'elle fait d'imparfait, sans prétendre pouvoir fabriquer ce qu'elle n'a pas elle-même créé. A

¹⁴ Anonyme, *Ballet de la Foire Saint-Germain*, in *Recueil des plus excellents ballets de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1612, p. 69.

¹⁵ Comme M. Maier, *Atalante Fugiens* [1618], Paris, 1997, recueils d'emblèmes et d'épigrammes qui symbolisent les métaux alchimiques et les étapes de la découverte de la quête alchimique.

¹⁶ Béroalde, « l'art imite nature », *op. cit.*, ch. 3, p. 97.

¹⁷ G. Naudé, *Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusez de magie* [1625], Paris, Eschart, 1669, p. 57, montre qu'un automate en forme de mouche volante est possible parce que la mouche existe dans la nature. *Idem* pour G. Della Porta, *Les secrets et miracles de la Nature*, Lyon, Pesnot, 1571, l. I, préface.

l'alchimiste magicien proche de la nature s'oppose le sorcier qui est soit un menteur, soit en liaison avec le diable. Le savoir naturel manifesté par le magicien consiste à rendre visible ce qui est invisible, parfait héros de roman alors que le sorcier ne travaille que sur des apparences trompeuses qui dissimulent ce qui est visible, personnage idéal pour les formes comiques. C'est donc la nature du savoir et son origine qui désignent la qualité de savant.

Néanmoins, le mimétisme de l'alchimiste peut se retourner contre lui : Dante déjà faisait dire à un alchimiste, Griffiolino, qu'il n'avait été « qu'un bon singe de nature » ; et l'on voit certains tableaux représenter des singes en alchimiste¹⁸. Son savoir est dans tous les cas un jeu de miroir de la nature. Le roman et les récits symboliques s'emparent de l'idée de ce savoir pris dans un jeu réflexif avec la nature, modèle et figure de l'alchimiste : Le miroir, à l'instar des fontaines de vérité des textes alchimiques médiévaux, est capable de dire la vérité intérieure. Béroalde donne un nom à cet objet, la « figure », apporté par un marchand au roi (symbole de mercure) pour qu'il démasque les traîtres. Il reflète donc à la fois la vérité intérieure du personnage qui s'en approche, et en même temps reprenant la symbolique des cartes, il est une figure (comme le valet et la dame) dominée par le roi, possédant le pouvoir de voir les âmes et de démasquer les tricheurs¹⁹. Ce regard possible sur l'invisible devient l'apanage du savant alchimiste qui devine ce que cache la nature, au point d'être capable d'imiter parfaitement ce monde qu'on ne voit pas. L'alchimiste de Tristan disparaissait du roman, d'autres savants sont eux capables de se rendre invisibles, en incorporant littéralement et dans tous les sens, le savoir naturel :

Les vrais savants avaient le secret de se rendre invisibles. On leur attribue encor le secret de spiritualiser leur corps et de se transporter en un instant où ils veulent à l'exemple de la pensée, ce qu'ils exécutèrent un jour à Paris au Collège de Justice du temps du Cardinal de Richelieu, lequel voulant faire arrêter quelques savants inconnus, lesquels enseignaient publiquement leur science extraordinaire, l'officier que le Cardinal avait envoyé avec ses gardes, lui rapporta qu'ils étaient disparus tout d'un coup après l'avoir rendu immobile lui et tous ceux qui l'accompagnaient, lorsqu'il s'était mis en devoir d'exécuter ses ordres, sans que jamais depuis le Cardinal pût apprendre ce qu'étaient devenus ces savants, lesquels s'étaient ainsi rendus invisibles et avoient médusé ses gardes²⁰.

Le signe le plus tangible de la perfection de ce savant est donc sa disparition, qui pousse à l'extrême l'idée de *mimesis* : à l'instar de ce que sera le poète rimbaldien, l'alchimiste perçoit ce qui est caché dans la nature, la plus parfaite manière d'imiter cette nature et de montrer qu'il a parfaitement compris ce qu'elle est, de se rendre invisible. On voit aussi dans ce texte l'opposition maintenue entre l'autorité du savant et le pouvoir politique, *auctoritas* et *potestas*, qui tendent justement alors à se confondre (Richelieu dirigeant aussi la République des Lettres).

