



## COMPOSITION ET REPRESENTATIONS DE LA COULEUR NOIRE DANS LES TEXTES LITTERAIRES PARTIELLEMENT ALCHIMIQUES (1515-1618)

Véronique ADAM (U. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble)

Pour comprendre la formalisation de la couleur dans le *corpus* alchimique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et en particulier dans les écrits offrant une certaine littérarité, les étapes de construction de ce *corpus* sont décisives. L'alchimie à la fin du Moyen Âge<sup>1</sup> est une notion hétérogène qui correspond à trois pratiques : l'une empruntée à une forme de mystique<sup>2</sup>, fondée sur des discours ésotériques soucieux de proposer, dans la recherche de la pierre philosophale, une quête spirituelle ; la seconde, théorique et scientifique, offrant des expériences chimiques, physiques mécaniques ou médicales sur les minerais, végétaux ou substances naturelles, destinées à forger des remèdes, des objets plus ou moins précieux ou bien sûr, de l'or ; enfin la troisième relève davantage de l'artisanat et mélange recettes pratiques pour fabriquer des objets du quotidien (cosmétique, teinture) ou précieux (orfèvrerie). Bien sûr, les trois pratiques peuvent s'entremêler d'autant qu'elles empruntent souvent leurs sources aux textes savants de l'Antiquité (Aristote, Galien ou Plutarque) et du Moyen Âge (Lulle et Geber). La formalisation de la couleur participe de tels savoirs et de leur assimilation, puisque la couleur est aussi l'occasion de rappeler de telles autorités. Les débuts de l'illustration alchimique dès le XII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> ont ajouté des représentations allégoriques de la quête spirituelle, des couleurs et des formes que les *ekphraseis* imprimées à la Renaissance, techniques ou poétiques, les recettes ou commentaires savants viennent traduire, s'appropriier et expliciter pour un public toujours plus large. La couleur, lieu d'un transfert de savoirs, souvent inscrite dans la théorie des humeurs, peut ainsi renvoyer à une teinte, un métal, un élément, un geste technique ou chimique, un sens moral ou contribuer à la charge symbolique ou allégorique du lieu, bestiaire ou personnage. Les moyens de prospection minière, de transformation et d'utilisation des métaux, pigments, matières végétales ou organiques, donne ainsi lieu à l'évocation des couleurs. La référentialité de la couleur noire en particulier fonctionne aussi par strates et variations, mais elle présente toutefois une cohérence que nous voulons interroger. La représentation voire la perception du noir reposent sur une conception unifiée et exemplaire. Le corpus que nous avons retenu<sup>4</sup> est d'abord représentatif de la pluralité des formes que prend la littérature alchimique : roman

<sup>1</sup> Sur l'alchimie à la Renaissance, voir Didier Kahn, *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007 ; Jean-Claude Margolin, Sylvain Matton (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993 ; pour les aspects plus littéraires, voir les travaux de Gilles Polizzi, notamment « L'énigme au XVI<sup>e</sup> siècle, Orientations bibliographiques », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2004, vol. 59, 59, p. 63-72 ; ou ceux de Franck Greiner, *Les Métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Paris, Champion, 2000.

<sup>2</sup> Cette mystique s'appuie notamment sur la Kabbale juive ou chrétienne. Elle consiste souvent derrière la présentation des opérations chimiques de fabrication des métaux à chercher ou exposer les mystères de Dieu et de sa création. Les écrits de Michael Sendivogius, par exemple le *Traité du soufre* (1616), en sont assez représentatifs, tout comme certains écrits de Vigenère, et notamment ceux que nous avons retenus.

<sup>3</sup> Barbara Obrist a étudié ces manuscrits notamment dans « *Visualization in Medieval Alchemy* », *International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, n°2, 2003, pp. 131-170 et *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982.

<sup>4</sup> Voir bibliographie finale, « corpus primaire ».



d'initiation<sup>5</sup>, traité physico-chimique<sup>6</sup>, livre de recettes ou compilations de savoir et savoir-faire<sup>7</sup>, traité philosophique allégorique<sup>8</sup>, traductions et commentaires d'œuvres antiques philosophiques ou artistiques<sup>9</sup>. Ces textes énoncent soit explicitement une conception théorique ou pratique de la couleur, et du noir en particulier, soit la mettent en avant. Ils peuvent toutefois relever directement de l'alchimie (représentation d'une transmutation) ou partiellement (allusion simple notamment dans les romans retenus). Pour examiner la formalisation du noir dans ce corpus, nous exposerons l'organisation des couleurs et la place centrale occupée par le noir, puis nous examinerons la perception du noir et en particulier sa nature synesthésique et optique. Enfin nous examinerons l'ambivalence de cette couleur à la fois support matériel et technique, et indice moral dès lors qu'elle est inscrite dans le corps humain ou animal.

## L'ORGANISATION DES COULEURS

Michel Pastoureau<sup>10</sup> rappelle que dans l'héraldique, les couleurs sont réparties en deux groupes, de telle sorte que normalement, les couleurs relevant d'un groupe ne peuvent se combiner qu'avec l'autre groupe. Le noir relève d'un ensemble composé des couleurs rouge, bleue et verte tandis que l'autre groupe est formé du blanc et du jaune. L'alchimie opère à la Renaissance un montage différent de celui des blasons, en combinant l'héritage des illustrations, la connaissance des métaux et les avancées techniques. L'agencement et la combinaison avec d'autres couleurs manifeste une relative limitation des couleurs dans les textes mystiques ou scientifiques tandis que dans les textes techniques et artisanaux, les illustrations et les *ekphraseis* romanesques, la palette est plus large : si le noir est décisif dans les premiers usages (la fabrication de la pierre philosophale ou transmutation chimique), la couleur est plus ambivalente dans les autres pratiques plus artisanales ou romanesques puisque sa charge sémantique et ses signifiés lui confère un sens moral. Pour l'heure, nous allons d'abord observer le noir dans sa dimension technique, comme étape d'une transmutation, dans une palette simple. L'usage artisanal et romanesque relève de cette dimension qui lui sert de support pour ces variations plus amples sur les couleurs.

Dans les descriptions des textes mystiques ou clairement allégoriques, mais aussi dans les expériences chimiques de transmutation d'un métal, le noir est présenté comme une couleur et une étape inaugurale qui, une fois transformée par le feu ou l'air, conduit à l'apparition des autres couleurs, dans un ordre récurrent : le noir ouvre la palette, suivi du blanc et du rouge. Plus ponctuellement, le jaune apparaît avant le rouge. Le noir est alors moins une couleur corrélée à d'autres teintes qu'une couleur originelle contenant toutes les autres en creux. D'un texte à l'autre, si l'ordre ne change pas, c'est la place offerte à l'une ou l'autre couleur qui est modifiée, même si le noir paraît être l'objet de digressions, descriptions ou commentaires plus notables. L'organisation des couleurs est tantôt calquée sur la théorie des quatre éléments (noir/terre, blanc/eau, jaune/air, rouge/feu), tantôt sur celles des humeurs (noir/sec,

<sup>5</sup> Antoine Domayron, *Histoire du siège des Muses*, Lyon, Rigaud, 1610 ; François Bérolde de Verville, *Le Voyage des Princes fortunés*, Paris, C. de La Tour, 1610.

<sup>6</sup> Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel, et rare opusculum* [1618], Rouen, I. Cailloué, 1642.

