



NIGRUM NIGRIUS NIGRO – LE NOIR A L'ŒUVRE DANS LES ECRITS ATTRIBUES A GEORGE RIPLEY

Doriane MOENAERT (UCLouvain)

Le but de cet article est d'envisager le noir à l'œuvre dans l'alchimie dite humaniste du corpus de textes attribués à George Ripley (c. 1415 - c. 1490). Ce travail est divisé en deux parties : il s'agira d'une part d'appréhender la réalité sous-jacente à la matière dite « noire » dans la pratique alchimique à l'aube de la Renaissance, d'autre part d'envisager les connotations du noir dans le corpus de Ripley – les termes utilisés et les éventuels changements de perspectives. Pour répondre à ces objectifs, nous procéderons en plusieurs étapes. Premièrement, nous donnerons une brève présentation de l'alchimie et des jalons historiques de cette science, afin de comprendre pourquoi nous parlons d'alchimie « humaniste » dès le XV^e siècle. Nous présenterons ensuite George Ripley et son corpus, pour bien saisir en quoi ce corpus est tout à fait représentatif de la transition de la science alchimique vers la Renaissance. Une fois abordés ces liminaires essentiels, nous tenterons une brève définition du noir dans l'alchimie médiévale latine de la fin du Moyen Âge, avant de vérifier ces ébauches dans quelques extraits choisis du corpus de Ripley.

LIMINAIRES

L'alchimie

L'alchimie est, dans son sens le plus restreint, une science dont le but est de transformer les métaux imparfaits en métaux parfaits¹. Les métaux imparfaits, sont le plus souvent, jusqu'à l'époque moderne, au nombre de cinq : cuivre, fer, étain, plomb et mercure.

¹ Audrey Mairey, « Entre littérature, science et politique : les œuvres alchimiques de Thomas Norton et George Ripley », *Revue historique*, 658, 2011/2, p. 253. Sur le fait que l'alchimie est, au Moyen Âge, une science, voir entre autres Sébastien Moureau, « Introduction », *A cultural History of Chemistry, vol. 2 : In the Middle Ages*, Charles Burnett et Sébastien Moureau (éds.), Londres, Bloomsbury, 2021, p. 1-2 : *Medieval chemistry was the science of matter, its composition and changes (...) This medieval science is what we now call alchemy*. « La chimie médiévale était la science de la matière, sa composition et ses changements (...) Cette science médiévale est ce que nous appelons maintenant alchimie ». Bien que la plupart des auteurs de textes alchimiques du Moyen Âge et du début de l'époque moderne considèrent eux-mêmes leur *ars* comme une science, on peut discuter le terme de « science ». Nous l'employons ici pour indiquer une discipline qui comprend à la fois un volet théorique et un volet pratique soumis à l'expérience répétée. Pour plus de nuances sur la place de l'alchimie dans les classifications des sciences et des arts, nous renvoyons à Jean-Marc Mandosio, « L'alchimie dans les classifications des sciences et des arts à la Renaissance. », *Alchimie Et Philosophie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours 1991*, Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (éds.), Paris, Vrin, 1993, p. 11-41.



Les métaux parfaits sont l'or et l'argent². Ils étaient considérés comme parfaits en raison de leur incorruptibilité, de leur beauté et de leur rareté³.

Une théorie populaire fait dériver le mot « alchimie » du mot copte *kheme* qui signifie « noir », en allusion « au pays noir » qu'est l'Égypte⁴. Le préfixe *al-* est l'article arabe. L'alchimie serait donc la « science égyptienne », mais certains ont voulu y voir la science du noir, l'œuvre noire, vu l'importance de cette couleur en alchimie⁵. Nous citons cette théorie pour montrer le lien intrinsèque de l'alchimie avec le noir, mais en réalité il est plus probable que le terme vienne du grec *chēmeia* et signifie l'art de fondre (les métaux)⁶.

L'alchimie est donc une science qui oscille entre *theorica* et *pratica*, traités théoriques et technique pratiquée par des érudits⁷. À l'époque médiévale et moderne, elle comprend à la fois un volet théorique et un volet pratique, qui vont généralement de pair. Au-delà des légendes liées à son nom, cet art⁸ tire peut-être réellement ses sources de l'Égypte et de Babylone, mais les premiers textes alchimiques conservés sont en grec⁹. De grands noms apparaissent comme celui de Zosime de Panopolis¹⁰.