L'autorité du savant

La représentation du savoir et du savant aboutit donc à un paradoxe total : le savoir et le savant alchimistes se cachent et se dissimulent, sorte d'éléments fantastiques d'autant plus prégnants qu'ils parlent justement de manifestations merveilleuses et de métamorphoses.

La réalité impalpable du savoir et du savant est d'autant plus problématique que l'autorité sur laquelle se repose le savant est elle-même effacée. La fin du XVI^e siècle se marque par une présence plus sensible de l'auteur dans son œuvre, qui signe ses écrits plus systématiquement et

¹⁸ Dante, *La Divine Comédie*, I, 29, v. 136. Notamment les peintures de David Teniers le Jeune, élève de Rubens, représentent des savants au visage de singe (des médecins notamment) et montrent dans la même position un savant (« l'Alchimiste dans son atelier »), un singe (« le souffleur »). Parallèlement, il peint des galeries de tableaux, réfléchissant à deux niveaux sur l'imitation de la nature et de l'art.

¹⁹ Béroalde, *Le Voyage des Princes fortunés*, op. cit., Ent. I, desseins 19,20, p. 176-184.

²⁰ « De la pierre phelosophale et ce qui a convaincu Mr de Yvetaus de sa possibilité », *Traité des sels*, p. 119, commentée dans *Chrysopoeia*, I, Janvier 1987.

s'affiche à l'orée du livre, avec un droit de regard sur l'édition de son texte. Or la *persona* de l'auteur alchimique, qu'il soit littéraire ou scientifique, apparaît ambiguë : elle le cache derrière le nom d'un alchimiste plus connu : des traités d'un pseudo-Hermès Trismégiste ou Roger Bacon sont édités, d'autres sont publiés avec le nom de l'auteur rendu cabalistique par un jeu d'anagramme. On pourrait croire un temps que le savoir proposé dans le livre s'appuie sur ces *auctoritates* et que l'anonymat du texte renoue avec la parole et l'écriture collective des textes médiévaux, reflétées par la présence des groupes et du collectif héros des histoires alchimiques. Cet anonymat autorise alors un décentrement de l'auteur vers son livre : la découverte magique du livre donne l'occasion à Ole Borch²¹ de rappeler l'influence d'un auteur, comme Valentin et ses *Noces Chimiques*²² découvertes dans une Eglise, par un coup de foudre :

Auteur très célèbre aujourd'hui, mais qui ne commença que longtemps après sa mort à se faire enfin connaître des savants, tandis que ceux-ci attribuent à un coup de foudre que se soit ouverte une colonne du temple d'Erfurt brisée par le milieu où son manuscrit, jusque-là, avait été caché. [...] Mais ces choses, en tout cas, répandues également dans le peuple, par l'intermédiaire des images, ne reposent sur aucune certaine autorité.

Toute l'ambiguïté de l'autorité du savant transparait ici : la puissance du livre repose à la fois sur l'autorité des savants reconnaissant le caractère miraculeux de son apparition et la renommée de l'auteur, mais tout est contrebalancé par la non-autorité du peuple. Ole Borsch, savant lui-même et auteur de cet écrit posthume sur les illustres alchimistes, on le voit, hésite à autoriser pleinement Valentin qui est pourtant son modèle.

Le livre a du reste ici autant de place dans l'authentification du savoir exceptionnel de son auteur que l'auteur lui-même. Nuysément à son tour rappelle :

Quand il est excellent? Un livre est-il haï
Pour être sans auteur, quand il est véritable
Et que sa vérité au monde est si profitable?²³

