

Article

« La photographie fille de l'alchimie »

Jean Lauzon

Horizons philosophiques, vol. 11, n° 1, 2000, p. 25-34.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/802948ar>

DOI: 10.7202/802948ar

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 PHOTOGRAPHIE FILLE DE L'ALCHIMIE¹

«(...) alchimistes à la tête arrangée en soufflet (...)»
Théophile Gautier

On s'étonne toujours de la description, en 1761, du principe de la photographie, par Tiphaigne de La Roche, présumé alchimiste². D'autant que la photographie n'apparaît officiellement qu'en 1839. Il vaut sans doute la peine de citer le passage, d'en examiner le vocabulaire, de le transposer. On verra peut-être poindre cette idée que la photographie a finalement dévoilé le projet alchimique au-delà de la seule métaphore.

Tu sais que les rayons de lumière réfléchiés des différents corps font tableau et peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil, par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les «esprits élémentaires» ont cherché à fixer ces images passagères; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile est celui du miroir. On y voit tous les corps voisins et éloignés dont la lumière peut apporter l'image. Mais ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres³.

Si l'on a déjà comparé le travail photographique au Grand-Œuvre alchimique, on l'aura fait sous un ordre exclusivement rhétorique⁴. Nous croyons ici qu'au-delà des rapprochements imagés, des vagues similitudes techniques ou langagières, la photographie permet au Grand-Œuvre alchimique de voir le jour à travers une réception axée

1. Je voudrais ici remercier Claude Gagnon qui a mis à ma disposition sa précieuse bibliothèque, et qui a bien voulu relire mon texte et me suggérer des précisions importantes.
2. Jean-Marc Provost, «L'alchimie pourrait vous apporter richesse et fontaine de jouvence», *Horoscope quotidien*, Vol. 38, no 8 (août 1994), p. 15.
3. Cité par Pierre-Jean Amar, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je? »), 1997, p. 3.
4. Par exemple : Florence de Meredieu, «Le grand œuvre photographique», *L'œuvre photographique colloque de la Sorbonne*, Paris, Cahiers de la photographie, no 15 (1985), p. 99-108.

sur ses effets. La photographie actualise le besoin de pérennité, voire d'éternité, qui semblent au cœur de la recherche alchimique. Fontaines de jouvence, photographie et alchimie partagent peut-être la même eau, celle qui s'emploie au nettoyage des saletés du temps. Mais il y a plus.

La description de l'alchimiste Tiphaigne de La Roche contient tous les éléments permettant de reconnaître l'idée de la photographie. Débroussaillons quelque peu; nous préciserons par la suite.

D'abord la lumière, matière première de la photographie. Les rayons de lumière qui «peignent» : on connaît l'étymologie de «photographie», à savoir écrire ou dessiner à l'aide de la lumière. Les «esprits élémentaires» seraient, selon le vocabulaire actuel, les photons, ces particules justement élémentaires qui composent la lumière : les quanta d'énergie. La matière «visqueuse» qui permet au «tableau» de se faire, rappelle un des premiers procédés photographiques, le collodion humide (1850-51), qui consiste justement à enduire une plaque de verre d'une sorte de vernis «(...) et, juste au moment de la prise de vue, [de la placer] encore humide dans un châssis spécial⁵». Le caractère humide du procédé correspond aussi à plusieurs des manipulations nécessaires à tout procédé photographique : toujours, des liquides sont requis. L'effet de «miroir» nous fait souvenir le Platon du livre X de *La République* dénonçant l'illusion mimétique⁶, situant en fait la description de Tiphaigne dans une histoire de la représentation. Et la rétention des «simulacres», tout en évoquant Lucrèce⁷, correspond à une définition pontificale de la photographie : *speculum memor*⁸, miroir doté de mémoire...

Ce nettoyage fait, demeurent virtuelles quelques poussières photographiques. Car la photographie n'y est pas encore formée. Il faut attendre officiellement 1839⁹, officieusement 1816, alors que Nicéphore Niepce obtient les premiers négatifs photographiques¹⁰.

5. Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 270.
6. Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 360.
7. «Il existe pour toutes choses ce que nous appelons leurs simulacres, sortes de membranes légères, détachées de la surface des corps et qui voltigent en tous sens dans les airs», *De la nature (De natura rerum)*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 120.
8. Jean A. Keim, *La photographie et l'homme*, Paris, Casterman/Poche, 1971, p. 19.
9. Année où le gouvernement français rend publique et « achète » l'invention.
10. Paul Jay, Michel Frizot, *Nicéphore Niepce*, Paris, Centre national de la Photographie (coll. «Photo Poche » no 8), 1983, p. 136.

Deux années de recherche supplémentaires sont nécessaires pour que ces négatifs puissent être fixés, c'est-à-dire non altérés à un point tel que les images de 1816 disparaissaient sous l'effet de la lumière. En septembre 1818, ce problème était résolu¹¹. Mais qui était Niepce et qu'est-ce qui a pu le conduire à la photographie? La filiation avec l'histoire de la représentation, et le besoin de pérennité qui est attaché¹², voire l'idéal d'immortalité, est nette.

Filiation historique

La gravure fut le conduit d'abord choisi par Niepce, dont le labyrinthe s'ouvrit sur la photographie. Nombreux sont les chercheurs, peintres, artistes alchimistes qui participèrent à l'élaboration de nouvelles techniques de représentation. On connaît Jean Van Eyck qui révolutionna la technique de la peinture à l'huile (il l'aurait inventée), et Le Parmesan, peintre mais aussi alchimiste, «auquel on doit d'avoir découvert la vocation artistique de l'eau-forte¹³», imposant de fait la gravure à l'eau-forte. Dans cette filiation : art, représentation, chimie, recherches techniques et procédés de gravure, s'inscrit Nicéphore Niepce.

Grâce à sa situation sociale, il était assuré des loisirs nécessaires aux recherches d'un inventeur. (...) Niepce était ce type de demi-savant que l'on rencontrait souvent à cette époque dans les châteaux et les maisons de campagne de la bourgeoisie aisée. Il était de bon ton dans ces milieux de se livrer à des expériences scientifiques. Parmi les sciences exactes, la chimie était particulièrement à la mode. (...) La période de transition vers une vie toute nouvelle, après la révolution de 1789, avait donné à la vie elle-même le caractère d'une expérience¹⁴.

Parmi ces expériences, celle de «placer sur des papiers préparés aux sels d'argent des objets (...) et d'exposer le tout à la lumière

11. *Ibid.*

12. «La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie», Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 1992, p. 24.

13. Jacques Van Lennep, «L'art alchimique et le surréel», in *L'Alchimie*, Paris, Librairie Arthaud, 1979 [1957], p. 295.

14. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 25. Notons, en parallèle : «Toute expérience pourra donner un jour un résultat imprévu», ainsi que, «L'alchimiste, lui, recherche l'événement exceptionnel», E.J. Holmyard, *L'Alchimie*, trad., Paris, Librairie Arthaud, 1979 [1957], p. 11.

solaire. On obtenait ainsi sur le papier les contours de ces objets (...)»¹⁵.

À titre de loisirs et de moins en moins en dilettante par la suite, Niepce s'intéresse d'abord à la production et à la reproduction d'images, d'abord par gravure. Inventée par Aloïs Senefelder en 1797, la lithographie l'intéresse particulièrement. Le procédé est le suivant :

L'encre (grasse) est déposée sur (une) surface dessinée. Ce procédé est basé sur la mutuelle répulsion de l'eau et du gras. La surface non dessinée est réceptive à l'eau, alors que la surface dessinée est réceptive à l'encre. (...) L'image est encrée au rouleau, tandis que l'eau, sur la surface non dessinée, repousse l'encre. Le support est pressé contre l'élément d'impression¹⁶.