<sup>7</sup> Alexis Le Piémontais, *Les secrets du seigneur Alexis le Piémontais auxquels on a adjoint d'autres secrets de nouveaux ajoutés par icelui, qu'aucuns ont appelé le second volume et les recettes de divers auteurs toutes bien expérimentées et approuvées*, Anvers, Christophe Plantin, 1557 ; François Bérolde de Verville, *Le Palais des curieux, auquel sont assemblés plusieurs diversitez pour le plaisir des doctes, et le bien de ceux qui désirent savoir*, Paris : Vve M. Guillemot et J. Thiboust, 1612. (éd. critique de V. Luzel, Droz, 2012).

<sup>8</sup> Basile Valentin, *Les douze clefs de philosophie de frère Basile Valentin* [*Von den grossen Stein der Uhralten*, Eisleben, 1599], trad. Laigneau, Paris, P.Moët, 1659-1660 et Paris, Perier, 1624.

<sup>9</sup> Hermès Trismégiste, *La Table d'Émeraude*, trad. D. Kahn, Paris, Les belles lettres, 1995 ; Blaise de Vigenère, « La Chasse des bêtes noires », in Philostrate, *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien*, Paris, Abel L'Angelier, 1597 (éd. critique de F. Graziani, Champion, 1995).

<sup>10</sup> Michel Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 74.



blanc/humide), et ce sous diverses formes. La couleur sert donc à convoquer des théories autorisées qu'elle assimile au système qu'elle organise. Ainsi dans ce dialogue entre un alchimiste et la nature, la transmutation :

[...]est une œuvre naturelle  
Qui se fait noir, blanc, puis vermeil.  
Ou trois couleurs sont évidentes  
À trois éléments répondantes,  
C'est le feu, l'eau et la terre,  
Et l'air qui bien les saurait querre<sup>11</sup>.

Chaque couleur correspond ici à un élément même si le second et le cinquième vers sont inversés. Le noir renvoie à la terre et au plomb, le blanc à l'eau et au vif argent (le mercure) et le rouge évoque l'or et le feu. Cette disposition des couleurs offre d'une part une forme d'autorisation à l'alchimie dont le savoir se fonde sur des autorités reconnues (notamment la théorie des quatre éléments ou la leçon de Galien sur les humeurs). D'autre part, elle fait de la couleur un signifiant aux multiples signifiés, qui ne renvoie pas seulement à une apparence, mais aussi à des matières. Nous verrons plus tard que la valeur morale de la couleur est elle aussi plurielle. Le noir, tout aussi polysémique, est même une matière capable d'initier la transmutation, une couleur originelle parfaite qui contient toutes les autres. Ainsi, quand Vigenère traduit et commente les *ekphraseis* du grec Philostrate, il glisse des allusions à l'alchimie. Le chapitre décrivant la peinture de la « chasse des bêtes noires », identifie derrière ces sangliers des mythes alchimiques tout en exposant en particulier le travail des verriers sur les émaux, le verre étant une des techniques maîtrisées par les alchimistes. Vigenère évoque les couleurs des émaux, le noir en particulier. Il attribue ainsi les quatre couleurs alchimiques à l'autorité de Plutarque<sup>12</sup>, qui « réduisait les genres des couleurs à ces quatre : le noir et le blanc, le jaune et le rouge, ce qu'ont aussi ensuivi les chimiques en la décoction de leur PIERRE<sup>13</sup> ». Il rappelle en outre l'adjonction de couleur ou la modification opérée par la modernité, tel Michel Ange qui préfère au jaune, le bleu<sup>14</sup>, couleur qu'il va lui-même ajouter à la palette habituelle. Apportant un ancrage esthétique et pictural aux teintes chimiques et techniques, il les présente non pas seulement comme des couleurs successives, mais intrinsèquement mêlées : le noir est à l'origine de toute couleur, car, loin de n'être qu'une étape de la transmutation, il débute et achève toute transformation et se montre capable de remplacer les nuances :

les couleurs peuvent passer des unes aux autres par le mêlement toujours d'une plus chargée et obscure jusques à ce que finalement elles se viennent terminer en noirceur et lors elle ne reçoit plus aucune autre couleur qui l'efface et altère, d'autant que c'est celle qui couvre, accable et dépossède toutes les autres [...] la noirceur est la première : de là on vient à la blancheur par les couleurs entre moyennes puis au jaune et finalement au rouge qui est la fin<sup>15</sup>.

La couleur matérialise des degrés de réalisation et d'aboutissement tout en restant originelle et apparemment brute, puisque le vocable qui l'identifie (*noirceur*) ne change pas. Le principe du noir de Vigenère est emprunté et calqué sur les propriétés naturelles et chimiques de l'or : pour les alchimistes, l'or peut être créé à partir d'un métal non parce qu'ils nous

<sup>11</sup> Anonyme, « Réponse de l'alchimiste à Nature », in *La métallique transformation*, Lyon, Rigaud, 1618, p. 46-47.

<sup>12</sup> Plutarque, *Opinions des philosophes*, Livre Premier, ch. XV.

<sup>13</sup> Blaise de Vigenère, « La Chasse des bêtes noires », in Philostrate, *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien*, Paris, Abel L'Angelier, 1597, p. 451. F. Graziani a publié l'édition moderne de la version de 1597 (Paris, Champion, 1995, p. 414).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.641

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.642.



tromperaient comme des faussaires ou le découvriraient comme des mineurs, à l'état brut, mais parce que tout métal contient naturellement en creux de l'or. L'alchimiste ne fait que révéler ce que cache la nature en décomposant les matériaux<sup>16</sup>. L'alchimie ne crée pas l'or *ex nihilo* mais se contente de révéler sa présence. Ainsi le plomb, le charbon ou le fer, tous trois assimilés au noir, sont souvent les matériaux originels qui débute la transmutation. Augurelli<sup>17</sup> dont la *Chrysopée*, traduite plusieurs fois, raconte en vers une expérience de transmutation. L'expérience consiste à disposer le « fer noir » en regard de l'airain rougissant, du blanc argenté combiné au plomb pâle. On reconnaît les trois étapes de la transmutation (noir puis blanc puis rouge) que vient partiellement condenser le plomb à la fois noir et blanc : le plomb, matériau réduit en cendres par le feu, usuellement noirci comme le fer d'Augurelli, est ici blanchi et devient pâle. La couleur rouge dans les gravures comme dans les récits de transmutation désigne l'or, si bien que le vocable de la couleur (rouge) ne désigne pas l'objet final (l'or), mais la trace de la manipulation chimique qui y conduit (rougir par le feu par exemple). La codification des couleurs sert à renvoyer à un geste technique, tandis que la surface visible de l'objet effectivement fabriqué se limite au discours : cela signifie que si le traité évoque la création de l'or, sa représentation reste invisible, voilée sous une autre couleur, à l'image de ce qu'il est dans la nature, caché dans les métaux bruts. En cela, le noir est une des rares couleurs qui correspondent bien à la perception que le lecteur profane ou moderne en aurait : le charbon ou le fer sont bien noirs, y compris dans le regard que porte sur lui les alchimistes. Nous verrons toutefois que les formes animales que prend le noir, sont moins univoques. Dans les illustrations reprises aux manuscrits du XII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>, l'organisation et la palette de couleurs sont plus variées : si le noir, le blanc ou le rouge y sont certes majoritaires, des teintes de gris, de jaune, de bleu ou de vert y surgissent notamment pour distinguer les formes, les étapes ou le bestiaire. La couleur noire y est d'ailleurs parfois difficile à identifier d'une manière certaine, puisque si le lecteur moderne peut croire l'apercevoir, il s'agit souvent du résultat d'une oxydation du gris original. Ainsi dans *l'Aurora Consurgens*<sup>19</sup>, manuscrit illustré du XII<sup>e</sup> siècle, on observe un personnage dont les traits semblent noirs, alors qu'il s'agit d'une « femme de couleur grise, vêtue de sous-vêtement blanc ». On peut d'ailleurs noter que les ouvrages qui mélangent propos alchimique et considération esthétique, apportent eux aussi davantage de couleur : Vigenère évoque ainsi le cas de Michel-Ange qui remplace le jaune par le bleu pour dessiner le ciel<sup>20</sup>.