L'autorité individuelle s'efface, mais pour autant le savoir collectif (savants, peuple) n'en demeure pas moins anonyme et ne repose pas davantage sur des figures connues : l'alchimiste de Tristan ou les savants du Palais de l'Hermitage visités par les Princes Fortunés de Béralde, ne sont pas nommés, à l'exception du seul Sarmedoxe, anagramme de *doxa* et d'Erasme. Mais Erasme ne s'est pas intéressé à l'alchimie et le personnage n'a rien à voir avec le savant humaniste. Si Erasme est bien l'auteur d'un traité d'éducation du prince chrétien, tâche confiée aussi à Sarmedoxe, aucune citation ni allusion à l'œuvre du savant humaniste n'apparaît. Si Montaigne cite les auteurs en effaçant leurs noms, en digérant leur savoir dans son écriture, ce que lui reprocheront les contemporains et qui poussera Mlle de Gournay à attribuer les citations, Béralde convoque le nom sans la pensée, laissant le signifiant tourner à vide sur une autorité nominale. Dans les *Noces chimiques*, on va plus loin puisque le personnage parcourt une bibliothèque et ne cite ni le contenu des livres²⁴, ni le nom de leurs auteurs, promettant pour plus tard l'édition d'un catalogue qui ne viendra jamais.

²¹ Ole Borsch (1626-1690), *Conspectus scriptorum chemicorum illustrorum* (posthume), Copenhague, 1697, trad. E. Canseliet, in B. Valentin, *Les Douze clefs de philosophie*, Paris, Minuit, 1956.

²² Jean Valentin Andreae, *Les Noces chimiques de Christian Rosenkreutz* [1600-1603], Paris, Chacornac, 1928.

²³ Clovis Hesteau, sieur de Nuisement, *Poème philosophique de la vérité de la physique minérale*, Paris, Perrier, 1620, vol. 2, p. 14.

²⁴ Nous développons ce point dans un autre article, « L'alchimiste : un savant-magicien en quête d'autorité », à paraître in S. Madundo, *Myth And Science: The Representation Of The Witch (Doctor) In Literature, Art And Society*, Pretoria, 2009.

Ensuite, nous visitâmes tous deux l'admirable bibliothèque; elle était encore telle qu'elle avait existé avant la Réforme. Quoique mon cœur se réjouisse chaque fois que j'y pense, je n'en parlerai cependant point ; d'ailleurs le catalogue en paraîtra sous peu. Près de l'entrée de cette salle, l'on trouve un gros livre comme je n'en avais jamais fait ; ce livre contient la reproduction de toutes les figures, salles et portes ainsi que les inscriptions et énigmes réunies dans le château entier. Mais quoique j'eusse commencé à divulguer ces secrets, je m'arrête là, car je ne dois en dire davantage, tant que le monde ne sera pas meilleur qu'il n'est.

Près de chaque livre, je vis le portrait de son auteur ; j'ai cru comprendre que beaucoup de ces livres-là seront brûlés, afin que le souvenir même en disparaisse parmi les hommes de bien²⁵.

La matérialisation du savoir et des savants modèles (portraits et livres) institue progressivement l'auteur en unique voix de transmission du savoir. C'est plus son témoignage visuel de l'existence de livres voués à disparaître qui donne son authenticité au savoir alchimique. De même, Nuysement, tout en niant la nécessité de cautionner un livre par la signature de l'auteur, se pose à son tour en témoin principal des activités alchimiques :

Si j'ai vu par Vauguelle, avec un grain de poudre
Douze gros d'argent vif sans fraude en or mués
L'orgueil des vains discours de raisons dénués
A démentir mes yeux me ferait-il résoudre ?

Montdoucet noble et docte, en probité insigne,
Fut exacte recors de ce divin effet ;
Qui par l'experte main du vieil Girout fut fait
Sans que d'en approcher Vauguelle fit nul signe.

Si du plomb calciné, extrait de bonne veine,
De l'or (mais sans profit) je tire tous les jours:
Ceux qui font contre l'art tant d'insolents discours
Sont-ils pas convaincus de présomptions vaines ?²⁶

