



**HAL**  
open science

# L'illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe

Véronique Adam

► **To cite this version:**

Véronique Adam. L'illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe. Les cahiers du GADGES, 2014, Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime, 12 (53). hal-01918427

**HAL Id: hal-01918427**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01918427>**

Submitted on 11 Nov 2018

**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.

## L'illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe

Véronique ADAM, Université Toulouse II-Le Mirail  
Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire (PLH) ,Équipe Littérature et Herméneutique (ELH)

L'illustration dans la « littérature alchimique » des années 1550 à la fin des années 1610, paraît d'emblée plurielle tant par sa forme que par le contexte qui la convoque : cette période est d'abord encadrée par la réédition des deux ouvrages du début du XVI<sup>e</sup> siècle, le *Rosarium philosophorum* et le *Spendor Solis*<sup>1</sup>, et la publication des ouvrages de Michael Maier<sup>2</sup> héritiers des premiers illustrés médiévaux alchimiques<sup>3</sup>. Les dessins sont présentés en série et rythment chaque chapitre ou étape de la quête alchimique. Ils sont allégoriques et placés en regard d'un texte lui-même obscur et imagé, mystique ou philosophique. L'une de leurs particularités est d'intégrer dans l'allégorie des outils du laboratoire alchimique (vase, fourneau, outils distillation), reliant ainsi l'art symbolique et la technique, la fable et la *mimesis*<sup>4</sup>. Cette période voit aussi l'apparition d'ouvrages réinstaurant l'usage de figures géométriques<sup>5</sup>, comme le traité vénitien, le *Voarchadumia*<sup>6</sup> disposant de schémas, figures géométriques, listes d'alphabets, dessins d'objets utiles aux expériences (fourneaux, vases, appareils de distillation), cartes géographiques. Enfin, plusieurs traités mathématiques,

---

<sup>1</sup> Salomon Trismosin, *Splendor solis oder Sonne Glantz* [1550], *Aureum vellus oder Güldin Schatz und Kunstammer*, dans *La Toison d'or*, Montélimar, « Études maçonniques », 2006 (22 illustrations dont certains fragments empruntés à Dürer, Holbein et Cranach) ; *Rosarium Philosophorum*, dans Jakob Cyriacus, *De alchimia opuscula complura veterum philosophorum, quorum catalogum sequens pagella indicabit*, Frankfurt, Mense Lunio, 1550 (une vingtaine de gravures sur bois).

<sup>2</sup> *Atalanta fugiens, hoc est Emblemata nova de secretis naturae chymica* Oppenheim, Hyeronimus Gallerus, 1618 ((une quarantaine d'emblèmes) ; *Tripus Aureus* Frankfurt, Paul Jacob, 1618 (avec notamment les douze planches illustrant les douze clés d'une œuvre de B. Valentin).

<sup>3</sup> Par exemple, l'*Aurora consurgens*, datée du XV<sup>e</sup> siècle, et attribuée, sans doute à tort à Thomas d'Aquin (Zürich, Zentralbibliothek, ms. Rh. 172), ou *Le Livre des secrets de Ma Dame Alchimie* de Constantinus, daté du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur ces ouvrages, voir Barbara Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982.

<sup>4</sup> Ce type de mélange apparaît déjà au Moyen-Âge pour permettre de visualiser en partie le sens de l'allégorie. Voir Barbara Obrist, « Visualization in Medieval Alchemy », *International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, n°2, 2003, pp. 131-170.

<sup>5</sup> Ces figures sont utilisées dès les manuscrits alchimiques du Moyen-Âge, notamment par Constantinus, *Le Livre des secrets de Ma Dame Alchimie*, *Op. cit.* Sur cet usage médiéval, voir Barbara Obrist, *Les Débuts de l'imagerie alchimique*, *Op. cit.*, pp. 106-111 et « La figure géométrique dans l'œuvre de Joachim de Flore », *Cahiers de civilisation médiévale*, 31, 1988, pp. 297-321.

<sup>6</sup> Joannes Antonius Pantheus, *Voarchadumia contra alchemiam ars distincta ab archemia, et sophia : cum additionibus, proportionibus : numeris, & figuris opportunis*, Giovanni Tacuino, Venise, 1530. [avec frontispice des figures de savant] ; Paris, Vivant Gautherot, 1550 [avec 1 carte] ; *Ars et theoria transmutationis metallica* [...] *illustrata*, *Ibid.*, 1566 [avec 2 cartes].

médicaux ou philosophiques sont précédés en regard d'un frontispice ou de planches intérieures qui représentent des doubles de l'auteur et des personnifications de son savoir<sup>7</sup>.

L'image, d'une nature variée, ne permet pas de comprendre le texte, mais d'introduire et de signaler la présence de l'alchimie, de ses codes, de ses outils et de ses connaissances. Sa fonction figurative ne va pas de soi. La nature du dessin ou du schéma ne préjuge en rien de la rationalité ou du caractère imaginaire d'un livre puisque l'on peut trouver une figure allégorique dans un ouvrage savant et une image géométrique dans un texte philosophique<sup>8</sup>. Il y a donc une véritable difficulté à qualifier l'illustration alchimique et sa fonction même puisqu'elle n'explique pas toujours ni ne figure même le discours qu'elle accompagne. Cette variété formelle de l'image est accrue par l'essor des emblèmes des années 1570<sup>9</sup> qui ont recours aux motifs alchimiques qu'ils détournent notamment dans des scènes amoureuses<sup>10</sup>, et les ateliers de gravure, pour des raisons économiques, réutilisent les gravures alchimiques dans des ouvrages différents diffusant les illustrés alchimiques<sup>11</sup> : l'atelier de Théodore de Bry, bien connu pour avoir eu recours à Michael Mérian pour illustrer l'*Atalante Fugiens* de M. Maier, choisit pour des raisons économiques et commerciales, d'utiliser plusieurs fois la même gravure dans des ouvrages différents et étrangers à l'alchimie. L'image alchimique est donc comme objet, propice au détournement éditorial et auctorial, et comme sujet, elle propose une allégorie malléable par le texte qu'elle illustre, qui en énonce un sens sans pour autant les cerner tous.

C'est cette image ou œuvre ouverte que nous voudrions analyser, notamment dans son détournement de fonction référentielle au sens large : refusant de renvoyer à un texte qu'elle jouxte, à un cadre réel ou à un sens unique, elle prétend situer, figurer et codifier un savoir volontairement opaque, sans pour autant l'expliquer. L'illustration rendrait visible un univers sans souci de sa lisibilité, moins par goût du mystère que par une pratique constante de la polysémie<sup>12</sup> et de l'illusion, anneaux d'un labyrinthe que nous allons parcourir. Polysémiques, les images allégoriques détournent deux cadres de référence, le réel et les mythes. Illusoires, les images géométriques ou scientifiques, les cartes se réfèrent à un savoir douteux, invisible et peut-être inexistant. Toutes instaurent enfin une méthode de lecture non-linéaire, marquée elle aussi de détours, à contre-pied de la linéarité du texte.

## L'allégorie et les outils mimétiques

Le détournement de la fonction mimétique de l'illustration, de son cadre de référence et de son rôle de légitimation, dans les dessins allégoriques, peut se manifester historiquement, dans le passage des illustrés de la fin du Moyen-Âge à l'âge d'or des traités

---

<sup>7</sup> C'est le cas notamment des éditions des œuvres complètes ou des collectifs, par exemple *Opus Chyrurgicum* de Paracelse, publié en 1565 à Frankfort et représentant un théologien, un barbier, un chirurgien, un théologien, un philosophe et un chimiste.