La *chemeia* que l'on trouve chez les Grecs s'est développée sur un socle technique préexistant¹¹ : on retrouve le volet pratique de l'alchimie dès le commencement¹². La tendance à

² Le degré de perfection d'un métal dépend, selon la théorie la plus en vigueur au Moyen Âge, de sa création dans les entrailles de la terre, du temps de « cuisson » du métal dans les entrailles de la terre et de la qualité du soufre et du mercure qui le composent. Pour plus d'explications à ce sujet, voir notamment Sébastien Moureau, *Le De anima alchimique du pseudo-Avicenne*, vol. 1, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Micrologus' Library, 76, *Alchemica Latina*, 1, 2016, p. 13-14 ; 78-81.

³ Lawrence M. Principe, *The secrets of Alchemy*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2013, coll. Synthesis, p. 108-109.

⁴ Au regard de la couleur du limon du Nil. Voir par exemple l'auteur antique Plutarque, qui dit qu'on appelle l'Égypte « chemia » : ἔτι τὴν Αἴγυπτον ἐν τοῖς μάλιστα μελάγγειον οὖσαν, ὥσπερ τὸ μέλαν τοῦ ὀφθαλμοῦ, Χημίαν καλοῦσι (Isis et Osiris, chap. 33). Plutarque, *Œuvres morales*, Texte établi et traduit par Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 207. « De plus, comme l'Égypte est vraiment très noire, comme la prune de l'œil, ils l'appellent Chēmia ». Pour les ouvrages critiques qui font l'état de la question sur les théories à propos du terme « alchimie », voir les deux notes suivantes.

⁵ Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 23. « L'œuvre au noir » a d'ailleurs intégré l'imaginaire collectif, et on peut par exemple citer le roman de Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*.

⁶ *Ibid.*, p. 24 ; Matteo Martelli, « Greco-Egyptian and Byzantine Alchemy », *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*, Georgia L. Irby (éd.), John Wiley & Sons, coll. Blackwell Companions to the Ancient World, 2016, p. 296. Pour plus de développements sur le mot « alchimie », voir aussi Sébastien Moureau « *Min al-Kīmiyā ad Alchimiam: The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages* », *Micrologus: natura, scienza e societa medievali – Nature, Science and Medieval Societies* 28, 2020, p. 89-92.

⁷ Sur la notion d'érudit et d'alchimiste jusqu'à l'arrivée de Lavoisier, voir la définition que propose Didier Kahn, *Le fixe et le volatil, Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 175.

⁸ Nous employons le terme « art » au sens premier, dans la mesure où les premiers auteurs de textes alchimiques en latin eux-mêmes ne parlent pas d'alchimie, mais d'*ars* ou de *magisterium*. Voir Sébastien Moureau « *Min al-Kīmiyā ad Alchimiam: The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages* », *op. cit.*, p. 90.

⁹ En fait la plupart des textes sont perdus mais certains ont été conservés dans des anthologies byzantines. Cf. Matteo Martelli, « Greco-Egyptian and Byzantine Alchemy », *op. cit.*, p. 296 ; Matteo Martelli, *The Four Books of Pseudo-Democritus*, Leeds, Maney publishing ; Society for the History of Alchemy and Chemistry (Sources of alchemy and chemistry, 1), 2013, p. 1.

¹⁰ Matteo Martelli, *The Four Books of Pseudo-Democritus*, *op. cit.*, p. 1 ; Sur l'alchimie grecque, voir notamment Jean Letrouit, « Chronologie des alchimistes grecs », *Alchimie, art, histoire et mythes, Actes du 1^{er} colloque international de la Société d'Étude de l'Histoire de l'Alchimie*, Didier Kahn et Sylvain Matton (éds.), Paris, SEHA - Arché, 1995, et les travaux plus récents de Matteo Martelli (notamment dans *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*, *op. cit.*) ; voir le premier chapitre (*Origins*) de Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 9-26. Pour Zosime, voir : Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, édité et traduit par Michèle Mertens dans *Les Alchimistes grecs*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1995.