L'autorité morale (Montdoucet) et l'autorité alchimique (Vauguelle) sont nommées mais c'est bien le témoignage conjoint de la première autorité, morale, de son « recors » et de l'auteur, lui aussi authentifié par son absence de cupidité, qui importent. Ce dernier est spectateur authentifiant la transmutation et acteur capable de reproduire cette métamorphose. Le savoir technique reprend les fondements rhétoriques du savoir théorique, mais il ne s'agit plus de citer les paroles d'un modèle, mais de savoir reproduire ses gestes tout en attestant la réalité de leurs effets. On peut alors voir ici une autorisation réciproque du modèle, authentifié par l'auteur lui-même légitimé par son geste et la présence de noms connus. C'est donc bien l'œil du poète témoin et la main du poète qui vient assurer la légitimité du savoir que va livrer ce poème. Certes, Nuysement rappelle la nécessité d'un apprentissage théorique et livresque préalable, mais là encore, c'est le discernement du lecteur qui importe, plus que la teneur ou l'origine des ouvrages, pour évaluer la vérité du savoir : après avoir rappelé que Trévisan, célèbre alchimiste du XIV^e siècle, a passé deux ans à lire et à choisir une quinzaine d'auteurs dignes de foi !, il ajoute, sans pour autant nommer clairement ses propres lectures :

Il faut qu'une lecture à la sienne semblable
Joigne par un seul point les lignes des auteurs,
Puis comparant les dits des vrais et des menteurs,
Discerner prudemment le faux du véritable²⁷.

²⁵ J. Valentin, *op. cit.*, p. 52.

²⁶ Nuysement, *op. cit.*, « Aux lecteurs », p. 3.

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

L'ambiguïté du fondement du savoir va de pair avec une évolution sémantique dont le texte alchimique met assez bien en scène la gageure : chez les grecs, on distingue *l'Auctoritas* de la *Potestas*. Avec la progression du mécénat et le changement des formes d'éducation, l'autorité au sens social, littéraire, et politique tendent à se confondre. Béroalde tente de conserver la différence entre les deux pôles, d'autant plus prégnante que les figures contemporaines des alchimistes, comme on le voit dans les biographies de Paracelse, sont justement assimilées à des marginaux ambigus, échappant au pouvoir de l'état et ayant par leur savoir, droit de vie et de mort sur les autres hommes.

Dans le *Voyage des Princes fortunés*, après la construction d'un palais d'éducation, les princes sont parfaitement éduqués. Leur père, pour s'assurer de leur savoir et de leur sagesse, va proposer à chacun la même épreuve : après leur avoir donné une leçon où l'on reconnaît l'inversion des conseils de Tacite et de Machiavel (ne pas donner de dons immenses à ceux qui peuvent nuire, tenir auprès de soi des savants et des sages²⁸), le roi offre le pouvoir de son royaume à l'aîné qui va le refuser comme le feront le cadet et le benjamin. Les princes sont donc sages : ils refusent de prendre une place qu'ils jugent bien tenue par le roi. Le savoir moral et philosophique qu'ils ont acquis est une reconnaissance de leur limite mais aussi une reconnaissance de la force du pouvoir incarné par le roi au détriment de son autorité : ils refusent de changer d'ordre (prendre le pouvoir) et sa leçon sur le pouvoir au nom de la leçon qu'ils jugent légitimes de leur maître. Ils sont ainsi à l'opposé de l'enfant prodigue. La qualité de leur sagesse et de leur éducation passe donc par l'acceptation d'une autorité savante de philosophes (dont Sarmedoxe) et par le refus de satisfaire les volontés du pouvoir, au nom de la légitimité de leur pensée. Béroalde préserve pourtant le pouvoir du roi : ce que décident les princes était ce que voulait le roi.

Certains ouvrages d'alchimistes affichent plus clairement le danger de faire connaître au prince ou au roi le savoir de l'alchimiste, le savant risquant alors de voir son savoir changer de portée :

Si tu as le malheur, dit-il à l'adepte, de t'introduire auprès des princes et des rois, ils ne cesseront de te demander : « eh bien, maître comment va l'œuvre ? » [...]. Dans leur impatience d'en attendre la fin, ils t'appelleront filou, vaurien [...] Si tu n'arrives pas à bonne fin, tu ressentiras tout l'effet de leur colère. Si tu réussis, au contraire, ils te garderont chez eux dans une captivité perpétuelle dans l'intention de te faire travailler à leur profit²⁹.