Toutefois, pour réussir, on doit d'abord inscrire un dessin. Ce que pouvait adéquatement réaliser le fils de Nicéphore Niepce : Isidore. Appelé sous les drapeaux, ce dernier ne peut plus produire les traces graphiques nécessaires à la lithographie. Nicéphore, moins habile que son fils dans l'art du dessin, songe alors «à obtenir une image automatiquement grâce à l'action des rayons lumineux¹⁷». Ses premières tentatives de gravure à plat (lithographie) le conduiront à la gravure en creux (eau-forte) grâce, notamment, à la lumière :

Dès 1822, il reproduit des gravures translucides par contact avec une plaque d'étain recouverte d'une mince couche de bitume de Judée dissout dans du pétrole blanc. Après deux ou trois heures d'exposition, le cliché est lavé avec un mélange d'huile de lavande et d'huile de pétrole blanc qui enlève le bitume demeuré soluble derrière les lignes noires de l'estampe. Niepce avait obtenu ainsi une plaque susceptible d'être attaquée par l'eau-forte; il devenait l'inventeur de la photogravure¹⁸.

Ce procédé fut baptisé : «héliographie», étymologiquement une écriture, ou dessin, exécutée à l'aide du soleil¹⁹. Niepce réalisa ainsi

15. *Ibid.*, Gisèle Freund. Et il s'agit là de la définition du photogramme, fort exploité par la suite en photographie.

16. Conseil de la gravure du Québec, *Code d'éthique de l'estampe originale*, 1982, p. 42.

17. Jean-A. Keim, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF (coll. «Que sais-je?»), 1979 [1970], p. 10.

18. *Ibid.*, p. 10-11. Souvenons-nous que c'est un alchimiste, Le Parmesan, qui inventa l'eau-forte comme procédé artistique.

19. Principe alchimique actif.

des héliographies de Pie VII et du cardinal Georges d'Amboise²⁰. En parallèle, Nicéphore Niepce réalise aussi ce qu'il appelle des «points de vue», à savoir une image produite avec une *camera obscura*, ce qui deviendra plus tard la photographie. «Près de lui reposent encore les instruments de la transmutation : une chambre noire au gros objectif de laiton, des flacons, une cornue semble-t-il (...) Nicéphore, perdu dans une sorte de rêverie alchimique²¹». L'héliographie, toutefois, ne remplit pas les conditions nécessaires à un usage aisé. Il faudra attendre Louis Jacques Mandé Daguerre, auquel va s'associer Nicéphore Niepce, pour qu'un procédé viable puisse advenir. Ce sera l'invention et la publication du « daguerréotype » en 1839.

On verra là qu'après la filiation historique, la filière pour ainsi dire technique avec le rêve alchimique corrobore la filiation.

Filiation technique et sémantique

Le premier procédé photographique ayant connu un usage répandu a été le daguerréotype. Son fonctionnement et les matériaux utilisés sont à l'évidence fort analogues à ceux de la pratique alchimique.

L'opération daguerrienne se déroule en cinq temps :

1. Prendre une plaque en doublé argent recouverte d'une feuille d'argent chimiquement pure, la polir et l'insérer dans une planchette; 2. La planchette est placée dans une boîte; la surface argentée est exposée à l'évaporation spontanée de paillettes d'iode, qui doivent teinter le métal en jaune d'or; 3. La plaque est emboîtée dans le châssis; elle doit être utilisée dans l'heure; après mise au point la pose dure de quinze à trente minutes; 4. La plaque est placée dans une boîte à mercure, chauffée par une lampe à alcool à 60°C. L'image latente apparaît; elle peut être vue à travers un verre jaune; 5. La plaque est trempée successivement dans de l'eau pure et dans une solution de sel marin ou d'hyposulfite de soude; puis elle est lavée abondamment à l'eau distillée chaude²².