Dès lors le noir, comme un principe élémentaire créant toute couleur, figure une sorte de microcosme qui contient le rythme du temps et des changements rappelant la création du monde. Ainsi dans la *Chrysopée* d'Augurelli, le noir ne se limite plus à figurer l'élément terre, mais renvoie aussi aux nuées, à un *pneuma* : des ténèbres, une obscurité ou un brouillard qui va s'éclaircir au fur et à mesure du récit de la transmutation. On observe ainsi le ciel « couvert de nuées obscures », des Nochers « qui sembl[ent] déjà voir la nuit », tandis que le poète regarde « une grande nuée noircissant toute la terre<sup>21</sup> », ou enfin une robe noire ». Les ténèbres y évoquent la calcination ou la putréfaction du métal (plomb ou étain) ou d'un mélange à base de

<sup>16</sup> Voir par exemple Vigenère, *Ibid.*, « La Nourriture d'Achille », p. 530 : Car [la Nature] en faisant ses ouvrages y procède fort ratièrement à cachettes, et si peu à peu, que tous les yeux d'Argus ne de Lynceus ne seraient assez suffisants pour en rien découvrir que ce soit. Au moyen dequoy pour y pénétrer il nous a été besoin d'y venir par la résolution que les Grecs [...] en séparant les parties constitutives d'iceux, nous pouvons voir à l'œil quels sont leurs tempéraments, et les proportions des trois substances dont nous avons déjà parlé ailleurs, à savoir, sel, soufre, Mercure ».

<sup>17</sup> Giovanni Aurelio Augurelli, *Chrysopoieae*, Venise, Luerensis, 1515, version française ; *Les Trois Livres de la Chrysopée, c'est-à-dire l'Art de faire l'or* [1546], trad. F. Habert de Berry, Paris, Hulpeau, 1626.

<sup>18</sup> Barbara Obrist, *Les Débuts de l'imagerie alchimique*, op. cit.

<sup>19</sup> B. Obrist renvoie ici au manuscrit de Zurich, illustration 35.

<sup>20</sup> Blaise de Vigenère, « la Chasse des bêtes noires », *Les Images ou tableau de plattes peinture de Philostrate*, op. cit., p. 451.

<sup>21</sup> G. Augurelli, *Ibid.*, trad. Habert, p. 21. Voici le texte latin « et omnis/Tum chorus obscura septum caligine caelum/Texerat : ac noctem nautis obduxerat atram ».



terre, tandis que le blanc désigne le résultat de cette calcination, une purification. L'allusion à la nuée permet une nouvelle variation sur les quatre éléments : le noir, relié à la terre, réapparaît grâce au feu qui permet de noircir les métaux qui ne le sont pas et à l'air qui noircit et brouille le paysage. Même si le rouge est la couleur ultime, qu'on aperçoit dans la version originale latine, elle disparaît de la traduction française qui met davantage en évidence le ballet du blanc et du noir, et leur interaction :

Des couleurs nous choisissons la noire [...]  
Blanche couleur de la noire provient  
Conclure donc sur ce point il convient,  
Que de ces deux couleurs ainsi parfaites,  
Les autres ont leur être et en sont faites :  
Et peu à peu connaître les pourras,  
Quand ces couleurs apparaître verras  
Entre le blanc et noir : car je t'assure  
Tout cela est requis par Nature  
Puis peu à peu verras par évidence  
Que cette masse à dépouiller commence  
Sa robe noire et bien habilement  
Elle se vêt de pâle habituellement  
Lors jour en jour sa pâleur diminue  
Et cependant son cours se continue  
Sans point cesser ; et diverse couleur  
Représentant, revient en sa pâleur<sup>22</sup>.

L'agencement des couleurs évoque soit une succession temporelle et hiérarchisée dont le noir est la naissance (noir, blanc, jaune et enfin rouge) soit un système cyclique et alternatif (passage circulaire du noir au blanc). En suivant le rythme de la lumière, le noir figure une couleur en mouvement, à la fois informe (masse), proche du chaos originel (ténèbres) et principe d'organisation et de création de toutes les couleurs, y compris la plus contraire à elle, le blanc.

La combinatoire des couleurs, quoique limitée à quatre, repose toutefois sur un principe de variété des formes de noir et des alliances multiples, visuelles (entre couleur), élémentaires (terre, feu et air surtout) matérielles (métaux) ou enfin techniques (brûler, pourrir, sublimer).

Le fonctionnement sémantique et référentiel de ces couleurs blanches et noires révèle le mélange des sources et inscrit bien le noir comme le lieu d'un transfert de savoir : non seulement il fait écho aux théories des humeurs et des éléments mais il joue aussi sur la nature même du discours poétique ésotérique. Le voile et l'évidence suggèrent en effet la présence d'une énigme que le poète vient énoncer et élucider pour le lecteur. La blancheur va de pair avec une clarté toute rhétorique, tandis que la noirceur nourrit l'énigme et le mystère. En cela, comme nous l'avons montré plus amplement ailleurs<sup>23</sup>, la clarté rhétorique est mentionnée tout en restant feinte puisque plus le poète multiplie les allusions aux deux couleurs, plus il se répète, moins il éclaire le lecteur et avance sur les détails vraiment éclairant de la transmutation à opérer. Les couleurs, si l'on préfère, montrent davantage une expérience formelle (bien agencer des couleurs, des métaux ou des gestes chimiques) que matérielle (l'or n'est finalement inscrit que dans la promesse du titre de la *Chrysopée* : on reprend les étapes usuelles de la transmutation sans pour autant vraiment dire au lecteur quel matériau effectif ni quelle étape explicite doivent être convoqués. Le noir fonctionne donc comme un signifiant culturel (rappel des ouvrages antiques, des principes rhétoriques, des gestes chimiques) autant que visuel (couleur et surface).

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 112.

<sup>23</sup> Véronique Adam, « Les vives raisons de l'éloquence : la clarté dans la poésie et la poétique alchimique », in C. Barbaferi, P. Galand, V. Leroux, J.-Y. Vialleton, *La poésie à l'âge de l'éloquence, Camenae*, n°21, avril 2018, <https://www.saprat.fr/media/5434cfo03db8e503cb67449127f27446/camenae-21-09-article-de-v-adam.pdf>.





Il organise l'espace des vers en revenant d'une manière régulière dans le discours comme un rappel du voile qu'on découvre et qui se manifeste aussi dans l'espace du poème : ce dernier s'ouvre sur les nuées des ténèbres et se ferme sur l'allusion à la porte d'ivoire<sup>24</sup> choisi par Énée, symbolisant les songes dans le livre VI de *l'Enéide* de Virgile. Le noir est ainsi un révélateur d'une vérité partiellement dans l'ombre. Le noir est ainsi une couleur qui contient toutes les autres mais aussi un signifiant qui englobe plusieurs motifs référentiels des éléments naturels, des gestes techniques et du discours lui-même hésitant entre l'exposition d'une expérience et son mystère. Dans cette perspective, le noir ajoute donc à une dimension temporelle et visible (nuée, commencement), une nuance chimique ou technique (brûler, putréfier) et correspond à un principe philosophique (le noir contient toutes les couleurs, du chaos naît l'être) voire rhétorique (discourir sous le voile).

