

Article

« La déraison en images »

Pierre Laszlo

Études françaises, vol. 19, n° 2, 1983, p. 63-80.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036792ar>

DOI: 10.7202/036792ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La déraison en images

PIERRE LASZLO

Introduction

Science et littérature, qu'attendre de leur confrontation présente ? Tandis que certains continuent à caresser l'espoir et œuvrent à une science de la littérature, et que l'étude des textes littéraires use d'approches descriptives ou analytiques parodiant une pratique scientifique, un autre filon s'ouvre à la recherche : utiliser les textes scientifiques pour ce qu'ils nous révèlent de l'état des connaissances, de l'imagerie conceptuelle, qui travaillent le texte littéraire.

Il s'agit ici de l'attitude presque inverse : les éditeurs de ce numéro nous convient à lire le texte scientifique *comme si* c'était un texte littéraire. Je m'abstiendrai de prendre position dans cet article sur l'implicite de cette demande (peut-on parler d'un texte scientifique, voire d'un corpus ou d'une littérature scientifiques ?), mais je répondrai vers la fin à une autre question : le transfert tel quel des techniques de la critique littéraire ou de la sociologie contemporaines à l'étude des écrits scientifiques est-il fondé ?

Dans mon propre cas, l'inversion du point de vue se double d'un amateurisme joyeux : scientifique de profession, si je me frotte parfois aux textes littéraires, c'est sans les gants d'une approche psychanalytique ou marxiste ou thématique ou formaliste ou existentialiste, ou déconstructionniste; puisqu'au contraire, ma contribution (éventuelle) tient à ma formation; peut-être à mon expérience de la résolution des problèmes.

Dans ces conditions, que mon choix se soit porté sur un texte non pas scientifique, mais pseudo-scientifique — ou plus exactement pré-scientifique —, emprunté à l'abondante et irritante littérature de l'alchimie, relève à l'évidence d'une attitude d'esquive : paraître éluder la question pour se mettre en mesure d'y répondre !

Le texte

On trouve inséré dans le *Cosmopolite ou Nouvelle Lumière Chymique* (avec un Dialogue du Mercure, de l'Alchymiste et de la Nature), de Jean Béguin (J. D'Houry, Paris, 1669, pp. 22-23) un «Traité du Sel», qualifié de «discours traduit de vers» et constitué de 24 vers non rimés. Le voici* :

- Résolvez donc votre pierre d'une manière convenable,
 Et non pas d'une façon sophistique;
 Mais plutôt suivant la pensée des Sages
 4 Sans y adjoûter aucun corrosif;
 Car il ne se trouve aucune autre eau,
 Qui puisse dissoudre notre pierre;
 Excepté une petite fontaine très pure et très claire,
 8 Laquelle vient à couler d'elle-même,
 Et qui est cette humeur propre pour la dissolution,
 Mais elle est cachée presque à tout le monde,
 Elle s'échauffe si fort par soi-même,
 12 Qu'elle est cause que notre pierre en süe des larmes;
 Il ne lui faut qu'une lente chaleur externe,
 C'est de quoi vous devez vous souvenir principalement,
 mais il faut encore que je vous découvre une autre chose;
 16 Que si vous ne voyez point de fumée noire au dessous,
 Et une blancheur au dessus,
 Votre œuvre n'a pas été bien fait,
 Et vous vous êtes trompé en la dissolution de la pierre.
 20 Ce que vous connaîtrez d'abord par ce signe,
 Mais si vous procédez comme il faut
 Vous apercevrez une nuée obscure,
 Laquelle sans retardement ira au fonds,
 24 Lorsque l'esprit prendra la couleur blanche.

* J'ai repéré ce poème grâce au Professeur Jean-Paul Pittion, de Trinity College, à Dublin, qui m'a fait découvrir en août 1979 la bibliothèque Marsh's à l'architecture superbe, et sa collection Bouhereau, richement dotée en livres de chimie et d'alchimie du 17^e. Qu'il en soit ici remercié au nom de notre vieille amitié

Je m'efforcerai d'analyser ce bref texte sans trop céder aux deux tentations auxquelles s'expose l'étudiant de l'alchimie : le traduire de manière platement positiviste dans la langue de notre chimie moderne, au prix de l'éclipse soudaine de son éclairage interne; appliquer sans discernement diverses techniques de la critique littéraire, ce qui transformerait ce véritable texte (pré)-scientifique en sous-littérature. Certes, il s'agit d'un texte «traditionnel»; et Jean Béguin, qui publiait des *Éléments de Chimie* en 1647 à Rouen, prétend avoir traduit son *Cosmopolite* du latin d'un certain Sendivogius, un auteur dont l'identification reste obscure. Je ne m'attacherai pas à une illusoire recherche des sources; et traiterai ce poème, tel qu'il a été recueilli et transcrit par Jean Béguin en 1669, comme un document pour l'histoire intellectuelle du 17^e siècle; et comme un échantillon, précieux par sa riche concision, de la littérature alchimique.

Dévoilement des paradoxes

Au centre de ce poème une image insolite :

«[...] notre pierre en süe des larmes».