<sup>8</sup> Par exemple, Gerard Dorn illustre de figures géométriques et d'allégories les traités médicaux et philosophiques de Paracelse, dans son *De summis naturae, mysteriis commentarii*, Bâle, Konrad von Waldkirch, 1584.

<sup>9</sup> Voir Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1550-1700)*, Paris, Champion, 1996.

<sup>10</sup> C'est le cas par exemple d'Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, 1608. Voir, à ce sujet, Alyson Adams, Stanton J. Linden, *Emblems and alchemy, Glasgow Emblems Studies*, n°3, 1998, pp. 33-34.

<sup>11</sup> Théodore de Bry emploie Matthäus Merian dans son atelier et réutiliserait les gravures faites pour les ouvrages de M. Maier. C'est la thèse avancée par Etienne Perrot dans son édition de l'*Atalante* (éd. cit.). Voir aussi sur cet éditeur, Cornelia Kemp, « Vita Cornelia. Das emblematische Stammbuch von Theodor de Bry bis Peter Rollon », dans *The Emblem in Renaissance and baroque Europe*, sous la direction d'Alison Adams, Anthony Harper, Leyden-New-York, Brill, 1992, pp. 53-69.

<sup>12</sup> Cette idée est récurrente dans le regard critique sur l'alchimie. Voir Michel de Certeau, *La Fable Mystique, XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982, vol. 1, p. 81 : « elle articule des signes ésotériques (visibles mais illisibles) sur des connaissances soigneusement cachées, elle sépare ainsi d'un non-savoir un savoir lire ».

alchimiques illustrés (début XVII<sup>e</sup> siècle). Un cas exemplaire, la représentation du laboratoire de l'alchimiste nous servira de modèle.

Certaines planches de la fin du Moyen-Âge<sup>13</sup> représentent un savant isolé, possédant son propre laboratoire et utilisant des instruments spécifiques (notamment l'alambic, l'athanor, le fourneau ou le livre) [Fig. 1]. La représentation plutôt mimétique a une double fonction : donner un espace déterminé à une profession qui n'en a pas, en privilégiant un lieu expérimental visible et souvent rural, et montrer un alchimiste d'abord technicien et artisan, plutôt qu'artiste, vivant dans une réalité commune et quotidienne. L'image convoque métonymiquement l'étendue des techniques alchimiques. En exposant des outils artisanaux et grâce à leur matérialité, elle conjure l'invisibilité des procédés de transmutation. Parmi eux, le livre est un élément présent mais non majeur. Le rôle fondateur et autorisant de l'image puisqu'elle affiche la présence d'une science reconnue, n'est pas en désaccord avec le texte chargé d'énoncer les techniques des métaux, d'exploitation des minerais, le mode d'emploi et la fonction des objets représentés.

Une lecture allégorique reste possible : des miniatures présentant des figures de semeurs ou de forgerons incarnent à la fois une étape de l'expérience transmutatoire, un geste symbolique (semer, brûler), la présence de la nature et la revendication de la figure du paysan comme modèle<sup>14</sup>. On voit perdurer ces images mimétiques de la campagne artisanale jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. D'autres dessins inscrits dans des volumes plus mystiques, comme le *Splendor Solis* – où l'on voit aussi des semeurs – sont plus clairement allégoriques, mais on préserve cet usage métonymique des formes et des figures inscrites dans leur décor. Tout en introduisant des codes et des symboles, nommés et paraphrasés dans le discours écrit, on privilégie des sujets pseudo-naturels, tel le lion représentant le mercure et les autres animaux du bestiaire (dragon, serpent ouroboros, corbeau...). Au-delà d'une fonction esthétique, s'instaure sans doute une ambiance magique picturale autour du discours, néanmoins limité : l'usage de figures familières qu'on trouve dans l'héraldique<sup>16</sup> et qui deviendront à leur tour des *topoi* autorisent une compréhension et une mémorisation efficace et spectaculaire de ces signes<sup>17</sup>.

Il y a en tout cas une ligne de partage, au moins visuelle, entre images mimétiques localisant l'espace expérimental et ses outils concrets, et figures allégoriques transposant l'expérience dans un monde imaginaire et symbolique. Cette frontière semble bien tenue dans certains ouvrages de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle qui hésitent entre les deux modalités de référence et les pratiques expérimentale et symbolique. Au lieu de s'inscrire dans un laboratoire technique et en plus d'un recours fréquent aux vases et alambics déjà allégorisés au Moyen-Âge, le savant se présente dans un lieu clos, ouvert sur un horizon symbolique, et son laboratoire est parsemé d'objets mystérieux, de hiéroglyphes et d'ustensiles pratiques : ainsi dans les *Douze*

---

<sup>13</sup> Georgius Agricola, *De Re Metalica* [1530], Bâle, Froben, 1556. Voir aussi les planches de l'introduction de Jacques Van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Devry, Crédit Communal, 1985, pp. 5-23.

<sup>14</sup> Le paysan est revendiqué comme autorité dans le corpus alchimique et la présence des artisans est prégnante dans le *Splendor solis* notamment (*Op. cit.*). Voir le texte anonyme, *Cassette du petit paysan* [1617], dans *Bibliothèque des Philosophes Chymiques*, Paris, 1741, vol. IV, p. 186 et notre étude : Véronique Adam, « « Portraits de l'alchimiste en savant : (dé)figurations d'un savoir (1588-1648) », dans, *Savoirs et savants dans la littérature (Moyen Âge-XXe siècle)*, sous la direction de P. Alexandre-Bergues et J. Guérin, Paris, Garnier, « Rencontres », 2010, p. 111-130.

<sup>15</sup> Jean-Jacques Manget, *Bibliotheca chemica curiosa*, Genève, Cramer et Philibert, 1702. Voir aussi Jacques Van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, *Op. cit.*, ch. I, pp. 9-44.

<sup>16</sup> Certains auteurs liés de près à l'alchimie travaillent aussi sur des ouvrages héraldiques, tel Béroalde de Verville.

<sup>17</sup> Barbara Obrist insiste dans ses écrits sur cette fonction mnémotechnique. Ce caractère topique et archétypal des allégories a aussi autorisé les héritiers de C. K. Jung à y voir des signes symboliques de l'inconscient collectif.

clés<sup>18</sup> [Fig. 2], le symbole à droite du tonneau renvoie au vif argent, le lion vert au mercure, l'horizon avec lune et soleil montre la coïncidence des contraires. À ces symboles, s'ajoutent le tonneau et la balance qui ont une fonction effective et commune dans l'atelier d'un artisan (mélanger, peser) et un sens plus allégorique (la balance matérialise la mesure, l'équilibre, le tonneau, le passage d'une substance fixe à une substance volatile, la fonction centrale du feu et le mélange de l'eau de vie qui fait ici préférer le tonneau au fourneau). Tous, symboliques ou mimétiques, restent clairement métonymiques de l'alchimie.