À cette relative simplicité de l'organisation des quatre couleurs à partir du noir dans les textes mystiques ou scientifiques, l'on peut ajouter celle des expériences alchimiques plus artisanales, visant à fabriquer des remèdes ou produits de la vie quotidienne, cosmétiques ou médicaux. La couleur noire apparaît en alternance avec le blanc ou le blond. Une illustration de ces recettes peut être trouvée dans le recueil de secrets d'Alexis Piemontais<sup>25</sup>, largement traduit, diffusé, copié ou plagié durant toute la Renaissance. Ce n'est pas un livre alchimique mais il est fréquemment cité par les alchimistes. Le noir y rentre en concurrence avec le blanc ou le jaune (hygiène des dents ou de la peau qu'on purifie de ce noir) ou le blond (cosmétique, teinture des cheveux noirs en blond ou privilège donnée à leur brillance<sup>26</sup>). La couleur existe souvent sans être mélangée à une autre ni paraître source de toute couleur. Elle dispose d'une dimension variable selon son origine : soit elle existe à l'état naturel, et l'on propose de l'embellir plutôt que de la teindre ; soit elle est le signe d'une maladie et elle doit disparaître. Elle reste toutefois ambivalente non seulement parce qu'elle est un signe de beauté autant que de mauvaise santé, mais aussi parce qu'elle est chargée d'un sens moral sur lequel nous reviendrons : le blond désiré pour paraître plus belle est dénigré au profit du noir, moralement plus respectable. Alors que dans la transmutation allégorique, le noir doit se métamorphoser en une autre couleur qu'il contient déjà, dans les recettes de la vie quotidienne, il doit rester authentiquement naturel et sombre quoique brillant, soit il doit disparaître. Enfin, dans les autres pratiques de la vie quotidienne, teinture de vêtement par exemple, le noir est allié à d'autres matières et teintes, très diverses. Il apparaît dans des mélanges dont la palette de couleurs est plus diversifiée. Le noir est rarement pur, mais il entre dans la composition de nouvelles couleurs. On n'y note pas toutefois de traitement particulier : il n'est ni omniprésent, ni capable de fabriquer les autres teintes. Le noir est une couleur comme une autre.

L'agencement des couleurs, s'il évoque les processus alchimiques et dispose d'un rôle technique ou culturel, ne suffit pas à rendre compte de toute la nature du noir. Si l'on comprend sa référentialité (il est une matière complète bien plus qu'une simple surface), il n'est pas seulement un principe visuel même doté de cette profondeur matérielle. Il est aussi un ensemble de perception et fonctionne dans une synesthésie.

## LA PERCEPTION DE LA COULEUR

La couleur noire dispose d'une densité et d'une épaisseur si bien qu'elle ne dispose pas seulement de relation avec d'autres couleurs : elle s'inscrit aussi dans une forme de synesthésie, notamment grâce à sa relation aux métaux et prend des formes capables de conjuguer les sens

<sup>24</sup> Augurelli, *Ibid.*, Paris, Hulpéau, 1549, III, p. 130.

<sup>25</sup> Alexis Le Piemontais, *Les secrets du seigneur Alexis le Piemontais auxquels on a adjoint d'autres secrets de nouveaux ajoutés par icelui, qu'aucuns ont appelé le second volume et les recettes de divers auteurs toutes bien expérimentées et approuvées*, Anvers, Christophe Plantin, 1557.

<sup>26</sup> Alexis Le Piemontais, *op. cit.*, p. 67 et p. 74.



qu'elle suggère. Son inscription dans des matériaux réflexifs et optiques lui confère aussi une dimension visuelle particulière.

Ainsi dans la *Chrysopée* d'Augurelli, elle se voit reliée à une dimension olfactive et auditive : associée à deux métaux, et en particulier au soufre noir, elle est présentée avec un « son obscur bas à merveilles » et une « odeur non forte<sup>27</sup> ». L'éblouissement de la « merveille » est à comprendre de deux manières<sup>28</sup> : il montre le caractère singulier et inconnu de l'apparition, il signale aussi l'éblouissement. Le noir est en effet perçu comme une lumière, nous y reviendrons. Dès lors la représentation des surfaces noires semble aussi condenser d'autres sens. Ainsi dans le récit des *Aventures du philosophe inconnu*, on commence par évoquer une transmutation classique :

conjoignez le mercure blanc comme neige, avec le soleil métallique, vous les mettez dans l'œuf philosophique, il n'y reste plus qu'à gouverner le feu. Le noir viendra par putréfaction, le blanc par génération, le citrin par plus grande décoction, finalement le rouge, comme la fine laque ou pavot des campagnes<sup>29</sup>.

Les comparaisons choisies pour convoquer les couleurs sous-tendent la présence d'un caractère naturel et cosmique de la couleur (neige, pavot, mercure, soleil...) qui peut déjà suggérer d'autres sens pour l'instant indicibles (odeur des pavots, froideur de la neige). Le voyageur continue alors son chemin et observe à nouveau une expérience qui rappelle les motifs de cette première transmutation en développant plus explicitement la synesthésie :

c'est une eau noire plus blanche que neige [...] elle est boueuse mais claire et cristalline, elle est puante, elle est sans couleur, aussi est-elle blanche, noire, jaune, rouge, verte, et bigarrée comme un parterre. C'est l'eau de notre mer, les philosophes y voguent heureusement, mais les souffleurs et alchimistes y font naufrage<sup>30</sup>.

On reconnaît ici les couleurs récurrentes des manuscrits illustrés (vert) mélangées aux couleurs fondatrices de la transmutation auxquelles on ajoute des sens supplémentaires, notamment olfactifs (« puante »). Toutefois, le noir devient une couleur paradoxale et totale dès lors que le jeu des comparaisons suggère un éclat du noir et une blancheur inattendue : soit elle s'allie au blanc, soit elle dispose des mêmes propriétés que toutes les couleurs qu'elle ne fait plus que contenir en creux, mais expose visiblement. L'allusion au naufrage est à double sens : d'une part, le philosophe sait rester à la surface des choses, et donc de leur couleur, tout en échappant au tourment et au chaos (des vagues). D'autre part, on suggère l'échec des souffleurs, ces faux alchimistes prétendant dans leur atelier fabriquer la pierre philosophale en utilisant leur âtre et leur marmite pour finalement se ruiner dans une inquiétude permanente, les menant à la recherche d'une pierre introuvable. Le motif du naufrage peut aussi être emprunté au mythe d'Icare, qu'on retrouve justement associé à l'alchimiste, charlatan ou non, pendant cette période, notamment chez Brueghel l'Ancien qui peint un souffleur dans son atelier, ruinant sa famille en fuite, et la chute d'Icare, allégorie alchimique, dans laquelle le rêve de grandeur (toucher le Soleil) contraste avec le premier plan, la tranquillité du petit paysan – une figure emblématique

<sup>27</sup> Augurelli, *op. cit.*, p. 100.

<sup>28</sup> Sur le sens de ce terme à la Renaissance, voir Françoise Graziani, « Le Miracle de l'art : le Tasse et la poétique de la merveille », *Revue des études italiennes*, XLII, n° 1-2, 1996, p. 117-140. La merveille désigne l'émerveillement c'est-à-dire son effet, semblable à un étonnement ; le moyen de l'atteindre, le cadre merveilleux ; et enfin les objets qui la portent, les merveilles.