Par rapport à cet axe médian du douzième vers, on peut distinguer six groupes d'importance *grosso modo* équivalente : les quatre premiers vers spécifient le style injonctif du discours; les cinq vers suivants se rattachent, au moins en apparence, à un référent («une petite fontaine très pure et très claire»); les trois suivants en prennent le contre-pied herméneutique («Mais elle est cachée à presque tout le monde»). Puis, dans la deuxième partie du poème, après la cassure dramatique du vers 12, les vers 13-14 renouent avec le style prescriptif d'un protocole expérimental; tandis que les cinq vers qui suivent (v.15-19) ont trait à un autre référent concret («fumée noire au dessous/blancheur du dessus»), à valeur doublement symbolique, puisque garant de la procédure suivie. Les cinq derniers vers enfin (v.20-24) paraissent une répétition des précédents, avec reprise du thème herméneutique («Ce que vous connaîtrez d'abord par ce signe»), et point d'orgue-arrêt (tout comme à la fin d'*Arthur Gordon Pym*) sur la blancheur finale accomplie.

Revenons au vers 12 : «elle (lisez : «une petite fontaine très pure et très claire») est cause que notre pierre en süe des larmes». La pierre, qui est l'objet de l'Œuvre, est ainsi conçue comme un organisme : ce qui répond à cette autre intrication de l'organique dans le minéral qu'est cette «petite fontaine (qui) vient à couler d'elle-même» (v.8) et qui «s'échauffe si fort *par soi-même*» (v.11).

Le double sens est ici celui, chimique, d'une réaction exothermique avec exsudation de la *Pierre*; et celui, moral ou tropologique, d'une agonie, telle que dans la Passion du Christ, préalable indispensable à une apothéose. Le poème s'inscrit entre les deux poles de la *dissolution*, mort apparente puisqu'elle réduit un corps solide en un liquide, et de la *sublimation* finale, qui convertit — dualisme du corps et de l'esprit — «une matière corporelle homogène, grossière, terrestre, fixe (en) une matière subtile et légère, liquide, molle, volatile et aérée, la faisant monter dans l'air»¹. Une telle sublimation est qualifiée aussi de «volatilisation du fixe» dans la langue des alchimistes.

Cette révélation finale de l'esprit répond à l'exigence du *dévolement*, dans ce «Traité du Sel», de ce qui est occulté «[...] elle est cachée presque à tout le monde» (v.10); «il faut encore que je vous découvre une autre chose» (v.15); «[...] ce que vous connaîtrez d'abord par ce signe» (v.20).

Comment débusquer l'hermétique, aller chercher le sens derrière les manifestations visibles, passer du registre matérialiste à la signification symbolique de l'alchimie ? Le texte nous enjoint pour ce faire une attitude paradoxale, une logique des contraires.

Une autre logique

Car notre poème est aussi «discours de la méthode» : «Résolvez donc votre pierre d'une manière *convenable*» (v.1); «C'est de quoi *vous devez vous souvenir principalement*» (v.14); «*Mais si vous procédez comme il faut*» (v.21). Mais un «discours de la méthode» manifestement insupportable à l'auteur du *Discours de la Méthode* : Descartes n'a que sarcasmes à l'égard des alchimistes et de leurs discours embrouillés, incohérents, contradictoires. Par exemple, dans sa lettre du 23 novembre 1646 au Marquis de Newcastle², il les attaque en ces termes (évoquant un peu l'attitude de Ben Jonson dans *The Alchemist* (1610) :

«Je souscris en tout au jugement que Votre Excellence fait des chimistes, et crois qu'ils ne font que dire des mots hors de l'usage commun, pour faire semblant de savoir ce qu'ils ignorent [...] selon mon opinion, leur sel, leur soufre et leur mercure ne diffèrent pas plus entre eux que les quatre éléments des philosophes, ni guère plus que l'eau diffère de la

1 (Guillaume Salmon), *Dictionnaire hermétique*, L. D'Houry, Paris, 1695 (Gutenberg Reprints, 1979) pp 191-192

2 Descartes, *Œuvres Lettres*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1941, pp 1012-1013

glace, de l'écume et de la neige; car je pense que tous les corps sont faits d'une même matière, et qu'il n'y a rien qui fasse de la diversité entre eux, sinon que les petites parties de cette matière qui composent les uns, ont d'autres figures, ou sont autrement arrangées, que celles qui composent les autres»³.

«Ils ne font que dire des mots hors de l'usage commun...», s'exclame Descartes. C'est bien le cas de l'auteur de notre texte. Dès qu'on gratte un peu, syntaxe ou sens, les contradictions apparaissent.

Exemples : 1° «elle s'échauffe si fort *par soi-même*»/«il ne lui faut qu'une lente *chaleur externe*» (v.11 et 13). 2° («*La petite fontaine*» s'échauffe si fort [...] que *notre pierre* en sùe des larmes» (v.11 et 12). 3° au vers 24, le blanc est qualifié de «couleur». Les ambiguïtés aussi : «il ne lui faut qu'une lente *chaleur externe*» se réfère-t-il à la pierre, ou à la petite fontaine ?

Dans le passage précité, Descartes explique la diversité dans l'aspect macroscopique des objets et des substances par des différences géométriques dans la forme ou dans l'arrangement des constituants microscopiques. À cette logique atomiste, notre poème alchimique oppose une logique holiste et organique, celle de l'Ouroboros, et de la petite fontaine qui, tel le psychanalyste lacanien, ne s'autorise que d'elle-même ! («une petite fontaine [...] qui vient à couler d'elle-même» (v.8); «elle s'échauffe si fort *par soi-même*» (v.11). Cet absolu ne laisse pas d'évoquer le pouvoir absolu, celui du Roi-Soleil, dont Louis Marin⁴ a montré qu'il s'exerçait par confusion entre une réalité et les signes dont elle s'affuble⁵.