Cette dispersion des cadres de référence réels et intertextuels, et des objets, la dualité de la lecture mi-mimétique mi-allégorique peuvent organiser toute l'image : ainsi la planche qu'insère Maier entre deux traités qu'il édite, se partage entre une partie haute représentant des ustensiles, et une partie basse convoquant un bestiaire fantastique [fig. 3]. L'alchimiste, représenté au travers de plusieurs personnages, fait hésiter entre une imitation et une transposition fictionnelle : le frontispice du *Tripus Aureus* de Maier, assez proche de celui des œuvres de Paracelse<sup>19</sup>, montre ce partage du savoir entre quatre figures, un médecin, un théologien, un philosophe et un artisan à son fourneau. On reconnaît parfois les traits des modèles des alchimistes comme Lulle, Arnaud de Villeneuve ou Geber. L'image n'a qu'un seul sens (représenter l'univers alchimique) mais elle multiplie les signifiants visibles et les signifiés référés, jouant sur l'ambiguïté des signes à la fois référentiels et symboliques.

La dispersion des objets, des niveaux de réalité et des figures de l'auteur montre que l'image perfectionne un des principes de l'écriture alchimique : celle-ci repose, depuis le Moyen-Âge, sur une dissimulation affichée de son savoir vis-à-vis du profane et des puissants, une « stratégie d'occultation »<sup>20</sup>. Soit elle opte pour une écriture obscure, soit elle dissémine les éléments clés de la quête dans différents ouvrages, ce qui correspond à une stratégie de « dispersion de la science »<sup>21</sup>. L'image, souvent présentée dans une série, parmi d'autres, détient une partie du savoir que les autres dessins complèteront mais cette fois, on n'a pas à se référer à un autre ouvrage pour trouver l'intégralité du propos transmis : le même livre, une fois les images rassemblées, contient tout le savoir. Cette forme d'autonomie de l'image permet d'aboutir à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au *Mutus Liber*<sup>22</sup>, privé de texte et limité aux éléments visuels : nul besoin d'herméneutique pour eux puisque les codes de ces figures sont connus depuis leur diffusion à la Renaissance et que, pour les comprendre, d'autres ouvrages, dictionnaires notamment, expliquent le sens de ces codes<sup>23</sup>. Au lieu de disperser le savoir dans plusieurs livres, les images condensent les étapes de la quête sans la synthétiser individuellement, tout en la rendant visible dans des objets polysémiques.

Le commentaire de Valentin ne permet pas de comprendre ces symboles si on les ignore, mais il renvoie aux sources alchimiques. Il ne distingue pas les niveaux de réalité qui se croisent, et prétend se séparer de l'allégorie qu'il réserve à l'illustration. Le livre propose

---

<sup>18</sup> Traduction française, sans image, Basile Valentin, *Les Douze clefs de Philosophie, traitant de la vraie médecine métallique, plus l'Azoth ou le moyen de faire l'or caché des philosophes* [1600], Paris, Perier, 1624. L'ouvrage est réédité plusieurs fois, parfois sans images et notamment repris, avec ses planches, par Michael Maier, *Tripus Aureus*, Frankfurt, Paul Jacob, 1618, pp. 27-74. Le nom de l'auteur est un pseudonyme.

<sup>19</sup> Voir *supra*, *Opus Chyrurgicum*.

<sup>20</sup> Ce principe d'occultation est développé par Albert Poisson, *Théories et symboles des alchimistes*, Paris, Charcognac, 1891, puis par Barbara Obrist, « Les rapports d'analogie entre philosophie et alchimie médiévales », dans, *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, sous la direction de J.-Cl. Margolin et S. Matton Paris, Vrin, 1993, pp. 43-64. Elles désignent tous les procédés d'énigmatiques utilisés pour cacher le sens (symboles, anagramme, allégorie, etc.).

<sup>21</sup> L'expression, empruntée à Paul Kraus Jabir ibn Hayyân (*Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam* [1942], Paris, Les Belles Lettres, 1986) est associée à l'alchimie par William R. Newman, « Decknamen or pseudochemical language », *Revue d'histoire des sciences*, t. 49, n°2-3, 1996, pp. 159-188.

<sup>22</sup> *Mutus Liber*, La Rochelle, 1677. Le texte est anonyme.

<sup>23</sup> Martin Ruland, *Lexicon alchemiae ; sive, Dictionarium alchemisticum, cum obscuriorum verborum, & rerum hermeticarum, tum Theophrast-Paracelsicarum phrasium, planam explicationem continens*, Frankfurt, Zacharia Palenus, 1612 ; Salmon, William, *Dictionnaire hermétique : contenant l'explication des termes, fables, énigmes, emblèmes et manières de parler des vrais philosophes*, Paris, D'Houry, 1695.

ainsi un diptyque : d'une part, obscurité, allégorie, fragmentation de l'image, d'autre part, explicitation et logique du texte. C'est le discours qui éclaire l'image ne remplissant plus son rôle. Mais s'il affiche sa volonté de clarifier le propos (« je ne parlerai plus avec ambiguïté philosophique, mais j'expliquerai nuement et clairement cette clé touchant la teinture », p. 128), il ajoute une analogie pour comprendre la présence de l'épée dans l'image, ajoutant une figure rhétorique à une illustration visuelle (il compare l'usage de l'épée en escrime et la pratique de la teinture). On a donc comme une concurrence entre la figuration du dessin et celle que choisit l'écrit. Valentin ajoute en donnant la recette de la pierre, qu'il faut en « battre » une partie « à petites lames », avec de l'antimoine. L'épée du dessin devient l'objet d'un double brouillage : dans l'image, mise en regard de la balance, elle évoquait la justice et rappelait l'épée dessinée au côté du roi dans les manuscrits médiévaux et renaissants, juste avant sa métamorphose dans un bain, signe de sa puissance ; dans le discours, le glaive s'inscrit dans un savoir technique (pratique de l'escrime, mélangeur) et dans une ambivalence lexicale (battre/combattre). Les mots et les comparaisons, par cette fonction manuelle et pratique de l'épée, démentent et neutralisent un usage symbolique que l'image gravée autorise.

Alors que l'écrit prétend trancher entre le réel et le symbolique, pour le vrai, le visuel ne renonce ni à l'un ni à l'autre et sa fonction mimétique coexiste avec son rôle allégorique : elle devient une syllepse qui rend le spectateur incapable de savoir assurément ce qu'il regarde. Sans doute l'origine de ce brouillage est-elle double : le discours des traités affiche une volonté d'imiter la nature tout en pratiquant une écriture stéganographique qui contredit cette usage mimétique et oblige l'auteur à pratiquer l'allusion : l'image serait ainsi l'équivalent du *Deckname*<sup>24</sup> verbal. Par ailleurs, la fabrication de la gravure peut expliquer les deux cadres de référence du dessin : dans l'ouvrage de Maier, *Atalante fugiens*, il nous semble nécessaire de prendre en compte la matérialité du dessin. Mérian, graveur d'abord connu pour ses représentations de villes, choisit d'insérer Strasbourg en arrière-plan de l'emblème XII, tout en y plaçant Saturne [fig. 4]. Il jette une pierre sur une montagne, après l'avoir avalée en lieu et place de ses enfants. Ce mélange de *mimesis* empruntées à l'univers du graveur et à l'allégorie mythologique, reprise par la devise et le discours de commentaire, est certes imputable à la présence de deux auteurs, le graveur et l'alchimiste et à l'art du paysage naturel placé en regard d'une fable mythologique. L'image est polyphonique.