¹¹ Matteo Martelli, *The Four Books of Pseudo-Democritus*, *op. cit.*, p. 2.



fournir des explications théoriques et philosophiques aux pratiques alchimiques s'accroissent surtout à partir du VI^e siècle¹³. La désormais bien nommée « al-chimie » continue de s'enrichir de concepts théoriques, de techniques et de nouvelles substances, en passant dans le monde arabe où elle connaît un essor remarquable¹⁴. Les auteurs arabes auxquels on a attribué des écrits alchimiques et dont la postérité a le plus retenu le nom sont Jābir ibn-Ḥayyān et Abū Bakr al-Rāzī¹⁵.

Les textes alchimiques font ensuite partie du mouvement de traduction de l'arabe vers le latin qui a lieu en Italie et dans la péninsule ibérique dès le XII^e siècle¹⁶. Plusieurs textes sont traduits en latin aux XII^e-XIII^e siècles, et la science alchimique peut ainsi être connue dans le Moyen Âge occidental¹⁷. Dès le XIII^e siècle apparaissent des textes alchimiques directement composés en latin, marquant ainsi la naissance d'une alchimie proprement latine. Les premières compositions sont encore fortement inspirées des doctrines arabes, mais petit à petit s'opère un changement significatif dans les concepts et les doctrines, et cette alchimie latine entame sa propre histoire¹⁸. C'est donc assez naturellement que les premières traductions d'œuvres alchimiques latines en langues vernaculaires apparaissent dès le XIV^e siècle, suivies, au tournant des XIV^e-XV^e siècles, par des textes composés en langue vernaculaire, qui sont le prélude aux grandes œuvres des XVI^e-XVII^e siècles¹⁹. L'utilisation des langues vernaculaires au tournant des XIV^e – XV^e siècles n'est que l'un des changements que connaît l'alchimie à ce moment-là. La composition en latin continue en parallèle, et le corpus de George Ripley est un bon exemple de cette pluralité linguistique.

D'autres changements marquent la transition de l'alchimie du Moyen Âge à la Renaissance. À partir du début du XV^e siècle, le nombre de manuscrits alchimiques augmente, avec un pic vers les années 1450-1480²⁰, tandis qu'il y a peu d'incunables au sujet alchimique²¹. Même si L. Thorndike identifie cette absence d'incunables comme un manque d'intérêt pour l'alchimie, il semble que cette science commence au contraire à susciter l'intérêt de différents ordres de la société, et à se répandre largement²². Le passage aux langues vernaculaires est un

¹² On peut citer les fameux papyri de Leiden et Stockholm qui contiennent des recettes métallurgiques, des recettes pour teindre des pierres précieuses et des recettes pour teindre de la laine avec de la pourpre. La distinction entre ce qui est vraiment un métal précieux et ce qui y ressemble n'est pas encore si claire que dans l'alchimie proprement dite. Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 10 ; Matteo Martelli, « Greco-Egyptian and Byzantine Alchemy », *op. cit.*, p. 301. Voir aussi Robert Halleux, *Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, Fragments de Recettes*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

L. Principe voit dans l'histoire de ce que nous appelons « alchimie » un vrai changement de perspective lorsque les adeptes de cette science se disent qu'ils devraient être capables de faire de l'or, et pas seulement de l'imiter ou de le contrefaire (Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 13).

¹³ Matteo Martelli, « Greco-Egyptian and Byzantine Alchemy », *op. cit.*, p. 308.

¹⁴ Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ Marion Dapsens, « Arabice appellatur Elixir » *Les Masā'il Khālid li-Maryānus al-rāhib dans leurs versions arabe et latine*, vol. 1, Louvain-la-Neuve, 2022, Thèse de doctorat, p. 6 ; voir le chapitre 2 (*Development*) de Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 27-50 ; Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 8-9. L'alchimie arabe reste un domaine encore trop peu étudié.

¹⁶ Sébastien Moureau « *Min al-Kīmiyā ad Alchimiam: The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages* », *op. cit.*, p. 87 ; Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁷ Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ Sébastien Moureau « *Min al-Kīmiyā ad Alchimiam: The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages* », *op. cit.*, p. 87-88., Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 12-15.

¹⁹ Antoine Calvet, *L'alchimie au Moyen Âge*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2018, p. 217.

²⁰ Audrey Mairey, *op. cit.*, p. 253. ; Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

²¹ Chiara Crisciani et Michela Pereira, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *Storia della scienza*, (dir.) Sandro Petruccioli, vol. 4, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2001, p. 907 ; Lynn Thorndike, *A History of magic and experimental Science, vol. IV : Fourteenth and fifteenth Centuries*, New York et Londres, Columbia University Press, 1934, p. 332.