<sup>29</sup> J. A. Belin, *Aventures du philosophe inconnu*, Paris, Danguy, 1646, p. 102.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 197.



de l'alchimiste<sup>31</sup> – aux cheveux noirs labourant la terre sombre avec un cheval foncé au premier plan pour la transformer en vraie richesse. Le tableau dessine au premier plan le rouge, la terre sèche, les formes noires (paysan, cheval, sillon) et au second plan, le vert et les voiles jaunies et humides pour dessiner à l'horizon des nuées blanches, parcourant ainsi la palette des couleurs que nous avons vues.

Ce récit du philosophe de Dom Belin a aussi le mérite de poser la question de la nature visuelle même du noir et de sa transparence en particulier. Le caractère cristallin comme la blancheur extrême de la couleur noire font en réalité allusion à la lumière de couleur noire. Celle-ci n'est en rien une teinte opaque, même conjointe aux ténèbres. Elle est au contraire source d'une intense lumière. Une telle conception est toutefois ambivalente car soit elle fait du noir une couleur aussi lumineuse que les autres, comme c'est le cas plus haut, soit au contraire elle distingue et singularise le noir. Ainsi, en s'appuyant sur Aristote, pour lequel la lumière n'est pas le contraire de l'obscurité, dans le *Palais des curieux*, sorte d'encyclopédie hétéroclite rédigée par Béroalde de Verville, un chapitre est consacré aux vitraux et aux « couleurs que l'air fait au verre » et en particulier aux couleurs et aux ombres. Il s'interroge pour savoir si la projection d'une couleur de vitrail provoquée par la lumière est une ombre ou pas :

à savoir si [...] celles-là même qui sont au verre sont proprement ombres, vu que les ombres se vêtent de noir, car ordinairement l'ombre des sujets est noire, étant image ou parente de la nuit, qui se fait en l'absence de la lumière: en ces couleurs il y a de la lumière, laquelle donnant contre un corps opaque causerait une ombre comme l'autre ombre et en ce sujet coloré il n'y a rien de tel, donc il semble que cette représentation de couleurs ne soit pas ombre, mais couleur telle qu'elle paraît aux yeux qui en sont juges. Proprement et à mon avis, couleur est le brillant de l'impression de la chaleur qui est en quelque sujet lequel brillant est excité par la vivacité assemblante de l'effet du feu, lequel y joint l'éclat de la propriété que les éléments ont à constituer cet objet de la vue. Ainsi couleur est le propre visible du corps, étant icelle couleur vue et discernée par le moyen de la lumière et la véhémence du rayon du soleil portant la couleur du verre parmi l'air, l'en teint tout, et si l'air était assez solide, on verrait en lui les couleurs qui sont aperçues à bas<sup>32</sup>.

Si l'ombre est bien identifiée au noir, pour autant l'ombre projetée par un élément transparent n'est plus une ombre, mais de la couleur aux yeux de ceux qui la regardent. D'une manière générale, la discussion sur la relation entre le noir et la lumière est médiatisée par deux perspectives : l'une qui considère la nature originelle du noir, si bien que même sombre, le noir reste le fondement même de la lumière initiale, l'autre observe l'ombre portée sur le verre et en fait un principe de révélation. L'intérêt de la relation établie entre la couleur et la lumière est qu'elle adjoint à la palette de base des couleurs chimiques, d'autres couleurs. Dans cette réflexion de Vigenère empruntée au *Traité du feu et du sel*, l'adjonction de la lumière aux processus des quatre couleurs chimiques permet de les combiner non pas successivement dans les étapes de la transmutation, mais simultanément, chaque couleur apparaissant sur le trait de lumière tout en conservant sa relation à l'un des quatre éléments. Dans « la Chasse des bêtes noires », il décrit un tableau d'Alexandre tenant la foudre et peint par Apelle. Il remplace *dans ce traité*

<sup>31</sup> Voir par exemple *Traité du secret de l'art philosophique ou l'arche ouverte autrement dite la Casette du petit paysan* [1617], in *Bibliothèque des Philosophes Chymiques*, Paris, 1741, vol. IV, p. 186-233. Il s'agit du récit d'un voyageur qui après avoir renoncé à ses richesses, voyage et rencontre un petit paysan qui l'initie à la nature et à l'alchimie au gré d'un paysage montagneux et végétal aux couleurs de l'opération alchimique.

<sup>32</sup> François Béroalde de Verville, *Le Palais des curieux, auquel sont assemblés plusieurs diversitez pour le plaisir des doctes, et le bien de ceux qui désirent savoir*, Paris :VVe M. Guillemot et J. Thiboust, 1612, p. 482-483 ; p. 384-385. Voir aussi l'édition moderne de V. Luzel, Droz, 2012, note 937, p. 635. Verville évoque Aristote, De l'Âme, II, 7, 418 a 419b.





du feu comme Michel-Ange, le jaune par le bleu puis évoque les strates de couleur présentes sur la foudre, désignée comme un « lumignon » :

Sous ces quatre couleurs au reste qui désignent les quatre éléments ; le noir, la terre ; le blanc, l'eau ; le bleu, l'air ; & le rouge, le feu, sont compris de très grands secrets & mystères.[...] il y en a deux attachées au lumignon, à savoir le noir dénotant la terre, & le rouge qui en procède, le feu ; & deux à la flamme, le bleu en la racine vis-à-vis du noir, & le blanc au haut opposé au rouge. Mais voyons comment cela cadre bien à la théorie Chimique, qui constitue de ces quatre éléments deux solides & fixes, qui se préparent ensemble, la terre & le feu qui adhèrent au lumignon ; & les deux autres liquides volatils & coulants, l'eau & l'air, blanc & bleu, comme est la flamme qui est liquide & en perpétuel mouvement. Et ne faut pas trouver étrange que l'air, le bleu, soit plus bas que l'eau ou la flamme blanche qui est au haut, parce que la partie aérée, qui est l'huile & la graisse, le sépare plus tard [...]. La lumière rouge tant en la terre comme au ciel est celle qui détruit & dissipe tout, car c'est la tige de l'arbre de la mort ; comme on peut voir en une lampe, chandelle & autre lumière, dont la racine est en la terre, à savoir cette noirceur corruptible & corrompante qui abreuve le lumignon, & les branches & rameaux sont la flamme bleue & blanche. Le lumignon avec sa noirceur & rougeur est le monde élémentaire, & la flamme le céleste. La couleur rouge commande à tout ce qui est au-dessous d'elle & le dévore<sup>33</sup>.

Dans cette *ekphrasis*, le noir n'apparaît plus comme la seule couleur originelle ou capable de couvrir ou d'effacer les autres : le rouge dispose des mêmes attributs. La comparaison récurrente avec la lampe, qui est à la fois le signifié décrit (lumignon, foudre) et le comparant (« comme on peut voir en une lampe ») inscrit la palette des couleurs dans un raisonnement par analogie : les couleurs sont comme et donc sont une composante de la lumière. D'une manière générale comparaison et métaphore, par le biais de cette analogie, construit dans le mélange des couleurs, un échange de leurs éléments associés, en particulier la terre et l'eau. Le noir, dont on a vu qu'il se référait à la terre, ici « abreu[e] le lumignon » tandis que le bleu et le blanc sont assimilés aux branches de l'arbre, métonymie de terre. La couleur sert ainsi à rendre compte d'une forme de chaos (mélange des éléments, du haut et du bas) tout en organisant les détails de l'image de flamme que l'on décrit et dont elle permet de distinguer les étages. Si le noir demeure un principe d'organisation et de distinction, il assimile toutes les couleurs et plusieurs éléments tandis qu'à leur tour, d'autres couleurs, rouge ici, blanc chez Augurelli, peuvent emprunter ses propriétés.