Coexiste avec ce monisme de la substance un dualisme des apparences : le texte est porté par une dynamique des antithèses,

3 De manière plus concrète, Descartes désabuse la Princesse Élisabeth, en lui écrivant, en novembre 1646 également «Votre Altesse a aussi fort bien remarqué le secret de la fontaine miraculeuse, en ce qu'il y a plusieurs pauvres qui en publient les vertus, et qui sont peut-être gagés par ceux qui en espèrent du profit Car il est certain qu'il n'y a point de remède qui puisse servir à tous les maux, mais, plusieurs ayant usé de celui-là, ceux qui s'en sont bien trouvés, en disent du bien, et on ne parle point des autres Quoi qu'il en soit, la qualité de purger, qui est en l'une de ces fontaines, et la couleur blanche avec la douceur et la qualité rafraîchissante de l'autre, donnent occasion de juger qu'elles passent par des mines d'antimoine ou de mercure, qui sont deux mauvaises drogues, principalement le mercure C'est pourquoi je ne voudrais pas conseiller à personne d'en boire »

4 L. Marin, *le Portrait du roi*, Paris, Minuit, «Le Sens commun», 1981

5 Cl Rosset, «L'effet royal», *Critique*, 417, 120-129 (1982)

«manière convenable»/«façon sophistiquée» (v 1 et 2)
 «fontaine [] très claire»/«cachée presque à tout le monde»
 (v 7 et 10)
 «fumée noire»/«blancheur» (v 16 et 17)
 «au dessous»/«au dessus» (*ibid*)
 «nuée obscure»/«esprit (de) couleur blanche» (v 22 et 24)

Comme l'écrit Michel Butor⁶ «les textes (alchimiques) accumulent les défis au principe de contradiction» Ce texte-ci, anodin et gentillet, nous bouscule pourtant dès son titre «Traité du Sel» Assurément, ce court poème ne se donne pas les airs d'un traité, et il n'y est, en apparence, aucunement question du sel¹

La transgression des règles du discours classique

À ce qu'il semblerait, un tel texte alchimique violerait donc l'idéal cartésien d'une pensée claire et distincte Plus généralement, la littérature alchimique du 17^e, loin d'admettre pour intertexte le corpus traditionnellement considéré comme classique, Pascal, Racine, Madame de la Fayette, fonctionnerait comme son complémentaire Elle serait le contre-exemple à la *Logique* de Port-Royal

La réponse à une telle intuition doit être nuancée, de part et d'autre Pour résumer, la littérature alchimique, loin de s'opposer point pour point à la «grande» littérature classique du 17^e, partage avec elle ce qui pourrait être l'essentiel et que, faute de mieux, je désignerai de manière toute anachronique par le terme, emprunté à Bachelard, de «rationalisme appliqué» À une exception importante près dans le discours alchimique, les signifiants permutent sans cesse, tandis que dans le discours classique, la seule permutation licite est celle du signifiant et du signifié Par contre, le discours alchimique s'apparente au *discours de cour*, auquel l'idéal classique sert de masque et de contrepoids Explicitons ces affirmations bien carrées

Un *rationalisme appliqué* tarte à la crème des auteurs du 17^e que la soumission à la raison,

«Nous que la raison à ses règles engage »⁷
 une raison qui recherche la vérité dans l'étude de la nature,
 «Que la nature donc soit votre étude unique»⁸

6 M Butor, *Repertoire*, Paris, Minuit, 1960

7 Boileau, *Art Poétique*, III

8 Boileau, *ibid*, «Il faut peindre d'après nature» fait dire Molière à Dorante, dans la *Critique de l'Ecole des Femmes*, Sc VI

en se défiant des faux-semblants de l'imagination⁹ ou de l'amour-propre¹⁰, et en s'inscrivant dans une tradition sacrée (la Bible, les Pères de l'Église) ou sacralisée (l'Antiquité), comme on peut le constater à la lecture de Pascal («...je me moque de ces auteurs-là, s'ils sont contraires à la tradition»¹¹) ou des préfaces de Racine.

Rien à reprendre dans tout cela, pour l'appliquer au discours alchimique, oh surprise ! La distinction, cruciale il est vrai, se trouve dans l'algèbre de la circulation des termes du discours, telle que la *Logique* de Port-Royal, entre autres, l'a formalisée. Comme le dit (à peu près) le Père Jésuite à Pascal, dans la *Quatrième Provinciale*¹² : «Substituer la définition au défini ne change jamais le sens du discours». Ce qui en quelque sorte anticipe sur le calcul des propositions.