Ce dialogue des auteurs, qui remplace celui de l'image et du texte, provoque néanmoins un détournement du texte. L'illustration dans un mouvement syncrétique, assez fréquent au XVI<sup>e</sup> siècle, mêle le réel et l'imaginaire, l'univers païen au monde chrétien au travers de plusieurs manifestations de la pierre (montagne, cathédrale, chapelle et rocher jeté du ciel). Au contraire, la devise s'inscrit dans une forme narrative linéaire (l'histoire de Saturne avalant la pierre au lieu de son fils, Jupiter, et la vomissant sur le mont Hélicon). Le commentaire, écrit à la suite, prétend être une explicitation, puisqu'il suggère que l'image est source d'allégories différentes chez les astronomes, les chimistes et les mythologistes. Pour les chimistes, la fable saturnienne est une allégorie d'un métal fondamental, le plomb montrant que dans les ténèbres se trouve la vérité (« veritatem in tenebris inventam » [p. 60]) ou si l'on préfère, c'est de la vile matière que naît la pierre philosophale. Maier explique ensuite que ces ténèbres sont incarnées par Saturne découvrant la vile pierre, incarnant aussi la pierre philosophale. Le dieu se trouve justement, rappelle le texte, dans un nuage sombre sur l'image. L'allégorèse écrite se concentre sur Saturne tandis que l'image allégorique dessinée propose une lecture circulaire et symétrique : l'horizon de la cathédrale renvoie à la chapelle du premier plan ; la pierre du ciel à la montagne terrestre et aux édifices religieux. Cette lecture offre une périphrase et des sens possibles du terme inscrit en capitale dans le *motto* et la devise (« monumentum ») et ne met pas explicitement l'accent sur Saturne,

<sup>24</sup> Le *Deckname* est une métaphore qui peut être anagrammatique, un mot cryptique qui dissimule son sens. Voir William R. Newman, « Decknamen or pseudochemical language », art. cit.

comme le fait le commentaire. Elle suggère l'origine minérale et sacrée de la pierre philosophale en dispersant sa source dans plusieurs signifiants tout en préservant l'homogénéité du paysage fait de *monumenti*. Au moins en apparence, l'emblème, privé du discours et de la devise, n'aurait rien eu à voir avec l'alchimie<sup>25</sup>.

L'illustration est ainsi suffisamment ouverte pour recevoir plusieurs sens possibles et utiliser plusieurs signes. Ce mélange des niveaux de réalité et des codes autour de la pierre repose sur une langue de l'image et une relation multiple du signifiant au signifié, synthétisant l'évolution du langage décrite par Frye<sup>26</sup> : l'image alchimique entremêle en effet les trois fonctions du signe. Par son caractère occulte, elle crée une ambiance magique, qui la rapproche d'une forme hiéroglyphique, avec des signes cabalistiques (la croix de la chapelle et de ses bordures sont le signe de la pierre) ; elle suggère aussi un usage hiératique et métonymique du signe (le tronc mort du premier plan marque une étape de la transmutation, le passage au fourneau ; Saturne renvoie au plomb). Enfin, elle fait un usage démotique et mimétique du signe, en dessinant des figures du quotidien (la lavandière [III], le semeur [VII]) ou des paysages identifiables qu'elle convertit à l'alchimie. Si le texte a recours à l'usage métonymique, la palette des signes de l'image fonctionne davantage comme la lettre et le chiffre isolés des mots<sup>27</sup>. L'illustration est un signe polyvalent, induisant des cadres de référence disjoints (réel, imaginaire, mythologie, religion). On ne s'étonne pas de découvrir que l'atelier de Théodore de Bry où Mérian est employé, utilise ces figures pour illustrer d'autres ouvrages aux textes et contextes différents<sup>28</sup>. L'illustration est donc bien une œuvre ouverte.

Cette réversibilité de l'image mythologique rend exemplaire l'ouvrage de Blaise de Vigenère traduisant Philostrate et son *Tableau des plattes peinture*. L'ouvrage montre combien la figure est propice au détournement éditorial que le commentateur s'approprie le texte ou l'image elle-même. Les annotations ekphrastiques de Vigenère comportent de nombreux ajouts à des références alchimiques<sup>29</sup>. En 1614, l'éditeur Abel L'Angelier ajoute des gravures au recueil, avec leurs épigrammes. Placés en tête de chaque *ekphrasis*, ces emblèmes contredisent doublement le sens du commentaire : Philostrate se plaisait à décrire des tableaux justement invisibles du lecteur et Vigenère leur assigne un sens en partie alchimique. Vigenère lit dans le tableau des « Amours » [Fig. 5] une allusion à une expérience alchimique mêlant le soufre et le mercure, et propose d'y voir le rappel des fondements de l'alchimie, comme Maier :

Il m'a semblé ne devoir point passer par dessus sans le remarquer. Non pour entretenir le lecteur des songes et illusions d'une pierre Philosophale qui est en un si ridicule prédicament envers un chacun ; mais pour montrer comme en passant que toutes les fables et énigmes Poétiques (car ce furent les Poètes qui traitèrent avant que tous autres les saints mystères de la Théologie, et Philosophie; témoins Orphée, et Line) se peuvent approprier à toutes les arts, professions et sciences, à quoi l'esprit de l'homme aye peu arriver et atteindre<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> L'usage de la mythologie pour décrire l'expérience alchimique n'est cependant pas nouvelle.

<sup>26</sup> Northrop Frye (*Le Grand Code*, Paris, Seuil, 1984, pp. 43-53) s'appuie sur Vico pour élaborer les trois stades que nous utilisons : l'âge des dieux, des héros, des hommes.

<sup>27</sup> Par exemple, Blaise de Vigenère, dans son *Traité des chiffres*, Paris, Abel L'Angelier, 1586, montre des points représentés sur des pierres, et porteurs de sens.

<sup>28</sup> Voir note 10.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet, Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999 et Philostrate *Les Images ou tableaux de platte peinture*, introduction, traduction et commentaires de Françoise Graziani, Paris, Champion, 1995, t. I.

<sup>30</sup> Blaise de Vigenère, *Les Images, ou Tableaux de platte peinture de deux philostrates sophistes grecs, et ses statues de Callistrate (...) représentées en taille douce (...) avec des épigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas, Sieur d'Embry* [1578/1614], Paris, M. Guillemot, 1637, p. 47.

Les gravures exposent tableaux et fables, figurent bien le texte mais détournent la nature générique de l'ouvrage ekphrastique privé de peinture. L'épigramme ajoute un détournement supplémentaire, puisque le poète Artus Thomas Sieur d'Embry tente de moraliser les descriptions trop licencieuses en proposant une référentialité *a posteriori* du tableau : ainsi dans le cas du tableau des « Amours », D'Embry voit l'avertissement des défauts de l'amour, telle l'inconstance (« Pourquoi ont-ils des ailes ?/Pour montrer l'inconstance »). L'image ne départage pas les auteurs des textes écrits et montre sa polyvalence référentielle dans le choix d'un intertexte mythologique et d'un sujet, les Amours, signes d'une expérience alchimique ou d'une allégorie moralisante. Le problème de la figuration alchimique dans les imprimés illustrés résiderait bien dans la polymorphie de son cadre de référence, à la fois interne à l'univers alchimique, croisant le réel et l'imaginaire, des espaces disjoints et des univers culturels distincts, mais aussi externe à cet univers, puisqu'elle est traduisible dans des discours étrangers entre eux. Elle fonctionne ainsi comme une somme de mondes possibles et en cela le qualificatif qui conviendrait le mieux pour ce signe creux, serait « fictionnel ».