L'intervention de considérations optiques, sans doute liée à l'évolution des techniques – en particulier la fabrication des miroirs et des émaux –, préserve toutefois la fonction décisive du noir dans les versions fictionnelles alchimiques, notamment dans les récits de Béroalde de Verville qui maîtrise bien les nouvelles questions soulevées par l'optique ou dans les mythes reliés par Vigenère aux produits verriers ou aux émaux. Dans le *Voyage des Princes fortunés* de Verville, le décor est souvent composé de métaux précieux noirs, agathe ou marbre<sup>34</sup>. Les éléments optiques relativement récurrents disposent d'une fonction de révélation dès lors qu'ils sont associés au noir :

un miroir dont la vertu était telle que par lui tous procès pouvaient être vidés en un instant: [...]ceux qui avaient tort, s'y mirant devenaient noirs,

<sup>33</sup> Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel, et rare opusculé* [1618], Rouen, I. Cailloué, 1642, p. 226-227.

<sup>34</sup> François Béroalde de Verville, *Le Voyage des Princes fortunés*, Paris, C. de La Tour, 1610. Il existe une édition moderne, Albi, « Passages du Nord/Ouest », 2005 : « une terrasse pavée de marbre noir, environnée de quarante trois arcades », p. 762 ou p. 699, « c'était un amour blanc comme neige épargné en relief, sur un fond d'agate noir [...] et au bas y avait un bord vermeil où étaient ces lettres d'azur : "mon amour est immortel" ».



et d'un noir si honteux que même il eut épouvanté les Maures ; et si ceux qui avaient droit s'y présentaient, ils demeureraient en leur couleur naturelle, et même l'augmentaient d'une douce vivacité que le miroir y infusait<sup>35</sup>.

D'un côté le noir artificiel et le mensonge, de l'autre la couleur naturelle et la justesse. L'allusion aux Maures, assez fréquente dans les textes alchimiques, est à comprendre dans deux sens dans ce roman : ici, comme principe de réalité et de mesure, le noir affiche une barbarie épouvantant même les Barbares à la peau pourtant sombre ; ailleurs, comme principe alchimique, le visage noir est plus ambivalent car il renvoie à l'origine même de l'alchimie. Selon Plutarque<sup>36</sup> en effet, l'alchimie naît en Afrique, dans « la partie la plus noire de la terre d'Égypte, semblable au noir de l'œil est appelé par eux *chemia* ». Verville reprend cette origine à son compte en présentant le narrateur du récit, poursuivant son voyage au gré d'expériences assimilables à l'alchimie, avec un visage sombre : « le principal de mes plaisirs était troublé par me voir si vil et différent de la beauté de ces nymphes, noir comme un éthiopien parmi cette excessive blancheur<sup>37</sup> ». Si le noir s'oppose à la pureté, la beauté ou l'innocence, il est aussi l'aune de cette vertu blanche qui par contraste, devient « excessive ».

#### LA VERTU DE LA COULEUR

Ce faisant le noir combine les dimensions optique, esthétique et morale, ce qui le rend équivoque. Il n'est pas qu'une perception ni un relai des couleurs. Le noir peut aussi être le signe à son tour d'une forme de naturel et de pureté ou à l'inverse d'un signe plus sombre.

Ainsi Domayron, dans *L'Histoire du siège des Muses*, s'en prend à la mode de la blondeur qu'il juge peu vertueuse et tend à conférer au noir, une vertu. On retrouve l'expérience alchimique, cette fois détournée de son sens : pour « se faire les cheveux blonds, de noirs qu'ils étaient », des femmes « se dessèchent le cerveau à force de se tenir au soleil pour en emporter la noirceur du poil, avec l'humidité des lessives, eaux, onguents et huiles qu'elles y ont mis<sup>38</sup> ». Le déséquilibre entre les couleurs (passer du noir au jaune), entre les étapes de la transmutation (calcination mélangée à l'humidification) retrace en même temps le comportement inapproprié que le narrateur propose de corriger par un bain, justement utilisé habituellement pour évoquer une étape de la transmutation (le moment où le roi, figure de la manière originelle, meurt et renaît) :

Un fleuve en Calabre [...] change le poil de noir en couleur d'or [...] ne laissant pas sans toucher le ruisseau proche voisin appelé Sybary qui fait les cheveux noirs. Selon Ovide ; les brebis qui en boivent l'eau sont à toutes la laine noire et celles qui prennent du Crathe la portent blanche ainsi que Pline l'a transcrit de lui, mais pour ce qu'il semble que la femme de bien et d'honneur ne se doit pas faire les cheveux blonds, fuyant ce que dit un ancien poète, interdisant et défendant à toutes telles sa maison. [...] je conseillerais plutôt qu'elles bussent de l'eau de ce dernier, acquérant avec la noirceur des cheveux la chasteté que de boire de l'autre et avoir la marque de personnes peu honnêtes<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>36</sup> Plutarque, *De Iside à Osiride*, ch XXXIII, 364 c.

<sup>37</sup> Verville, op. cit. p. 27.

<sup>38</sup> Antoine Domayron, *Histoire du siège des Muses*, Lyon, Rigaud, 1610, p. 327-328.

<sup>39</sup> *Ibid.*



Ainsi relié à l'onde, le noir dispose d'une nature double, agissant à la surface des choses et, une fois ingéré sous forme liquide, il devient porteur de la vertu de chasteté. La chevelure artificielle et blonde est alors marquée d'une suspicion que le noir efface de son côté.

Le regard porté sur le noir n'est alors plus seulement technique ou philosophe, il se charge d'un sens moral. La relation qui s'instaure avec la nature optique du matériau qui l'arbore (marbre, pierre, verre) lui confère à la fois une fonction physique (refléter la lumière voire l'âme) mais aussi un rôle mémoriel : le noir est un signe, une trace déterminante pour comprendre l'humain. Non seulement il assimile, comme on l'a vu, les autres couleurs et leurs propriétés, mais cette métamorphose des matières peut aussi le conduire à modifier les corps. Dès lors qu'elle est incarnée, la couleur tend à se moraliser.

Lorsque le noir est convoqué dans les traités de recettes ou les traités médicaux, fort de ce rôle de révélateur, il fait apparaître le symptôme ou le problème que l'alchimiste doit résoudre. La couleur devient un indice. Selon la théorie de Paracelse qui veut que pour soigner le mal, il faut utiliser le mal à faibles doses—ce sera le principe des vaccins—, le traité du Piémontais qui rassemble des recettes pour teindre les cheveux noirs en blond ou pour faire briller les cheveux noirs, propose aussi des soins pour les écrouelles : elles peuvent être soignées par une eau rouge, ou par un mélange d'huile et de céruse « devenu bien noir<sup>40</sup> ». La couleur dès lors renouvelle la théorie de Paracelse : la propriété accidentelle de l'eau rougie ou de l'huile noircie la transforme en remède capable de soigner les plaies du corps blessé auxquelles elles ressemblent (écrouelles rouges et noires). Si le feu métamorphose l'eau en la cuisant ou la distillant, l'eau rouge ou l'huile noire en résultant, apaisent à leur tour le feu des maladies du corps. Toutefois, si d'autres recettes de l'ouvrage du Piémontais appliquent des matières rougies pour guérir des plaies, ou une substance blanche (vin blanc, lait) pour résoudre la pâleur<sup>41</sup>, le noir reste limité à ces écrouelles, à la cosmétique des cheveux ou aux teintures. La couleur sert finalement à élaborer artificiellement des remèdes calqués sur l'apparence naturelle du mal observé : c'est bien la propriété mimétique et analogique, déjà repérée dans les jeux d'optique qu'on retrouve. Les autres indices humoraux ou physiques (chaleur, douleur, tumeur) sont effacés au profit de la couleur visible.