Essayons d'établir une filiation entre le vocabulaire et les activités de cette expérience avec les manipulations alchimiques. D'abord l'argent, principe passif associé à la lune, reçoit la lumière, c'est-à-dire

20. Keim (1979), *Op. cit.*, p. 11. Voir aussi Lemagny-Rouillé, *Op. cit.*, p. 17. Aussi, Jay-Frizot, *Op. cit.*, p. 40.

21. *Ibid.*, Jay-Frizot, p. 13-18.

22. Keim, *Op. cit.*, p. 14-15.

l'or, soit ce principe actif associé au soleil, afin qu'un début d'œuvre puisse opérer. La nécessité de teinter le métal en jaune d'or ensuite : «l'un des termes qui (...) allait prendre des significations hermétiques, à savoir "teinture"²³». Troisièmement le vif-argent, dont les vapeurs font doucement apparaître l'image : il s'agit d'un «symbole alchimique universel²⁴». « Si le Soleil (la lumière) est le Père céleste et la Lune (feuille d'argent) la Mère Universelle, Mercure (en l'occurrence ses vapeurs) se présente comme leur enfant, le Médiateur²⁵». De fait, c'est le vif-argent qui fait apparaître l'image, médiation entre le virtuel et l'actuel, c'est le vif-argent qui fait office de révélateur photographique. C'est aussi Hermès, le messager des dieux. Il s'agit essentiellement d'un «principe de liaison, d'échanges, de mouvement et d'adaptation»²⁶. De nature dualiste, le médiateur/révélateur fait se rejoindre des principes contraires et complémentaires, lumière (soleil) et ombre (chambre noire = cucurbit = utérus = naissance), masculin et féminin, et par conséquent : vie. Et le mercure, avec le soufre et le sel, est l'un des trois principes alchimiques fondamentaux²⁷. Après les vapeurs du vif-argent, la plaque est trempée dans une solution d'hyposulfite de soude : voilà le soufre, aussi l'un des trois principes actifs de l'ancienne chimie, considéré comme une condensation de la matière du feu²⁸. L'hyposulfite étant un terme composé de «hypo», soit cette idée d'une petite quantité d'oxygène, et de «sulfite», soit l'ancien nom chimique des sels de l'acide thiosulfurique, «thio» étant le soufre et «sulfurique» faisant référence à ce qui contient ou est relatif au soufre d'une part, et comme étant de l'ordre d'un oxydant corrosif d'autre part; «sulfite» étant aussi le sel de l'acide sulfureux. Et voilà le sel.

Les rapprochements entre le procédé photographique de Daguerre et le projet alchimique nous semblent à ce point manifestes, qu'il ne nous apparaît pas utile d'élaborer davantage. S'il est possible, comme on l'a vu, de transposer le procédé photographique (daguerréotype) en son équivalent alchimique (filiaisons historique et technique), le contraire devrait aussi être réalisable. Du Grand-Œuvre, peut-on se rendre à la photographie?

23. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [1990], p. 87.

24. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 624.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. Jacques Van Lennep, *Op. cit.*, p. 295.

28. Dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, 1979, p. 1842.

Le Grand-Œuvre

Les opérations alchimiques fondamentales, sublimation, filtrage et cuisson²⁹, peuvent se comparer au point de s'y identifier aux trois principales étapes de l'apparition d'une image photographique : latence, révélation, fixation. Ainsi peut-on y voir les trois étapes du Grand-Oeuvre : noir, blanc et rouge.

L'image latente se forme dans la chambre noire, ni plus ni moins que «l'instrument fondamental de la manipulation, c'est le four hermétique, l'athanor³⁰». «La véritable clef de l'œuvre est cette noirceur au commencement des opérations³¹». Travail sur la matière qui se putréfie dans le vase alchimique, travail par la lumière qui transmute les halogénures d'argent insolés en argent métallique noir³² : d'une image latente on passe à l'apparition d'une image.