## **Le schéma et la carte, illusions de savoir ?**

La référence et le sens de l'image semblent finalement imposés par le contexte éditorial et auctorial du texte, qui permettent au discours de la détourner à son compte sans pour autant la priver d'autres lectures. On peut se demander pourquoi les traités médicaux, les ouvrages philosophiques ou romans proches de l'alchimie, choisissent d'avoir recours à la visualisation, et ce notamment à partir de la fin du Moyen-Âge, d'une manière encore plus prégnante au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Deux théories des historiens de l'art alchimique s'affrontent<sup>31</sup>. Barbara Obrist prétend qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, l'illustration des manuscrits alchimiques, est une feinte pour symboliser un savoir inexistant et fondée sur la seule imagination : elle n'est là que pour dissimuler l'absence de théorisation du texte alchimique. Littéralement, quelle que soit sa nature, nous dirions qu'elle détourne sur elle le lecteur, pour masquer la vacuité du discours écrit et légitimer l'autorité savante. Le discours feint d'expliquer l'image, de devoir dissimuler son propos, alors que son obscurité et son illustration sont des leurre visuels. Le dessin divertit et impressionne le regard, au moins par sa beauté.

L'autre thèse, défendue par Jacques Van Lennep, considère au contraire l'illustration comme le signe d'un passage d'une représentation littérale et technique de l'univers alchimiste (vues figuratives de laboratoires, d'objets utilisés pour les expériences), à une iconographie exposant le savoir alchimique d'une manière voilée, derrière des figures mythologiques, des hiéroglyphes ou des symboles. L'image permet d'allégoriser le sens du texte en s'appropriant les codes d'autres univers qu'elle s'approprie et elle signifierait l'invention d'un discours conceptuel et figuratif.

Les deux thèses s'accordent toutefois pour lire un détachement de l'image du cadre mimétique direct de référence au réel. *A minima*, l'illustration est dès lors un détournement du visible : elle est soit une représentation compensant le défaut du savoir et l'impossibilité de faire advenir et voir la transmutation, comme un rite d'autorisation trompeur, soit elle est l'indice d'un secret que l'alchimiste refuse d'exposer ouvertement, une somme de signes invraisemblables pour le profane, mais lisibles pour l'initié. La figure se transforme ainsi en anamorphose changeant selon le point de vue adopté, mais elle signale bien une forme de légitimité de l'auteur, feinte ou vraie, et une méthode de lecture, qu'il se fasse passer pour savant, ou qu'il introduise son texte par une codification réservée aux initiés. Des images

---

<sup>31</sup> Barbara. Obrist, *Les Débuts de l'imagerie alchimique*, Op. cit. et Jacques Van Lennep, *Alchimie*, Op. cit.



adéquates pour exposer un savoir et à visée pédagogique (schéma au sens strict, carte géographique ou figure géométrique) nous serviront à évaluer ses thèses.

Le cas le plus singulier, nous a paru être le traité de la *Voarchadumia* comme de ses éditions successives, puisqu'il réunit tous ces supports. L'ouvrage attribué à un savant au début des années 1530, Giovanni Pantheo, officiant à Venise, alors siège bien connu de l'alchimie, se partage entre du texte de commentaire, des schémas, figures, tableaux de listes de symboles ou de lettres, dessins d'objets de distillation ou de forgerie [Figs. 6 à 8]<sup>32</sup>. Dessins et textes proposent en outre des méthodes de purification de l'or. Ils exposent une codification des expériences et des métaux alchimiques, ce que l'auteur appelle « la Kabbale des métaux », sur le modèle d'une kabbale établie par Dieu. Les alphabets et les figures sont ainsi capables de modéliser les expériences à la manière des schémas mathématiques et géométriques, pour simuler leur modalité concrète de réalisation<sup>33</sup>. Dans les éditions successives du traité, notamment dans des anthologies de volumes alchimiques complets, l'éditeur fait disparaître les annotations, jusque-là placées en regard de certains schémas, pour élucider les abréviations ou proposer une table et un ordre de lecture. Certaines images, notamment figuratives, disparaissent, rendant le texte plus obscur et abstrait. Il y a donc une simplification globale de l'usage de l'illustration alchimique, privée de légende ou manquante, qui favorise l'obscurité du texte et le sentiment d'une conceptualisation abstraite du dessin. Les listes alphabétiques de lettres, chiffres et symboles, avec leur langage codé, mixtes d'une image visuelle et verbale, entrent quant à elles en concurrence avec le discours usuel de l'auteur : comme la planche allégorique, la liste condense les hiéroglyphes et les symboles, en dispersant lettres et chiffres. Elle montre le détournement de ces codes qui ne servent plus à énoncer des mots audibles et signifiants, mais à faire visualiser des signes d'écriture, comme un nouveau langage conceptuel ou mystique. La figure mathématique et géométrique tente de poser en tout cas les jalons d'une abstraction par l'image, au travers de sa géométrie en schématisant une pensée semblable à un système.

Dominique Descotes<sup>34</sup> dans une étude sur la schématisation mathématique, explique que Descartes ou Pascal continuent de joindre à l'image géométrique des figures humaines, pour habituer l'œil et l'esprit humain à passer d'une représentation concrète et mimétique à une élaboration plus abstraite. Les schémas géométriques alchimiques se passent de ces figures humaines<sup>35</sup>, dans la *Vorachadumia*, comme dans l'ouvrage de G. Dhorn qui schématise avec des lettres et des cercles, la pensée de Paracelse<sup>36</sup>. À cette mesure humaine perdue et ce mouvement conceptuel brutal, s'ajoute la contradiction des références données aux signes et aux lettres : une même lettre peut renvoyer à plusieurs sens d'une illustration à

---

<sup>32</sup> Il aura une certaine postérité, au moins chez les alchimistes soucieux de codifier encore leur savoir. Voir Nicholas Clulee, *John Dee's Natural Philosophy : Between Science and Religion*, Routledge, 2013, pp. 101-102.

<sup>33</sup> On trouve d'autres recueils proposant le dessin de machines qu'on ne construira pas, tel Béroalde de Verville, *Théâtre des instruments mathématiques et mécaniques de Jacques Besson*, Lyon, Chouet, 1594.

<sup>34</sup> Dominique Descotes, « Sur quelques figures de traités scientifiques », dans *Pouvoirs de l'image aux XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de M. Couton, Clermont Ferrand, Presses Univ Blaise Pascal, 2009, p. 511.

<sup>35</sup> La mesure humaine, absente des modalités abstraites et favorisant ailleurs la lecture, est maintenue dans les dessins allégoriques et va de pair avec le paysage mimétique : le *Splendor Solis* place dans le pourtour de certaines planches, en plus de frises ornées d'éléments naturels usuels (oiseaux, fleurs...), au sommet, la figure d'un dieu tutélaire ; sur les marges, des sujets de la vie quotidienne dont le dieu est le protecteur (artisans, devisants, paysans, musiciens, amoureux...) et au centre, un moment de l'expérience sous forme allégorique (un dragon, un ouroboros...).