C'est là qu'est le clivage, puisque dans le discours alchimique, on l'a vu, il y a constant glissement d'un défini à l'autre, codage, et brouillage des cartes. De même que dans le discours de cour, ce discours politique auquel répond le discours classique, et que ce dernier nous a transmis par l'intermédiaire de Madame de Sévigné, du Cardinal de Retz, et de Saint-Simon, nous voyons évoluer d'impénétrables monades (Le Roi, Monsieur, Condé, etc.), dont les courtisans supputent les positions, conjecturent les opinions, se saisissant de leurs moindres boutades ou colères pour leur greffer leurs propres opinions, attitudes et actions. C'est un monde tout-à-fait opaque de grands fonds où évoluent silencieusement des créatures géantes, froides et monstrueuses, autour desquelles le menu fretin de la Cour doit virevolter sans cesse, s'il veut survivre. Son délire interprétatif (pour venir à bout de l'incommunicabilité totale, de l'incompréhension profonde entre les êtres enfouis à l'intérieur de

9 Pascal au sujet de l'imagination «cette maîtresse d'erreur et de fausseté» «cette superbe puissance, ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature Elle a ses heureux, ses malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres, elle fait croire, douter, nier la raison, elle suspend les sens, elle les fait sentir, elle a ses fous et ses sages et rien ne nous dépîte davantage que de voir qu'elle remplit ses hôtes d'une satisfaction bien autrement pleine et entière que la raison», *Pensées*, L. Lafuma, édit., Paris, Delmas, 1956, fgt 81

10 Pascal également dans les *Pensées* fgt 81, et les moralistes, dont La Rochefoucauld «Quelque découverte que l'on ait faite dans le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues» (édition de 1665 des *Maximes*)

11 Pascal, *Quatrième Provinciale*, Paris, éd F Brunetière, Hachette, 1910, pp 62-63 (éd de 1947)

12 *Ibid*

ces personnages politiques) me paraît parfaitement isomorphe au délire interprétatif de l'Adepté qui cherche à comprendre une parole ou un texte proférés par son Maître-en-alchimie.

Une déraison en images, avec des images colorées, fortes, prégnantes, telles l'image de la fontaine, dont il sera question maintenant

*La fontaine de piété*¹³

«Il ne se trouve aucune autre eau», dit notre texte, «[...] qu'une petite fontaine très pure et très claire» (v. 5 et 7). Cette eau lustrale, qui fréquemment outre la pureté et la clarté, a en propre une troisième qualité, la finesse¹⁴, est de prime importance pour les alchimistes.

Basile Valentin, par exemple, s'adresse ainsi à l'Adepté «À toi [...] qui oses rechercher la fontaine de notre Œuvre»¹⁵, pour lui découvrir «la fontaine de tous les bienfaits»¹⁶. Quelle est cette fontaine magique, imaginaire ou réelle, parée de toutes les vertus, *fons et origo* ? On peut oser l'identification au mercure, certes pas le vif-argent du vulgaire mais «l'argent-vif pur, subtil, clair, brillant autant qu'une petite fontaine, transparent comme le cristal et sans aucune crasse»¹⁷.

13 Si le lecteur en désire une illustration hors-texte, qu'il veuille bien examiner une reproduction du tableau de Jérôme Bosch, au Musée du Prado, *le Jardin des Déluges* (voir à ce sujet le bon livre récent de Laurinda S. Dixon, *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981)

Ce tableau montre une gracieuse fontaine rose, dans l'axe de la figure du Christ peint de la même couleur, juchée sur un monticule de boue où papillotent gemmes cristallines et perles, magma primordial, *prima materia* de l'alchimiste. Cette fontaine est pour le peintre, c'est patent, plus encore qu'une fontaine, vaisseau liturgique, cœur ou réceptacle du sang du Christ, Saint-Graal

14 Un classique de la littérature alchimique, datant de 1413, «La Fontaine des Amoureux de Science» la décrit ainsi, d'après Stanislas Klossowski de Rola, *Alchimie Florilège de l'art secret*, Paris, Seuil, 1974, qui reproduit l'édition lyonnaise de 1618

«Lors apperceu vne fontaine/D'eaue tres clere, pure et fine,/Qui estoit sous vne aubespine »

15 Basile Valentin, *les Douze clefs de la philosophie*, trad., introd., notes et explication des images par E. Canselier, Paris, Minuit, 1956. Le texte français aux 17^e-18^e est celui de Jérémie et Christophe Périer, 1624, de Pierre Moët, 1660, et de Guillaume Salmon, en 1741. Basile Valentin est une figure mythique ou apocryphe du 15^e siècle, associée à Paracelse par ses défenseurs

16 *Ibid.*, p. 77

17 *Ibid.*, p. 277 («Bref Appendice»)

Le pendant symbolique est celui d'une ascèse purificatrice, d'un retour aux sources, au noyau primordial intact et brillant d'une âme limpide, vivant dans une éclatante clarté paradisiaque, dans le moment béni de la Rédemption. Cette eau lustrale, si on parvient à la trouver, est inépuisable : l'eau de la «profonde fontaine [...] ne manque jamais¹⁸. Et — justification de ce que j'avais plus haut à propos de la circulation des énoncés alchimiques, comme de l'identification de cette fontaine au Mercure Philosophique — la Pierre *devient* fontaine, exsude elle-même un liquide, une rosée, voire des larmes comme au vers-clé (v.12) de notre texte, qui exprime un thème traditionnel, celui du caractère vivant (et vivifiant) de la Pierre. Comme nous l'indique un autre traité, a peu près contemporain de la publication de celui de Jean Béguin¹⁹ «il y a deux manières de la Pierre; savoir la prochaine qui est l'argent vif; et la matière éloignée qui est l'eau, d'autant qu'elle a été eau auparavant qu'être argent vif».

Un feu secret

À l'opération, physique et spirituelle, évoquée par notre texte, suffira une seule force extérieure au système, et servant d'auxiliaire : «C'est de quoi vous devez vous souvenir principalement» (v.14).