On distille ainsi, en les distinguant, les sels d'argent touchés par la lumière des autres non insolés. Le passage au blanc se situe entre la révélation et la fixation. Ainsi :

Si, à cette étape du traitement, on regarde le film à la lumière, on verrait une image négative noire, noyée dans la surface blanchâtre formée d'halogénures d'argent non réduits et toujours sensibles (à la lumière). La solution d'hyposulfite (fixage) les transforme en sels incolores solubles dans l'eau³³.

Quant à l'Œuvre au rouge, la fixation à proprement parler, elle marque un stade final³⁴, «le rouge est la couleur solaire, et le Soleil est souvent mis pour l'Or³⁵». C'est l'Or alchimique, la Pierre Philosophale, la quête de l'élixir, dont la Pierre entretient la propriété : «le pouvoir de prolonger la vie³⁶». Ainsi l'or est-il utilisé dans les procédés d'archivage photographique les plus sophistiqués, précisément dans le but de prolonger la vie de l'image, d'en assurer la

29. Eco, *Op. cit.*, p. 98.

30. *Ibid.*, p. 94.

31. Cité par Eco, *Ibid.*, p. 99.

32. John Hedgecoe, *La pratique de la photographie*, trad., Paris, France-Loisirs, 1982 [1977], p. 39.

33. *Ibid.* Et il s'agit ici de la description de procédés photographiques modernes, différents de ceux du daguerréotype dans le détail, mais identiques dans les principes physico-chimiques.

34. Auquel il faudrait ajouter l'étape du lavage des épreuves photographiques, leur purification en quelque sorte.

35. Eco, *Op. cit.*, p. 94.

36. *Ibid.*, p. 85.

pérennité et, par le fait même, de préserver ce qui fut photographié; c'est la quête d'éternité :

Par exemple, le virage à l'or, en plus de changer la teinte de la photographie, protège très bien l'image argentique contre l'oxydation par les polluants gazeux. (...) Les images de ces microfilms, dont les grains d'argent étaient recouverts d'une couche d'or protectrice, ont très bien résisté aux atmosphères oxydantes et au vieillissement accéléré³⁷.

Définissant d'autre part la permanence comme quelque chose que l'on conserve pour toujours³⁸, on se retrouve bien près du prolongement de la vie proposé par l'élixir alchimique, analogue à la résistance au vieillissement proposée par la technique du virage à l'or de la conservation photographique, et *vice versa*...

L'Alchimie symbolise l'évolution même de l'homme d'un état où prédomine la matière à un état spirituel : transformer en or les métaux est l'équivalent de transformer l'homme en pur esprit³⁹.

Photographie et Alchimie se rejoignent. Ailleurs aussi, et c'est un secret, semble-t-il...

Le secret

La relation épistolaire entretenue durant quelque temps entre Joseph-Nicéphore Niepce et Louis Jacques Mandé Daguerre, les inventeurs de la photographie, est codée : «pour éviter les indiscretions, des numéros de 1 à 79 remplacent les produits chimiques et les termes techniques⁴⁰». La photographie est marquée du sceau du secret avant même d'apparaître.

L'Alchimie semble imprégnée du même sceau :

Le savoir alchimique était un bien dangereux (...) pour des raisons de sécurité – aussi bien d'ailleurs que par avarice, car

37. Klaus B. Hendriks, «La conservation des documents photographiques», *Archives*, Vol. 13, no 1, (juin 1981), p. 27-28. «L'or, disent les textes védiques, c'est l'immortalité», in *Dictionnaire des symboles*, *Op. cit.*, p. 21. Aussi, «Pourquoi une femme garde-t-elle une de ses photographies, du temps de sa jeunesse», Agatha Christie, citée par Susan Sontag, *La photographie*, Paris, essai/Seuil, 1979 [1973-1974-1977], p. 210.

38. *Ibid.*, Hendriks, p. 24.

39. *Dictionnaire des symboles*, *Op. cit.*, p.22. C'est ainsi, par exemple, que l'on pourra comprendre le thème du «Mois de la photo à Montréal», édition de 1997 : «L'immatérialité».