<sup>36</sup> Dorn Gerardus, « De generatione », *Piis ac eruditus viris medicis, qui Theophrasti Paracelsi doctoris medici libris, aut eorum lectura fuctum fecere*, dans *Theatrum Chemicum praecipuos selectorum auctorum*, Strasbourg, Lazare Zetzner, 1602, L. I, ch. VI, p. 224. Voir Barbara Obrist, « La figure géométrique dans l'œuvre de Joachim de Flore », art. cit. Voir aussi plus récemment, Vaenius, *Physicae et theologicae conclusiones*, [1621], « Imago Figurata », fin 2013. Merci à Agnès Guiderdoni éditrice de cet ouvrage, de nous avoir indiqué cette référence d'un théologien qui utilise des allusions alchimiques et des figures géométriques imbriquant des lettres.

l'autre ; la disparition des annotations rend ainsi plus obscure ces contradictions polysémiques. L'image inscrit l'ouvrage dans une forme d'herméneutique et une mystique kabbalistique, tout en s'affichant comme scientifique et rationnelle.

Ces images abstraites et déstabilisantes illustrant la *Vorachadumia* contrastent avec deux repères plus évidents, mais relevant toujours d'une pratique scientifique : une représentation des poids et mesures, nécessaires à la pesée des métaux [Fig. 7] et deux cartes géographiques. Celles-ci n'échappent cependant pas au détournement de leur fonction mimétique et scientifique, ou tout au moins de la mesure qu'elles convoquent : au milieu des poids, se glisse un lion, symbolisation du mercure. On découvre surtout deux cartes au début et au milieu de l'ouvrage, figurant l'une le monde, l'autre Venise. La première carte [Fig. 9] a une allure cosmographique puisqu'elle reprend l'idée que chaque surface occupée par un des quatre continents est identique aux autres et que chaque manière de mesurer la circonférence d'un pays à l'autre est semblable : la circonférence de la terre compte 5400 *miliara* germaniques ou 21600 *italicavero* italiens. Si l'on compare cette carte avec des cartes contemporaines ou légèrement postérieures, elle est extrêmement simplifiée et inversée dans le dessin des continents, l'Orient étant placé au centre. L'équivalence des mesures et le partage en quatre quarts du monde demeurent dans les dessins des cartographes ultérieurs. Cette carte n'est pas commentée dans le volume. Elle contraste d'une part avec les mappemondes figurant plutôt les quatre éléments dans les autres traités alchimiques – et donc en cela est moins symbolique –, et d'autre part avec la seconde carte [Fig. 10], dessinant une Venise extrêmement détaillée et précise. Cette mise en avant de Venise peut être comprise puisque la ville est alors un centre alchimique extrêmement fécond et, comme l'Orient de l'autre dessin, elle est une source féconde de la pratique alchimique. Mais cette carte pose néanmoins la question de sa fonction dans le recueil : est-elle destinée à spatialiser le centre d'une science définie par le texte ? Elle suggère un usage cartographique non pour se repérer dans l'espace, mais marquer le lieu de création alchimique, l'origine urbaine de l'auteur. La carte aurait remplacé le laboratoire alchimique dont elle donnerait une vue plus générale et plus métonymique.

Ces cartes sont rares dans le *corpus* alchimique, leur usage variable, mais leur fonction référentielle semble souvent biaisée. Dans *Le Voyage des Princes fortunés*<sup>37</sup>, Bérolde édite une carte du voyage du roman [Fig. 11]. Si la figuration terrestre et maritime ressemble à une carte ordinaire, les noms de lieux sont des anagrammes, notamment d'éléments alchimiques (*Glanbicee*, pour alambic). Le détournement des lettres dans les vocables est moins géométrique qu'allégorique et il annonce le jeu des pseudo-espaces géographiques de la Carte du Royaume d'Amour de Tristan ou de la Carte de Tendre. L'organisation des lieux insulaires, comme la Venise de Pantheo, ne permet pas tout à fait de comprendre la logique des parcours romanesques, puisque les personnages (les Fortunés, et ceux qui les rencontrent, « nous », et l'Empereur) ne suivent pas le même cheminement. Les Princes en particulier ont un parcours oscillatoire qui croise celui des autres personnages. La logique des cheminements, si on la retrace<sup>38</sup>, ne correspond pas à l'organisation des lieux et de la route la plus progressive qu'ils demanderaient. La carte qu'on aurait imaginée dans une épopée homérique introduit ce faisant une logique dont seule la fiction romanesque peut rendre compte. La carte simule une réalité possible et un cadre apparemment mesurable, mais elle construit un espace codifié par des noms qui agissent comme des signaux. Elle fonctionne donc davantage comme une table des matières, et une méthode au sens littéral. Précisément, la carte du *Voyage* suit de peu la table du roman.

## L'ordre de lecture : la méthode de l'image

<sup>37</sup> Verville, *Le Voyage des Princes fortunés*, Paris, C. de La Tour, 1610.

<sup>38</sup> Voir les tracés restitués par Neil Kenny : *The Palace of secrets*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 194-195.

Au travers des cartes, et des emblèmes, le support visuel inventerait un nouvel ordre de lecture qui n'échapperait pas à la dispersion. La division de Mérian ou du graveur du *Splendor Solis* permettait de distribuer les niveaux de réalité entre les plans de l'image : les dernier et premier plans étaient distingués du sujet central. Le partage mimétique et allégorique assurait une distinction possible, sans imposer une analogie entre le sujet central et le cadre. Certaines figures ne s'inscrivent pas dans cette lecture symétrique, et le cas le plus emblématique, en serait le frontispice de Béroalde pour sa traduction du *Songe de Poliphile*, *Le Tableau des riches inventions* [Fig. 12].

L'image introduit dans l'ouvrage trois types de détournement : le texte original de Colonna est transformé en motifs alchimiques, sans doute sous l'influence de Jacques Gohory qui l'avait déjà suggéré. Le recours à l'allégorie est surtout étonnant pour un lecteur moderne parce que dix ans plus tard, Béroalde publiera le *Voyage des Princes*, avec un frontispice dessinant un jardin en labyrinthe assez similaire à l'espace du jardin de Colonna qui suggère alors de lire la carte romanesque évoquée plus haut comme une allégorie d'un labyrinthe. Le texte de Colonna, déjà allégorique, devient la matrice d'autres allégories. À ce transfert d'images entre des œuvres, s'ajoute la modification des images alchimiques courantes de la transmutation et du sens habituel d'une lecture.