«Il ne lui faut qu'une lente chaleur externe» (par lente, entendez maintenu longtemps, et à un niveau relativement faible). À quoi répond cette «lente chaleur externe» du vers 13 ? Au vers 11 : «Elle s'échauffe si fort par soi-même», qui décrit proprement ce qu'un chimiste de nos jours qualifierait à coup sûr de réaction exothermique, mais qui, pour les alchimistes, revêtait une intense signification.

Les vers 11 et 13 contrastent deux sortes de chaleur : l'une *lente et externe*, telle que celle du feu de cendres «sur lequel l'œuf Philosophal demeure assis, et qui a une chaleur douce provenant de la tempérée vapeur de la lampe»²⁰; l'autre, échauffement *violent et interne* de la Pierre au contact de son liquide de dissolution qu'elle génère elle-même, de manière suicidaire. Ce second feu, qualifié par les alchimistes de *feu naturel*, secrété par la Pierre et secret, est également qualifié fréquemment d'*eau sèche*. Il s'agit d'un

18. *Ibid.*, p. 95.

19. *Le Filet d'Ariadne. Pour entrer avec seureté dans le Labyrinthe de la Philosophie Hermétique*, Paris, Laurent d'Houry, 1695, p. 22.

20. (Guillaume Salmon), *op. cit.*, (note 1), p. 62.

«opérateur universel»²¹, absolument indispensable à l'Œuvre, et qu'au 16^e siècle l'Allemand Gerhard Dorn décrit ainsi²² :

«un feu vaporeux, nébuleux, durable, capable de permettre digestion et cuisson, qui ne fasse pas de flammes, qui ne réalise ni volatilisation ni ébullition, mais qui soit enfermé et entouré d'air, qui ne consume ni ne détruit, mais qui altère et pénètre. [...] un feu corrosif qui recouvre en quelque sorte l'air au dessus de notre vaisseau d'un nuage [...] (une) *rosée du chaos*».

Ce feu, celui du Soleil nous dit le *Dictionnaire Hermétique*²³, est celui de l'énergie cosmique, d'un plasma pulsatile dont le battement harmonieux, réglé, anime l'univers. C'est par ce feu que s'échauffe la Pierre, qui vient à en *suer des larmes*, suivant la forte expression, au vers 12 de notre texte.

Christologie

La *petite fontaine* du poème évoque la *fontaine de vie* dont parle Basile Valentin, dans sa «Première Clef»²⁴ :

Mais, mon ami, prévois diligemment, de sorte que la fontaine de vie soit trouvée pure et claire. Aucune eau étrangère ne doit être mêlée à notre source, que n'en découle un avortement et que du salutaire poisson ne naisse le serpent.

À de tels moments, le texte alchimique paraît épouser un discours théologique. Le thème chrétien voire christique est porté au premier plan. On croirait entendre déjà le *Requiem* de Mozart :

Rex tremendae majestatis
Qui salvandos salvas gratis
Salva me, fons pietatis¹

Le poème incite à la dissolution (du corps) comme préparation à l'exhalaison de l'âme ou de l'esprit. Et, à sa charnière, là où il s'entrouvre et nous laisse deviner ses multiples sens, l'expression «en sùe des larmes» doit être prise comme une évidente allusion au Golgotha. *Suer des larmes* : le troisième terme, absent de ce «Traité du Sel» *puisqu'il* décrit la partie de l'élaboration alchimique dénommée «Œuvre au Noir», l'autre humeur évoquée à l'évidence

21 Bernard Gorceux, *Alchmie*, Paris, Fayard, 1980, p 31

22 *Ibid*, p 132

23 (Guillaume Salmon), *op cit*, (note 1)

24 Basile Valentin, *les Douze clefs de la philosophie*, *op cit*, (note 15), p 109

par cette conjonction de la sueur et des larmes²⁵, c'est le sang du Christ. Le but de l'Œuvre est l'avènement final du rouge du sang christique, faisant suite à la mortification de l'Œuvre au Noir, dans laquelle la souffrance a une fonction initiatrice. À ce stade de l'Œuvre au Noir, le sang n'apparaît pas explicitement, et le rouge demeure dissimulé.

Tout comme dans le «Saint Jérôme pénitent» de Georges de La Tour, du Musée de Grenoble²⁶ : le tableau *ne montre pas* les blessures que le saint s'est infligées, et que le spectateur devine, douloureuses, sur son épaule gauche, à l'arrière plan. Dans cette toile, le saint nous est présenté de profil, dans une posture éprouvante et ambiguë, le genou gauche à terre, la jambe droite mi-fléchie mi-tendue : comme s'il était pénitent par un côté, et encore dans le monde par l'autre, où curieusement il ne laisse pas d'évoquer un cavalier. De sa main gauche, il tient fermement une croix vide²⁷. De la main droite pend un bout de corde à l'extrémité encore rougie de sang. L'autre élément rouge de ce tableau est un tissu dans lequel, à moitié nu, Saint Jérôme se drape. Sur le sol, quelques pierres; et, dressé presque miraculeusement, comme sur un lutrin (bien sûr absent), un gros livre, celui des Écritures, ouvert en son milieu, sur une double page dont le Saint, tout à sa méditation, penché sur la croix, s'est détourné.