Le noir, comme la couleur en général, révèle dès lors une ambivalence dans la mesure où il signale un défaut ou un mal, tout en apportant un remède. Dans les portraits des alchimistes ayant échoué, la noirceur du visage foncé par l'excès de flamme et de charbon, vient révéler explicitement la sottise et la bassesse des ouvriers :

Nos sots ouvriers en vain se sont munis  
Et par ainsi toujours le soufre sentent  
Et à leur face hideuse ils représentent  
Des bas enfers les très horribles ombres  
Tant leurs regards sont enfumés et sombre  
Dont à bon droit tu ne peux affirmer  
Que plus vil art tu puisses estimer  
Que cetui-là qu'on appelle alchimie  
Science au vrai de clarté ennemie  
Qui se cachant du voile d'obscurité  
De ça et de là chemine sans sûreté<sup>42</sup>

On comprend donc que la transmutation dévie davantage vers une transformation à la surface des visages si bien que l'on observe une double logique, mimétique (le visage est noir comme le charbon qu'il voit brûler, l'huile est noircie comme l'écrouelle...) et morale puisque le noir naturellement arboré par des cheveux expose l'honnêteté tandis que le noir artificiellement

<sup>40</sup> Alexis Le Piemontais, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>41</sup> Alexis Piemontais, *Ibid.*, p. 17, 61, 64.

<sup>42</sup> Augurelli, *Chrysopée*, p. 55.



exposé par les visages des ouvriers critiqués manifeste la bassesse. Domayron, inscrit dans cette logique, fait ainsi du noir, une couleur qui ne s'oppose pas au blanc, mais le complète :

je ne veux sur le blanc que son ennemi le noir, [car] je veux que chacun sache que je suis ferme en ma simplicité<sup>43</sup> [...] aucune fille ne peut avec bienséance prendre une seule couleur, si ce n'est le noir ou le blanc, le premier pour preuve de sa constance et ferme résolution, et l'autre en assurance et vrai témoignage de sa pure innocence et candeur virginale<sup>44</sup>.

Il y a donc une sorte de concurrence entre le noir arboré par des figures plutôt masculines, indice d'un labeur ou d'actions complexes et la même couleur portée par des figures féminines, reliées à des enjeux plus esthétiques ou moraux. Ainsi dans la *Chrysopée*, si le noir signale la difficulté du labeur, la menace d'un corps corruptible et les contraintes des ténèbres pour les marins, reliées à une forme d'humilité que Pastoureau rappelle dans d'autres figures<sup>45</sup>, le noir peut aussi s'inscrire dans la vanité du fard et la quête d'une beauté superficielle voire immorale. Vigenère, dans son *Traité du feu et du sel*, revisite même la logique des couleurs, pour en faire les traces d'un désir menaçant :

Mais si notre lumière bleue (l'âme) adhère à la noircissante, & la rouge, qui sont nos sensualités & concupiscences, le feu étrange s'y introduira, qui nous dévorera & consumera<sup>46</sup>.

On retrouve ce principe d'un tourment du corps porté par les couleurs qui signalent à la fois la métamorphose opérée par la transmutation, le bouleversement mental et moral mais aussi une logique plus religieuse que savante dans la représentation du mal et corps. Dans cet autre traité attribué à un moine imaginaire, Basile Valentin, racontant les étapes d'une transmutation, le personnage initié à l'alchimie explique qu'il a « un corps infirme et corruptible de couleur noire, beaucoup d'afflictions et de [...] vicissitudes dans cette vallée de misères<sup>47</sup> ». Le regard chrétien ainsi porté sur l'adepte infiniment humain, humble tend alors à brouiller la représentation alchimique, la corruption chimique jouxtant l'attaque du péché.

La perception du noir fait donc l'objet d'un biais constant fondé sur les nombreuses sources et influences qu'il assimile : il se rapporte certes à une expérience chimique technique présentée d'une manière directe (calcination, corruption, putréfaction, autant d'allusions au noircissement d'un matériau) mais il assimile aussi un sens moral toutefois ambivalent (fermeté, honnêteté, ou misère et bassesse). Sans doute cette dualité peut s'expliquer par le bestiaire alchimique. Les figures animales sont empruntées d'une part au *locus horribilis* ovidien (corbeau, bêtes féroces ou sauvages, dragon), qui en retiennent la monstruosité, la menace ou la bassesse et d'autre part au processus alchimique qui corrige leur couleur originale comme en témoigne pour la période qui nous intéresse le lexique de M. Ruland ou les *Douze clés* attribuées à B. Valentin<sup>48</sup>. Le premier évoque ainsi, pour décrire la transmutation, un « dragon changé en corbeau devenant blanc » tandis que Valentin répertorie conjointement bestiaire et couleurs : corbeau noir, cygne blanc, phénix rouge, paon multicolore. Les illustrations rendent encore plus

<sup>43</sup> A. Domayron, *op. cit.*, p. 345.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>45</sup> M. Pastoureau, *op. cit.*, p. 138., évoque notamment les pauvres et les moines.

<sup>46</sup> B. de Vigenère, *Traité du feu et du sel, et rare opusculum* [1618], Rouen, I. Cailloué, 1642, p. 165. On peut ici voir l'aspect mystique de Vigenère qui comme dans son commentaire de Philostrate, s'appuie sur le Zohar et la Kabbale chrétienne.

<sup>47</sup> Basile Valentin, *Les douze clefs de philosophie* de frère Basile Valentin [Von den grossen Stein der Uhaltten, Eisleben, 1599], trad. Laigneau, Paris, P.Moët, 1659-1660 et Paris, Perier, 1624.

<sup>48</sup> M. Ruland, *Lexicon alchemiae; sive, Dictionarium alchemisticum, cum obscuriorum verborum, & rerum hermeticarum, tum Theophrast-Paracelsicarum phrasium, planam explicationem continens*, Frankfurt, Zacharia Palenus, 1612.



complexe la lecture des couleurs et le sens moral des formes puisqu'elles ajoutent aux formes plusieurs couleurs distinctes. Le *Donum Dei* de Georg Aurach (1475) publie ainsi une série de miniatures illustrant des sentences empruntées à la *Table d'Émeraude*<sup>49</sup>, ouvrage attribué à Hermès et commenté sous plusieurs formes. La plupart représente des formes anthropomorphes (roi, androgyne) qui avec les rééditions successives<sup>50</sup> vont ressembler à des anges dont on change les couleurs (blanche, rouge, verte...). L'édition d'Aurach choisit de dissocier les formes animales et humaines : tandis que le roi représenté est identifié à un lion vert au début du recueil, ce dernier se ferme sur des figures anthropomorphes attribuées au blanc ou au rouge. Entre ces deux moments, on trouve de multiples allusions au noir représenté soit par des vases noircis, soit par un dragon. Le texte qui commente les images souligne leur noirceur :

Dans la cinquième on voit comment la plus grande partie de cette Eau est devenue une terre noire et bourbeuse de laquelle tous les philosophes parlent.

Dans la huitième on voit comment le dragon est né dans la noirceur, qu'il se nourrit de son propre mercure, qu'il se sert lui-même et qu'il se submerge dans son mercure, et l'eau devient un peu blanche, c'est l'élixir.