²² Audrey Mairey, *op. cit.*, p. 253.



indice, entre autres, que l'alchimie devient connue dans toutes les couches de la société, depuis l'artisan jusqu'aux papes.

Outre que cette science est plus largement répandue, elle génère, pour ainsi dire, des interactions entre ces ordres de la société : la potentielle production infinie de monnaie n'est pas dépourvue d'intérêt pour les régents et certains financent ouvertement les travaux de chercheurs²³. Ainsi, le *Compound of Alchemy* aurait été composé par Ripley à l'intention d'Édouard IV d'York²⁴. C'est pourtant un rapport ambigu qui s'installe entre les adeptes de cette science et les puissants, car les autorités sont parfois obligées de sanctionner les excès des « faux alchimistes » dont le nombre augmente à mesure que l'alchimie se fait connaître²⁵. Les alchimistes sont parfois décriés comme des arnaqueurs, et, même dans les écrits de ceux qui se consacrent à cet art, on trouve des critiques des « faux » alchimistes²⁶. L'augmentation du nombre de textes est associée dès l'époque même à une impression de baisse de la qualité de ces productions écrites. Ripley lui-même souhaite distinguer les vrais alchimistes des cupides chercheurs d'or²⁷. En même temps que la critique de leurs pairs, les faiseurs d'or suscitent donc la réaction des autorités, et plusieurs édits ou bulles papales interdiront ou limiteront leur activité²⁸.

Outre ces changements, qu'on pourrait qualifier d'« externes », il y a aussi des changements « internes » aux ouvrages alchimiques. C'est en effet au tournant des XIV^e-XV^e siècles que les ouvrages alchimiques commencent à préparer « la voie d'une alchimie humaniste », pour citer A. Calvet²⁹. Cette phase de l'alchimie occidentale se caractérise par la convocation de références à la fable antique et de « spéculations philosophiques et métaphysiques »³⁰, intégrant les principes d'une Renaissance en marche à cette époque. Par ailleurs, c'est aussi le moment d'un retour réflexif de l'alchimie latine sur elle-même, sous la forme de commentaires suivis et complets de textes antérieurs³¹. Le corpus attribué à George Ripley est un exemple notable de cette alchimie dite humaniste. De plus, Ripley a eu une influence importante sur les textes alchimiques postérieurs³². Pour ces raisons, nous avons choisi d'envisager le noir dans l'alchimie à l'aube de la Renaissance via les écrits attribués à George Ripley.

²³ Chiara Crisciani et Michela Pereira, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *op. cit.*, p. 919.

²⁴ Audrey Mairey, *op. cit.*, p. 243 ; Charles Burnett avec Antoine Calvet et Justine Bayley, « Society and Environment : The Social Position of the Alchemist and Alchemy in the Court, in the Church, and in Society », *A cultural History of Chemistry, vol. 2 : In the Middle Ages*, Charles Burnett et Sébastien Moureau (éds.), Londres, Bloomsbury, 2021, p. 99 ; Lynn Thorndike, *op. cit.*, p. 351.

²⁵ Chiara Crisciani et Michela Pereira, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *op. cit.*, p. 919. ; Charles Burnett avec Antoine Calvet et Justine Bayley, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ Chiara Crisciani et Michela Pereira, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *op. cit.*, p. 908.

²⁷ Audrey Mairey, *op. cit.*, p. 253. On peut citer un extrait de la *Clavis aureae portae* attribuée à Ripley (voir infra) : *Sed timeo ne explanatio mea ad manus indignorum perveniat, scilicet illorum, qui cum pompis incedunt in mundo dicentes, se esse magistros huius artis, quam nunquam invenerunt, et sic cum deceptione mendacii spoliant homines in mundo.* (George Ripley, *Opera omnia chemica, cum praefatione a Ludovico Combachio*, Cassel, 1649, p. 228). « Mais je crains que mon explication ne tombe dans les mains des indignes, c'est-à-dire de ceux qui pavanent pompeusement dans le monde en disant qu'ils sont maîtres de cet art, qu'ils n'ont jamais trouvé, et qui ainsi, par la tromperie du mensonge, dépouillent les hommes dans le monde ».