Ces quelques notations pour préciser que dans cette toile, tout comme dans le poème alchimique que nous examinons, la réalité est pour ainsi dire suspendue : le personnage est isolé de ses semblables; quasi-nu et dans une sorte de désert; ses blessures ne sont pas apparentes; etc.

Georges de La Tour a organisé là tout un réseau d'*analogies* et d'*inversions*. D'analogies : le saint est seul avec sa souffrance comme le Christ sur sa croix; sa pénitence rappelle le sacrifice du Christ; le bout de corde évoque les clous et la couronne d'épines. D'inversions : le tableau montre au contraire ce qui est invisible : la pénitence; le renoncement; la piété.

De même, il convient d'entendre que la «petite fontaine» du poème alchimique :

25 Rapprochement aussi prosaïque qu'éclairant celui du discours «blood, sweat and tears», de Churchill en fait, il dit à la Chambre des communes, le 13 mai 1940 «I have nothing to offer but blood, toil, tears, and sweat»

26 Michel Serres a également commenté cette œuvre dans son article de *Critique*, n° 302, (1972) pp 642-668, intitulé «Les pensées d'un provincial»

27 Le Christ n'est pas figuré sur cette croix c'est, non pas l'objet-crucifix, mais la croix-symbole, que tient Saint Jérôme

- ne coule pas
- ne fournit pas de l'eau ordinaire
- ne se trouve pas sur une place publique, mais, au contraire, en notre for intérieur.

De sorte qu'une règle de lecture pourrait être : prendre le contre-pied, car il s'agit d'un discours paradoxal, inversé. Nous l'appliquerons plus loin.

Pourquoi une telle altération de la forme et du style du discours, non seulement dans le poème alchimique mais aussi dans le tableau de La Tour et dans nombre d'autres œuvres du *corpus* classique²⁸⁻²⁹ ?

Ce n'est pas le lieu ici de développer la réponse à cette question. Je me bornerai à quelques indications : l'héliocentrisme généralisé du 17^e français, celui du Roi-Soleil, organise des connexions entre sphères (le Roi, la société, la langue, les institutions publiques, la nature animée, et la nature inanimée). Dans une telle cartographie, la dynamique de ces passages ou connexions irradie d'une idéologie d'accroissement de la gloire du Roi; c'est-à-dire, littéralement de la lumière qu'il émet. Ce qui implique aussi la disparition des secteurs d'ombre, d'ambivalence ou d'ambiguïté.

Parmi les subversions du discours, ou de l'idéologie officielle et royale — qui se caractérise comme tautologie, et par sa focalisation sur le Roi —, on trouve des subversions par altération de la forme et du style du discours³⁰⁻³¹; par des troubles de la parole, qui recourt à l'irrationnel; des subversions *paradoxaes*, par renforcement quasi monstrueux des équivalences et connexions (exemple : l'anthropomorphisme de La Fontaine, faisant parler ses animaux); et aussi des subversions religieuses — celles du

28 John D Lyons, dans une belle analyse récente de *la Princesse de Clèves* (*Romanic Review*, 72, 383-400 (1981)), a montré que le lecteur est fondé à interpréter les insuffisances du texte en tant que narration, ou représentation de la réalité, par une rhétorique de la négation et une poétique de l'exclusion

29 S Meleuc, dans une pénétrante étude des maximes de La Rochefoucauld (*Langages*, 13, 84, mars 1969), émet comme proposition «est-ce que la Maxime n'est pas, au moins très fréquemment, la négation d'un certain énoncé du lecteur (c'est-à-dire de tous les lecteurs possibles) ? est-ce que la Maxime ne consisterait pas en la négation d'un énoncé «bien-formé», c'est-à-dire conforme aux règles de la langue, du lecteur par l'auteur ?»

30 John D Lyon, *op cit*, (note 28)

31 S Meleuc, *op cit*, (note 29)

jansénisme; du piétisme de Madame Guyon; de Fénelon; de Pascal.

En effet, en opposition sourde avec le discours omniprésent et totalitaire du Roi-Soleil, on trouve le christianisme et toutes les *disconnexions* qui lui sont propres : affranchissement de la sphère civile d'avec la sphère religieuse («Rendre à César...»); séparation de l'*humain* d'avec le *divin* : la société humaine est une image imparfaite de la réunion des bienheureux; les langues des hommes (post-babéliennes) sont, de même des images imparfaites d'une communication infiniment facile; la figure humaine est une image imparfaite du visage de Dieu.

La convergence du discours alchimique et du discours chrétien sur des thèmes christiques n'est donc pas accidentelle, et s'apparenterait plutôt à une alliance tactique !

Permutations

Discours paradoxal, disions-nous, c'est-à-dire une présentation qui bouscule la logique, renverse la perspective, sens dessus dessous. C'est bien là le propre du discours alchimique, à en croire à nouveau Basile Valentin («De la grande Pierre des Anciens Sages»)³² :

Fais que ce qui est en haut soit en bas et que ce qui est visible, invisible, palpable, impalpable et derechef, fais de ce qui est en bas soit fait ce qui est en haut, de l'invisible, le visible, de l'impalpable, le palpable. Cela est tout l'art [...]

De même, le texte de notre poème, écartelé entre de semblables oppositions (convenable₁/sophistique₂; cacher₁₀/découvrir₁₅; interne₁₀/externe₁₃; dessus₁₇/dessous₁₆; noir_{16,22}/blanc_{17,24}), organise une circulation de la lecture entre les quatre éléments primordiaux : l'Eau s'allie avec le Feu (rouge) pour aboutir, en passant par les ténèbres de la mélancolie, à l'Air, d'un jour à l'éclatante blancheur; ce, au moyen d'opérations réalisées sur la Pierre, qui participe de l'élément Terre³³.