La lecture de cette image pour être comprise doit suivre deux fils. Le premier, circulaire, débute avec le lion, et s'achève sur le phénix, suivant les marges de gauche de haut en bas, puis les marges de droite, de bas en haut. Le second fil longe la queue du phénix jusqu'au cercle de feu, préférant le centre, de haut en bas. Il s'agit à la fois d'une anamorphose baroque, dont on chercherait le point de vue de départ, le centre et la marge, et d'une somme de symboles alchimiques. La lecture circulaire et les cercles présents dans le dessin (roue, serpent ouroboros) prennent sens dans le caractère cyclique du phénix qui meurt et renaît. Cette lecture double et complète d'une transmutation est assez surprenante car les recueils alchimiques sont plus enclins à distinguer les étapes les unes des autres et tout se passe comme si Béroalde synthétisait deux codes de l'image alchimique qu'il manipulait ainsi, limitant la stratégie de dispersion : l'usage du cercle notamment du zodiaque pour signaler la progression temporelle et cosmique nécessaire à la transmutation ; la focalisation sur une étape particulière de la transmutation (le phénix). L'usage central du livre dans l'expérience est accentué par l'absence de vase ou de contenant en dehors de la corne d'abondance (le seul contenant, athanor, fourneau, est donc le livre). Son titre est justement placé au centre de l'image. La préface vient souligner l'utilité de la peinture pour tromper, pour montrer et voiler tout ensemble. L'image semble être un modèle de l'écriture, bien plus qu'une analogie du réel. Elle impose là aussi une méthode et une langue, plus qu'une référence à des cadres. Elle est le cadre de référence :

je dis que la stéganographie, est l'art de représenter naïvement ce qu'il est d'aisée conception, et qui toutefois, sous les traits épaissis de son apparence cache des sujets tout autres que ce qui semble estre proposé : ce qui est pratiqué en peinture quand on met en vue quelque paysage, ou port ou autre portrait qui cependant musse sous soi quelque autre figure que l'on discerne quand on regarde par un certain endroit que le maître a désigné. Et aussi s'exerce par écrit, quand on discourt amplement de sujets plausibles, lesquels enveloppent quelques autres excellences qui ne sont connues que lorsqu'on lit par le secret endroit qui découvre les magnificences occultes à l'apparence commune, mais claires et manifestes à l'œil et à l'entendement qui a reçu la lumière, qui fait pénétrer dans ces discours proprement impénétrables et non autrement intelligibles<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Verville, « Recueil stéganographique », *Le Tableau des riches inventions : couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, dévoilées des ombres du songe et subtilement dévoilées*, Paris, Guillemot, 1600, sans pagination.

Le frontispice fonctionne à la fois comme un labyrinthe qui égare et l'entrée dans le monde alchimique. Il instaure une codification propre à l'auteur, qui y invente le genre de son texte, un « tableau », qui peut être un discours, un songe ou un roman. L'image, par son caractère ésotérique, contamine la préface qui détournera à son tour le texte de Colonna, le *Songe de Poliphile*, de son sens. Ce dernier justement illustré, voit ses planches s'obscurcir, au regard de ce frontispice cabalistique. Placée en regard du frontispice du roman du *Voyage* [Fig. 13], la gravure du *Tableau* construit une étrange similitude entre son phénix et la femme du frontispice romanesque, puisque les deux formes sont prolongées par un cordon. *Idem* pour la place identique du lion des *Tableaux* et du roi du *Voyage*, en haut à gauche, et du serpent ouroboros ensuite. Le code alchimique devient un code interne à l'auteur et à son univers romanesque et peut être détourné, tel le phénix en femme. Le frontispice sait alors conjuguer une référence aux codes alchimiques, à un autre ouvrage, sorte de protomonde, et à sa propre histoire, puisque l'une des fables du roman expose au travers de la métamorphose du roi en perroquet (justement présent en regard à gauche et à droite), l'importance du rôle de la femme qui sauve le roi, et la nécessaire union du roi et de la reine (en haut au centre). Cette union est à la fois un renvoi à un épisode romanesque, et une allusion à l'union des contraires dans la transmutation. L'illustration assure une fonction de synthèse en renvoyant à plusieurs contextes de références et mondes possibles. L'ordre de lecture de l'image alchimique n'est pas un *ordo neglectus* et l'on instaure dans l'image une forme narrative variée : celle du *Tableau* pourrait exister d'une manière autonome, et en regard d'un autre ouvrage alchimique, celle du *Voyage*, ne prend de sens qu'au cœur de l'œuvre de Bérolde. La figure est diachronique et synchronique.

L'illustration alchimique est le lieu de multiples détournements de nos repères logiques : du langage et en particulier du signe dont elle disperse les signifiants et multiplie les signifiés, qu'elle limite à une fonction visuelle et qu'elle tient à distance d'une fonction de lisibilité de l'écrit ; du discours qu'elle accompagne, qu'elle prétend légitimer sous des apparences scientifiques pour mieux le maintenir dans une forme d'illusion, et auquel elle assigne le rôle qu'elle devrait tenir – mettre en lumière le sens ; des lignes de lecture qu'elle modifie et brise pour suivre une méthode qui lui est propre, en marge de la linéarité du texte. La fonction de l'image est ainsi polémique et subversive. En refusant un simple usage mimétique sans pour autant accepter de n'être qu'une émanation de la folle du logis, l'illustration est ainsi le lieu des possibles et multiplie les cadres de références. Cette pluralité est d'autant plus notable que l'image impose de tenir compte de la source de sa convocation et du contexte qu'on lui assigne : graveur, éditeur, auteur et commentateur semblent imposer leur voix dans cette figure et instaurer à la fois la polysémie de l'image, sa réversibilité mais aussi son instabilité sémantique. Ce dialogisme liant l'image aux conditions de sa diffusion, semble remplacer les échanges entre texte et image. Ces derniers se font concurrence et s'échangent leur rôle : le texte doit expliquer l'image, tandis qu'elle se propose de synthétiser son propos, d'ouvrir son horizon et d'assurer sa légitimité savante. Si le texte convoque des analogies, l'image, par sa dispersion visuelle, le constant recours à des distinctions de sens, de formes et de contextes, aurait en cela une fonction plus taxinomique qu'analogique : ni écho du texte, ni miroir du réel, l'illustration tente de mieux localiser sans l'enfermer le lieu expérimental et son savant-technicien à l'œuvre.

## Liste des illustrations et origine

Fig. 1 : « Frontispice », G. Agricola, *De Re Metalica* [1530], Bâle, L. Regis, 1621.

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Rés 107330.*

Fig. 2 : « clé XII », B. Valentin, *Practica una cum 12. Clavibus*, M. Maier, *Tripus Aureus* Frankfurt, Paul Jacob, 1618, p. 50.

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Rés 809607 - Fonds Adamoli*

Fig. 3 : « Diptyque », M. Maier, *Tripus Aureus* Frankfurt, Paul Jacob, 1618, p. 76.

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Rés 809607 - Fonds Adamoli*

Fig. 4 : « Saturne », M. Maier, *Atalante Fugiens, Atalanta fugiens, hoc est Emblemata nova de secretis naturae chymica* Oppenheim, Hyeronimus Gallerus, 1618, p. 57

*Staats und Universitäts Bibliothek Dresden.*

Fig. 5 : « les Amours », B. de Vigenère, *Les images, ou Tableaux de platte peinture de deux philostrates sophistes grecs, et ses statues de Callistrate (...) représentées en taille douce (...) avec des épigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas, Sieur d'Embry* [1578/1614], Paris, M. Guillemot, 1637, p. 41.

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien, 27072.*

Fig. 6, 7, 8 : « figure géométrique », « ustensiles », « liste alphabétique », G. Pantheo, *Voarchadumia contra alchemiam ars distincta ab archemia, et sophia : cum additionibus, proportionibus, numeris, & figuris opportuni*, Paris, Vivant Gautherot, 1550, p. 27 v., p. 47 v., p. 48 r.

*Bibliothèque nationale de France.*

Fig. 9 et 10 : « mappemonde », « carte de Venise » G. Pantheo, *Ars et theoria transmutationis metallica cum Voarchadumia proportionibus, numeris, & iconibus rei accomodis illustrata*, Paris, Vivant Gautherot, 1566.