Ainsi le personnage romanesque ou le véritable philosophe en quête d'alchimie s'oppose-t-il au roi, dès lors que cette figure n'est pas prise dans un réseau alchimique (le roi étant aussi le symbole du Mercure). Plusieurs textes fondent alors l'origine du savoir de la nature et l'éthique qu'elle impose de suivre à l'alchimiste sur un modèle inattendu : le petit paysan vient alors prodiguer ses leçons au savant et lui confère connaissances et sagesse en peinture (voir *La Chute d'Icare* de Brueghel l'Ancien) comme dans la littérature alchimique. On rencontre un homme des champs qui

tient en ses mains deux fleurs très éclatantes et étoilées à sept rayons ; l'une de ces fleurs était blanche, et l'autre rouge. [...] l'une tenait du féminin et l'autre du masculin, croissant néanmoins toutes deux d'une même racine et de l'influence de toutes les Planètes³⁰.

Les fleurs reflètent la nature, les planètes et les principes de l'univers (comme Mars, masculin, et Vénus). Le principe mimétique grâce à ce savant paysan est poussé à l'extrême encore une fois entre l'objet étudié (la nature), l'éducateur (qui contient dans ses mains le miroir du cosmos) et la leçon elle-même. Ailleurs, on conseille :

²⁸ Béroalde, *op. cit.*, Ent. II, dessein 2, p. 218-221.

²⁹ Citation attribuée sans doute à tort à Albert le Grand dans *De Alchimia, Theatrum Chemicum*, Argentorati :vol II.

³⁰ Anonyme, *Aperta arca arcani artificiosissimi*, *op. cit.*, p. 186sq.

Vendez vos terres, brûlez vos livres... achetez de bonnes chaussures, voyagez à travers les montagnes, explorez les vallées... notez avec soin les différences entre les animaux, les végétaux, n'ayez pas honte d'étudier l'astronomie et la philosophie de la terre des paysans. Enfin achetez du charbon, construisez des fourneaux. Agissez inlassablement avec le feu. C'est par cette voie et nulle autre que vous parviendrez à la connaissance des choses et leurs propriétés³¹.

L'alchimiste a donc un savoir polémique : construit pour échapper à l'ignorant, contre la volonté universelle et humaniste, il se légitime en revendiquant plutôt que des autorités culturelles privées de leur savoir, ses expériences et le modèle de la nature. Ce dernier est incarné dans ses éducateurs, le paysan, ou dans le corps même du savant lors qu'il se rend capable de reproduire si bien le secret de la nature qu'il devient aussi invisible que son objet. Sans revendication claire de son autorité ou de celles d'autres auteurs, se méfiant du pouvoir, le savant existe surtout par le biais des objets de son savoir dont il reprend les effets et les qualités. Trois savoirs se croisent ainsi dans l'univers alchimique : celui du lecteur doté du sentiment d'omniscience s'il maîtrise les symboles alchimiques, plus savant que le personnage futur initié, celui du personnage proche au départ de la totale incompréhension d'un lecteur néophyte auquel on refuse à l'entrée du livre le droit de comprendre et enfin celui de l'auteur, à la fois acteur et spectateur de la science alchimique, capable d'imiter son objet et de reproduire la leçon de ses maîtres. Cet auteur est inscrit, ce faisant, dans une définition paradoxale qui vient authentifier son savoir : invisible comme les secrets de nature, refusant de livrer au tout venant son savoir, cachant ses modèles, effaçant le nom de ses sources, il transforme le savoir et son visage même en des corps évanescents, voilant et dévoilant dans un labyrinthe de mots et de choses la teneur de sa pensée. Pris dans un double élan analogique et taxinomique, le savant est inscrit dans une typologie qui le définit à l'aune de ses désirs et de ce qui le guide. Il permet donc d'interroger les codes épistémologiques et littéraires : il croise des genres divers, interroge la fonction mimétique jusqu'à confondre la figure de l'auteur et du savant avec l'objet qu'ils imitent. La légitimité détachée des rites d'autorisation qui enfermerait l'œuvre dans l'argumentation rhétorique et le recours aux modèles, est mise à distance au profit d'une pratique technique, d'un goût pour la nature que vient incarner le paysan au lieu de *l'auctoritas* des anciens.

³¹ P. Séverin, *Idea medicini philosophicae*, Paris, 1571, cit. par B. Joly, *La Rationalité de l'alchimie au XVII^e*, Paris, Vrin, 1992, p. 110.