Comme nous l'explique Guillaume Salmon³⁴
Mettre le dessus dessous et le dessous dessus, c'est changer les

32 Basile Valentin, *op cit*, (note 15), p 95

33 À titre d'illustration, voir la figure XXIII d'un manuscrit du 18^e reproduit par Klossowski de Rola¹³ on voit, se succédant de la partie supérieure à la partie inférieure d'un ballon, *Ignis in Aerem, Aer in Aquam, Terra in Ignem, et Aqua in Terram*

34 (Guillaume Salmon), *op cit*, (note 1), p 40

natures, c'est-à-dire les éléments, ou faire sec ce qui est humide, et ce qui est corps le faire esprit.

Prenons un exemple, un seul : Essayons une opération d'inversion systématique. Qu'est-ce que ça donne ? quelque chose du genre :

tout en bas, la couleur blanche;
 en haut, une émanation (ou esprit) noire;
 une forte chaleur interne;
 d'un liquide de dissolution on voit se concrétiser une pierre;
 elle se refroidit d'elle-même;
 elle apparaît maintenant à l'Adepté;
 elle émet une petite fontaine;
 il faut ajouter un agent corrosif;
 et on aura ainsi coagulé la pierre.

Constatons simplement qu'un tel décodage, aussi brutal que simpliste, peut fonctionner.

Le discours alchimique met en œuvre, probablement, toute une combinatoire. Il faudra attendre Leibniz pour que la pensée rationnelle éprouve, à son tour, toute la vertu, génératrice de nouveaux concepts, d'une pensée symbolique de ce type opérant par des manipulations *strictement réglées*³⁵.

Ce poème est un texte pré-scientifique

Lorsqu'il considère la «petite fontaine», le poète, quel qu'il soit, nous incite à observer cet objet avec un regard très particulier. En effet, cet objet échappe aux règles de notre monde usuel. Je tiens qu'il y a là conceptualisation préscientifique d'un objet — qui plus tard, au 18^e, deviendra microscopique lorsque avec Buffon, Needham, Spallanzani, Dalton, Lomonossov, etc. la pensée scientifique redeviendra atomiste.

Ce texte peut également être considéré comme scientifique de par son axiologie (recherche de la vérité); par son caractère de protocole, à la fois transmission d'un savoir et rôle majeur conféré à l'expérimentation; par l'importance attribuée aux observations (du suintement de la pierre; de l'apparition d'une fumée noire, par exemple); et par son caractère prédictif (si vous faites ceci, il adviendra cela). Et puis, n'oublions tout de même pas que l'alchimie, par l'importance qu'y revêt la notion de *transformation*, a vivifié toute la science occidentale.

35. J'emprunte à Gilles-Gaston Granger (aucunement responsable de ce larcin à son encontre) cette description de ce qu'il nomme «une pensée aveugle» : *Actes du C.I.E.E.S.T.* 1979-1980, pp. 31-36, Paris, Vrin, 1981.

Dussé-je paraître exagérer, les exclusions et sélections qui abondent dans la forme du poème³⁶ témoignent aussi de son caractère annonciateur de la méthode scientifique des temps modernes : focaliser son attention sur un phénomène naturel, en excluant le reste du monde.

Par contre, ce texte échappe à la science, tout au moins à celle que définissent (vicieusement, sans doute) nos critères scientistes, parce qu'il n'intègre aucune *explication* des phénomènes observés; parce qu'il peut et doit se lire dans un *double* registre; et à cause du flottement qui en résulte, puisque les mots sont dénués d'un rapport fixe et précis entre signifiant et signifié.

Fin 17^e-début 18^e, on assiste en France à une prolifération de livres et d'opuscules alchimiques : cette montée, je le suggérais, a pu être une réponse à l'embrigadement des esprits par une religion d'État, envahissant les consciences individuelles, après la Révocation de l'Édit de Nantes. Elle est peut-être aussi l'accompagnement et le symptôme d'une crise intellectuelle d'où naît la science moderne.

En effet, pourquoi cette très grande vogue de l'alchimie au moment même où sa scientificité est mise en doute ? L'exemple, qui nous est contemporain, du *Matin des Magiciens* nous aide un peu. Lors du triomphe de la science, il est tentant de la battre en brèche sur ses frontières, en dénonçant les insuffisances du rationalisme. Qui se défendait ! C'est ce qui incitait Descartes à dénoncer le discours alchimique comme non-scientifique et erroné, voire pervers.