*Bibliothèque nationale de France*

Fig. 11 : « description du grand continent », Verville, *Le Voyage des Princes fortunés*, Paris, C. de La Tour, 1610

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien, 346632*

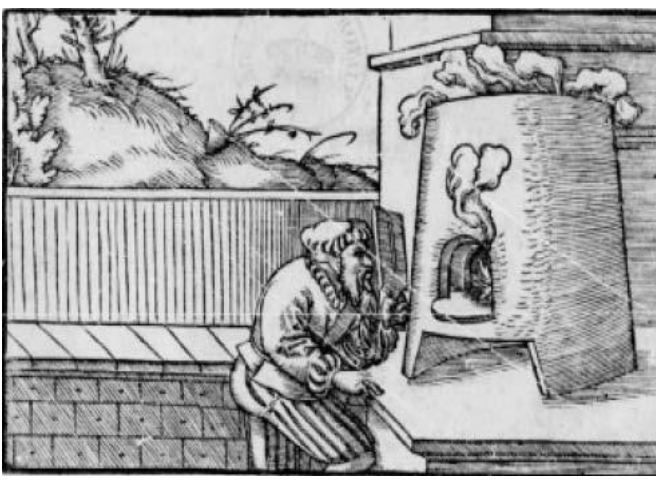
Fig. 12 : « frontispice », Verville, *Le Tableau des riches inventions : couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, dévoilées des ombres du songe et subtilement dévoilées*, Paris, Guillemot, 1600.

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien, Rés 357081*

Fig. 13 : « Frontispice », Verville, *Le Voyage des Princes fortunés*, Paris, C. de La Tour, 1610

*Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien, 346632*





**Fig. 1 :** « Frontispice », G. Agricola, *De Re Metalica* [1530] Bâle, L. Regis, 1621. *Bibliothèque Municipale de Lyon, Rés 107330*



**Fig. 4 :** « Saturne », M. Maier, *Atalante Fugiens, Atalanta fugiens, hoc est Emblemata nova de secretis naturae chymica* Oppenheim, Hyeronimus Gallerus, 1618, p. 57



**Fig. 2 :** « clé XII », B. Valentin, *Practica una cum 12. Clavibus*, M. Maier, *Tripus Aureus* Frankfurt, Paul Jacob, 1618, p. 50. *Bibliothèque Municipale de Lyon, Rés 809607 - Fonds*

**Fig. 3 :** « Diptyque », M. Maier, *Tripus Aureus* Frankfurt, Paul Jacob, 1618, p. 76. *Bibliothèque Municipale de Lyon, Rés 809607 - Fonds Adamoli*





APERIO LIBRVM ET SEPTEM  
SIGNA CVLA,

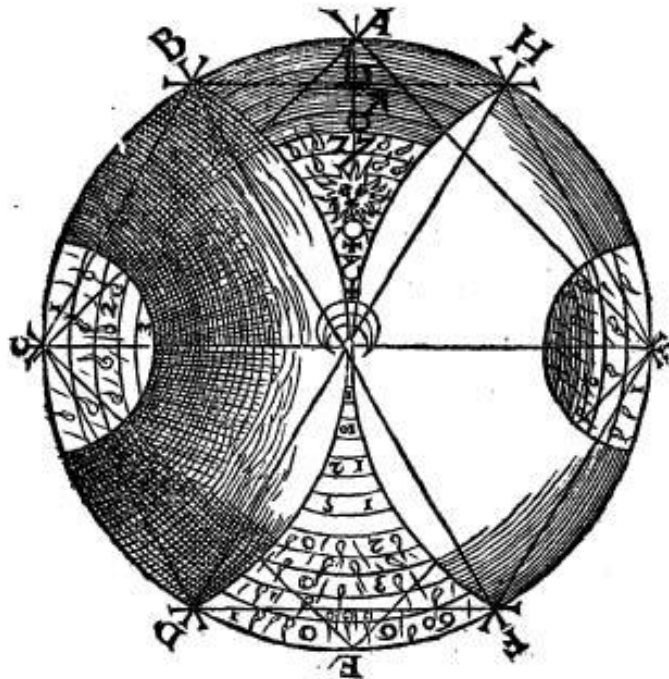
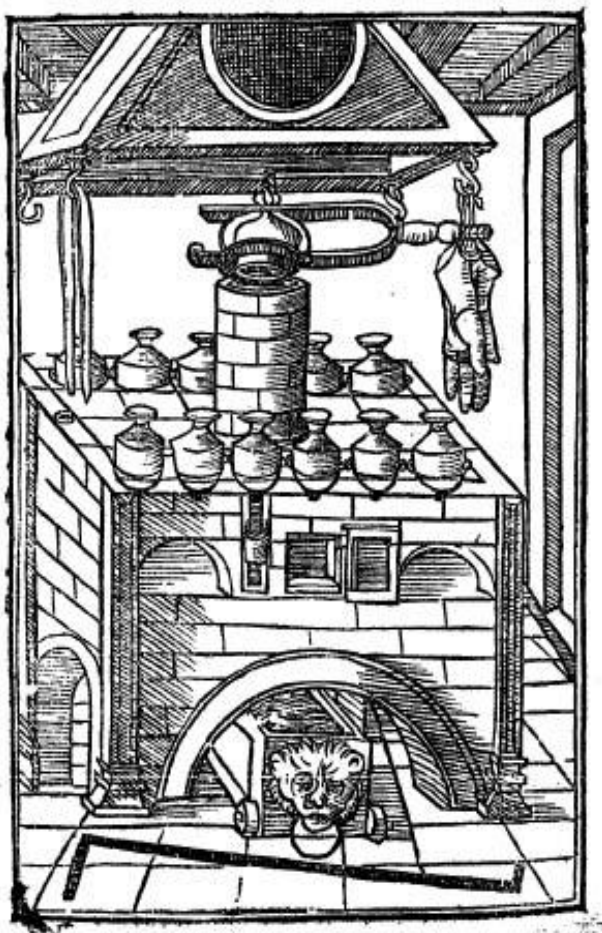


Fig. 5 : « les Amours », B. de Vigenère, *Les images, ou Tableaux de platte peinture représentées en taille douce (...) avec des épigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas, Sieur d'Embry* [1578/1614], Paris, M. Guillemot, 1637, p. 41. Bibliothèque Municipale de Lyon, Fonds Ancien, 27072.

Fig. 6 : « figure géométrique », G. Pantheo, *Voarchadumia contra*



Fig 7, 8 : « figure « ustensiles », « liste alphabétique », G. Pantheo, *Voarchadumia contra alchemiam ars distincta ab archemia*, Paris, Vivant Gautherot, 1550, p. 27 v., p. 47 v., p. 48 r.



**Summarium Voarchadumia.**

|                  |        |               |  |
|------------------|--------|---------------|--|
| N<br>1           | N<br>2 | N<br>3        | Numeri natura-<br>rum salu mate-<br>riae primae artis. |
| CALIDI<br>SICCI. | AER.   | HUMI<br>FRIGI |  |
| IGNIS.           | TERRA. | AQUA          | Elementa cu ma-<br>teria metalloru,<br>oleiq; vitri.   |
| Ω H              | DIES.  | 10 H          | Mundatio, Cla-<br>uis. 2.                              |
| IR               | I      | I             | Mixtio, Cla. 2.  |









Fig. 12 : « frontispice », Verville, *Le Tableau des riches inventions : couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, dévoilées des ombres du*