40. Jean-A. Keim, *Op. cit.*, p. 12. Sur la correspondance Niepce-Daguerre, le lecteur pourra lire *Nicéphore Niepce*, 1983, *Op. cit.*

on répugne à partager un secret susceptible de se révéler sans prix –, les alchimistes se servaient, pour rendre compte de leurs théories, décrire leur matériel et les opérations de l'œuvre, d'un langage énigmatique⁴¹.

Communauté stratégique dans le partage des connaissances, mais il y a plus : «L'alchimiste, lui attend l'événement exceptionnel (...) un phénomène exceptionnel qui doit nécessairement se produire⁴²». Il y a une énigme, un secret aussi quant au résultat attendu. Et il s'agit éventuellement d'un secret différé : «n'importe quelle interprétation symbolique ne sera jamais l'interprétation définitive, car le secret sera toujours ailleurs⁴³».

De Diane Arbus, sur la photographie : «une photographie est un secret qui nous parle d'un secret⁴⁴». Aussi, de Jerry N. Uelsmann : «L'appareil photographique représente une façon d'aller, d'une manière fluide et changeante, à la rencontre d'une autre réalité⁴⁵». Et encore : «Si je photographie quelque chose c'est pour savoir à quoi ça ressemblera une fois photographié⁴⁶». Et, toutes les photos ne sont pas toujours réussies.

De même l'expérience alchimique : «Il s'agit d'attendre une conjonction de circonstances à la fois intérieure à l'expérimentateur, et extérieure, provenant de l'univers qui l'entoure⁴⁷». L'échec est donc possible. «La véritable clef de l'œuvre est cette noirceur au commencement des opérations; et s'il paraît une autre couleur rouge ou blanche avant celle-là, c'est une preuve qu'on n'a pas réussi⁴⁸». Quant à l'équivalent de la réussite alchimique conjoncturelle, cette définition de l'action de photographier lui correspond : «Photographier, c'est, en un instant et en une fraction de seconde, reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait⁴⁹». Photographie et Alchimie se correspondent, cela nous semble désormais incontestable.

41. E.J.Holmyard, *L'Alchimie, Op. cit.*, p. 15.

42. *Ibid.*, p. 11.

43. Eco, *Op. cit.*, p. 92.

44. Citée par Sontag, *Op. cit.*, p. 128.

45. *Ibid.*, p. 215.

46. Garry Winnogrand, cité par Sontag, *Ibid.*, p. 212.

47. Holmyard, *Op. cit.*, p. 11.

48. Cité par Eco, *Op. cit.*, p. 99-100.

49. Henri-Cartier Bresson, cité dans *Henri-Cartier Bresson*, Paris, Delpire, 1976, p. 8.

Et l'oiseau ?

Non seulement y a-t-il manifestement correspondance, mais il semble bien que l'Alchimie puisse résoudre certaines énigmes proprement photographiques. Ainsi cette question : d'où vient l'expression, lorsque l'on prend une photo, «attention, le petit oiseau va sortir?». Plus que les «croyances sur le vol de l'âme par la photographie⁵⁰», la littérature alchimique nous informe que la matière première, la *materia prima*, «sous la forme du dragon est fertilisée par le Saint-Esprit, c'est-à-dire par l'oiseau d'Hermès⁵¹». C'est la prise de vue, le Grand-Œuvre en marche : la lumière, l'oiseau, le Saint-Esprit, Hermès le messager des dieux, de Dieu, du pareil au même...

Et voilà que la photographie devient le modèle à rebours du mystère de l'Incarnation, prototype d'un projet de vie éternelle, de l'Or alchimique. Il s'agirait là, toutefois, d'une toute autre histoire. Mais peut-être pas, après tout!

Jean Lauzon

50. Philippe Dubois, *Op. cit.*, p. 208.

51. C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, trad., Paris, Buchet-Chastel, 1970 [1944], p. 597.