Applicabilité aux textes scientifiques des instruments des sciences humaines

Ici la digression promise. Il existe une séparation entre textes dits scientifiques et textes dits littéraires. Une telle démarcation est, certes, largement arbitraire. Je la vois pourtant comme fondée par une pratique : les premiers répondent à une question; les seconds proposent une certaine vision du monde. L'enjeu de l'étude d'un texte est, du côté de la littérature, une incorporation : l'écriture du commentaire se fait en marge d'un autre texte littéraire; elle vise à

³⁶ Exclusions *non pas* d'une façon sophistiquée/sans y ajouter aucun corrosif/car il ne se trouve aucune/Il ne lui faut qu'/'si vous ne voyez point/votre œuvre n'a pas été/vous vous êtes trompé/

Sélections *si* vous procédez *comme il faut*/vous devez vous souvenir *principalement*/cachée *presque* à tout le monde/aucune autre eau/excepté une petite fontaine très pure et très claire/que je vous découvre *une autre* chose

la reconstitution, par le biais dudit texte, d'une totalité; et elle se propose la compréhension d'un message parmi d'autres. Du côté de la science, les enjeux sont autres : faire entrer le texte étudié dans l'histoire de la science, celle-ci étant conçue comme une totalisation en voie d'accomplissement; faire la part de la tradition et de l'innovation; repérer un nouveau jeu, une redistribution des concepts, dans une chronologie où délimiter de grands pans temporels de stabilité ou bien, au contraire, de changement.

La similitude entre ces deux activités se trouve dans la scissiparité de chacune d'elles : la critique littéraire est totalisante, *soit* au niveau du seul texte, *soit* à celui de son soubassement (social dans une critique marxiste; linguistique pour les déconstructionnistes; etc.). L'histoire des sciences est de même totalisante, *soit* de manière internaliste, *soit* de manière externaliste.

Mais les différences sont patentes. Si le commentaire du texte littéraire peut accéder lui-même à la littérature, celui du texte scientifique reste le plus souvent distinct de la science, et ressortit seulement de son histoire. L'idéalisme de la critique littéraire affiche la pluralité des messages, la polysémie. Le positivisme de l'histoire (ou de la philosophie) des sciences cherche un message univoque, à restituer dans ce qu'il dit véritablement.

Ces oppositions renvoient à une distinction fondamentale. La critique littéraire a hérité de la tradition herméneutique d'exégèse des textes sacrés (Bible); et elle aurait tendance à réinjecter le sacré dans la littérature par le biais de l'esthétique (Mallarmé). L'étude du texte scientifique (celui-ci résout un problème, répond à une question posée) se situe entièrement dans le registre du profane, dont les buts sont très rarement apologétiques; la religion est mise entre parenthèses; et les travaux émanant de l'intérieur d'un ensemble de croyances (ou paradigme) visent seulement à une désacralisation rationaliste des lois de la nature.

Cette distinction essentielle, du sacré et du profane, a plusieurs conséquences. La vaticination (Sigogne; Antonin Artaud; Raymond Roussel) apparaît à la fois comme lyrisme pur, et comme aliénation d'avec la connaissance scientifique. L'équivalent de l'étude d'*un texte* littéraire, ce serait plutôt l'histoire d'*une période* scientifique. Inversement, le risque dans l'application des outils de la critique littéraire à l'étude des textes scientifiques — qui explique probablement le sectarisme assez généralisé parmi les historiens des sciences — est celui du plaquage sur le «texte» scientifique de notions subjectives, anachroniques, risquant de

détourner de son véritable *sens*; et s'accompagne, c'est à craindre, d'une ignorance des *autres* textes scientifiques, antérieurs ou contemporains, permettant d'expliquer celui qu'on étudie.

Comment répondre à cette objection ? Soit en ajoutant au discours des historiens des sciences le non-encore dit, au moyen d'une stratégie croisée (telle que celle à laquelle nous invitent les coéditeurs de ce numéro). Soit, et c'est là mon choix, en partant du *non-dit* du texte scientifique. C'est là dessus que j'insisterai pour terminer.

L'étude des textes alchimiques comme modèle pour la critique littéraire

Revenons à notre texte. Nous en avons fait apparaître un peu de la pluralité des sens, que je résume ici :

Mortifier le corps pour exalter l'esprit (règle mystique)

La mort du Christ préfigure le Jugement
Dernier, lorsque les Justes iront au Para-
dis et les Méchants en Enfer (théologie)

Au début était l'eau;
la terre a émergé des eaux;
la terre s'est réchauffée,
et l'eau a ruisselé sur la terre;
la lumière s'est séparée d'avec les ténè-
bres. (cosmogonie)

Au contact d'un solvant, le solide (la
pierre) subit une réaction, ou transition de
phase, fortement exothermique, avec
apparition d'un liquide, suivie d'un déga-
gement de vapeurs blanches avec appari-
tion d'un précipité ou de fumées noires
plus lourdes. (chimie)

Accélérer le cœur pour stimuler le cerveau (iatrochimie)

À l'inverse, la lecture du texte alchimique, comme celle du texte littéraire, exige de rassembler, et de maintenir l'union des diverses significations. Un texte- Protée, changeant avec chacune des lectures, des éclairages que tel ou tel point de vue donne, tour-à-tour.

La critique littéraire a jusqu'ici plutôt négligé la littérature alchimique³⁷. Celle-ci a été abordée avec fruit, par d'autres disciplines : histoire intellectuelle (Alexandre Koyré), mythologie comparée (Mircea Eliade), psychanalyse (Carl Jung). Il y a là pourtant un très riche domaine, terroir et terreau tout ensemble, qui me paraît de plain-pied avec les méthodes comme avec les préoccupations de la critique contemporaine. Ceci était un essai pour le montrer.

37 Une journée d'études a toutefois été organisée sur ce sujet en juin 1977 par la Société du XVII^e siècle. On peut en lire les textes dans *Dix septième siècle*, 120, 1978 et *Australian Journal of French studies*, 12, 1, 1981.