Le noir se confond avec la *turba*, ce motif philosophique très tôt associé à l'alchimie et pris comme titre d'un recueil rassemblant les échanges entre des savants antiques ou médiévaux : la *turba* désigne une foule, de la boue, une terre informe mais aussi le lieu d'une discussion philosophique. Le noir en assimilant les autres couleurs, en devenant un principe visuel d'organisation de la transmutation hésite entre deux polarités : l'une marquée par la sauvagerie et la monstruosité animale, les ténèbres, l'autre par le désir de vérité et de purification si bien que la perfection qu'il permet d'atteindre (trouver la pierre, fabrique de l'or) ne peut se dissocier de la bassesse qu'il suggère (terre noir, charbon, menace).

Le noir est ainsi emblématique du fonctionnement du corpus alchimique : capable d'assimiler les savoirs institués (théorie des éléments, des humeurs, leçon de Plutarque ou Aristote) ou modernes (optique et chimie), de faire d'un vocable, le signifiant de multiples signifiés (dragon, corbeau, terre, fer, charbon, calcination, passant de la forme au geste, de l'objet à l'opération chimique), il construit un schéma et un système de couleur (noir, blanc, jaune, rouge) que les variations poétiques, romanesques ou esthétiques complètent (bleu), simplifient (noir et blanc, noir et rouge) pour suggérer qu'il est à l'image du chaos et des ténèbres qui le contiennent, un principe originel, contenant toutes les couleurs, les matières mais aussi des propriétés contraires. S'il préserve une dimension visuelle, il dispose d'un fonctionnement synesthésique. Une fois incarné, touchant le corps humain ou figuré par un bestiaire, il s'enrichit d'une lecture morale qui dépasse sa fonction chimique : principe de fermeté, d'honnêteté, il peut aussi se voir conférer une forme de bassesse. Couleur naturelle et artificielle, principe de vertu et de décadence, le noir n'est pas pour autant étranger à l'éclat et à la lumière que n'aurait pas désavoué Pierre Soulages. Toutefois, la transmutation des couleurs diffère en partie de la transmutation des métaux : alors que ces derniers changent de formes, de contours ou d'usages, ils tendent vers une forme de pureté et d'unicité – l'or ou à tout le moins un métal précieux –, les couleurs s'inscrivent dans une réversibilité si bien que le noir qui ouvre la métamorphose et le passage d'une couleur à l'autre, peut être aussi le point d'aboutissement du processus. Il constitue ainsi une couleur contenant toutes les autres et capable de les recouvrir.

<sup>49</sup> Georg Aurach, *Pretiosissimum Donum Dei*, Strasbourg, 1475 ; Hermès Trismégiste, *La Table d'Émeraude*, trad. D. Kahn, Paris, Les belles lettres, 1995.

<sup>50</sup> Les différentes planches des ré-éditions successives sont visibles en ligne <https://www.donumdei.net/planches-historiques>.





## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- ANONYME, « Réponse de l'alchimiste à Nature », in *La Métallique Transformation*, Lyon, Rigaud, 1618.
- *Traité du secret de l'art philosophique ou l'arche ouverte autrement dite la Casette du petit paysan* [1617], in *Bibliothèque des Philosophes Chymiques*, Paris, 1741, vol. IV, p. 186-233
- AUGURELLI Giovanni Aurelio, *Chrysopoieae*, Venise, Luerensis, 1515 ; version française : *Les Trois Livres de la Chrysopée, c'est-à-dire l'Art de faire l'or* [1546], trad. F. Habert de Berry, Paris, Hulpeau, 1626.
- AURACH Georg, *Pretiosissimum Donum Dei*, Strasbourg, 1475.
- BELIN Jacques A., *Aventures du philosophe inconnu*, Paris, Danguy, 1646.
- DOMAYRON Antoine, *Histoire du siège des Muses*, Lyon, Rigaud, 1610.
- HERMES TRISMEGISTE, *La Table d'Émeraude*, trad. D. Kahn, Paris, Les belles lettres, 1995.
- LE PIEMONTAIS Alexis, *Les secrets du seigneur Alexis le Piémontais auxquels on a adjoint d'autres secrets de nouveaux ajoutés par icelui, qu'aucuns ont appelé le second volume et les recettes de divers auteurs toutes bien expérimentées et approuvées*, Anvers, Christophe Plantin, 1557.
- RULAND Martin, *Lexicon alchemiae; sive, Dictionarium alchemisticum, cum obscuriorum verborum, & rerum hermeticarum, tum Theophrast-Paracelsicarum phrasium, planam explicationem continens*, Frankfurt, Zacharia Palenus, 1612.
- VERVILLE François Béroalde de *Le Palais des curieux, auquel sont assemblés plusieurs diversitez pour le plaisir des doctes, et le bien de ceux qui désirent savoir*, Paris :Vve M. Guillemot et J. Thiboust, 1612
- *Le Voyage des Princes fortunés*, Paris, C. de La Tour, 1610.
- VALENTIN Basile, *Les douze clefs de philosophie de frère Basile Valentin* [Von den grossen Stein der Uhralten, Eisleben, 1599], trad. Laigneau, Paris, P.Moët, 1659-1660 et Paris, Perier, 1624
- VIGENERE Blaise de, « La Chasse des bêtes noires », in Philostrate, *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien*, Paris, Abel L'Angelier, 1597
- *Traité du feu et du sel, et rare opusculé* [1618], Rouen, I. Cailloué, 1642.

### Textes critiques

- ADAM Véronique, « Les vives raisons de l'éloquence : la clarté dans la poésie et la poétique alchimique », in C. Barbaferi, P. Galand, V. Leroux, J.-Y. Vialleton, *La poésie à l'âge de l'éloquence*, Camenae, n°21, avril 2018, <https://www.saprat.fr/media/5434cfo03db8e503cb67449127f27446/camenae-21-09-article-de-v-adam.pdf>.
- « La Perception des couleurs dans les recettes de fausses pierres précieuses », *Iris*, 2023 (à paraître).
- BAKER, Tawrin, DUPRÉ Sven, KUSUKAWA, Sachiko, LEONHARD, Karin, *Early modern color worlds, in Early Science and Medicine*, vol. 20, No. 4/6, 2015.
- et notamment :
- LEONHARD, Karin, « Painted Gems. The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain », p. 428-457.



- OLTROGGE Doris, « Writing on Pigments in Natural History and Art Technology in Sixteenth-Century Germany and Switzerland », p. 335-357.
- PUGLIANO Valentina, « Ulisse Aldrovandi's Color Sensibility: Natural History, Language and the Lay Color Practices of Renaissance "Virtuosi" », p. 358-396.
- SAMMERN, Romana « Red, White and Black: Colors of Beauty, Tints of Health and Cosmetic Materials in Early Modern English Art Writing », p. 397-427.
- GRAZIANI Françoise « Le Miracle de l'art : le Tasse et la poétique de la merveille », *Revue des études italiennes*, XLII, n° 1-2, 1996, p. 117-140.
- GREINER, Franck, *Les Métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Paris, Champion, 2000.
- KAHN, Didier, *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007.
- MARGOLIN, Jean-Claude, MATTON, Sylvain (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993.
- OBRIST Barbara, « Visualization in Medieval Alchemy », *International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, n°2, 2003, pp. 131-170
- *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- PASTOUREAU Michel, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.
- POLIZZI, Gilles, « L'énigme au XVI<sup>e</sup> siècle, Orientations bibliographiques », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2004, vol. 59,59, p. 63-72.
- BERRETA, Mario, *The Alchemy of Glass: Counterfeit, Imitation, and Transmutation in Ancient Glassmaking*, Science History Publications, Sagamore Beach, Massachusetts, USA, 2009.