²⁸ Charles Burnett avec Antoine Calvet et Justine Bayley, *op. cit.*, p. 96-97.

²⁹ Antoine Calvet, *op. cit.*, p. 209.

³⁰ *Ibid.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 227.

³² Jennifer M. Rampling, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *Ambix*, vol. 55 no. 33, 2008, p. 189.



George Ripley

L'homme

George Ripley était chanoine régulier du prieuré de St. Mary de Bridlington dans le Yorkshire au XV^e siècle (c. 1415 - c. 1490)³³. Il a également voyagé en Europe et raconte dans ses textes qu'il a appris les secrets de l'alchimie en Italie. Il aurait aussi séjourné sur l'île de Rhodes³⁴. On raconte qu'il aurait été chambellan du Pape à Rome, mais nombre des informations dont on dispose sur la vie de Ripley sont en fait des récits trouvés dans les textes qui lui sont attribués mais ne sont pas réellement de sa main. Ces récits légendaires sont étoffés par des *vitae* présentes dans des commentaires ou éditions du XVI^e siècle. Il aurait réellement été au service de Georges Neville, évêque d'York, puis du roi Édouard IV lui-même³⁵. On sait en fait très peu de la vie du véritable Ripley³⁶.

Le corpus

Environ 45 traités, recettes et poèmes en latin et en anglais sont attribués au chanoine anglais, mais seuls deux sont considérés comme étant de sa main : le *Compound of Alchemy* en moyen-anglais et la *Medulla alchimiae* en latin. On peut peut-être y ajouter une première version – perdue en l'état – du *Bosome Book*³⁷. À cet égard, le nom de George Ripley est un bon exemple du phénomène de pseudépigraphie encore largement majoritaire en alchimie aux XIV^e-XV^e siècles. Attribuer son ouvrage à un auteur dont le nom est connu et respecté donne au texte plus de crédit et plus de chance d'être copié dans les manuscrits³⁸. Bien qu'une tendance générale pousse les auteurs de la Renaissance à signer de leur nom, le crédit des grands noms du Moyen Âge n'en perd pas son panache³⁹. Le nom de Ripley lui-même est ajouté de plus en plus souvent aux textes durant le XVI^e siècle⁴⁰. Les textes du corpus de Ripley sont d'ailleurs imprimés, et individuellement et dans des recueils, en latin et en langues vernaculaires durant le XVII^e siècle⁴¹. C'est l'une des particularités de ce corpus, à cheval sur la tradition, l'innovation, le Moyen Âge et la Renaissance, les sources et la postérité. George Ripley est en effet une des autorités alchimiques les plus influentes du début de la période moderne⁴². Ce corpus a été

³³ On raconte que son laboratoire alchimique était source d'odeurs désagréables dans le prieuré. Cf. Philip Ball, « Alchemical culture and poetry in early modern England », *Interdisciplinary Science Review*, vol. 31 no. 1, *Nature*, 4-6, Londres, 2006, p. 81.

³⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁵ Voir Audrey Mairey, *op. cit.*, p. 248. Sur les rapports de l'alchimie à l'Église : Charles Burnett avec Antoine Calvet et Justine Bayley, *op. cit.*, p. 100-103.

³⁶ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *Ambix*, vol. 57 no. 2, 2010, p. 125-126 ; Jennifer M. Rampling, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *op. cit.*, p. 190. Pour plus d'informations sur la vie de Ripley et les légendes qui l'environnent, voir Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, Synthesis, 2020, p. 72-81.

³⁷ Jennifer Rampling considère comme authentiques uniquement le *Compound of Alchemy divided into Twelve Gates* et le traité latin *Medulla Alchimiae*, cf. Jennifer Rampling, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *op. cit.*, p. 191.

³⁸ Robert Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, coll. : Typologie des Sources du Moyen Âge occidental no 32, 1979, 97-100. Voir aussi Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 4.

³⁹ Pour citer M. Martelli : « A pseudepigraphic work is, by its nature, particularly difficult to date: the attribution of any writing to a mythical or ancient philosopher constitutes an attempt to remove it from the historical context in which it was produced, projecting it back to a remote (and not necessarily historical) past, closer to the mythical sources of human knowledge » (Matteo Martelli, *The Four Books of Pseudo-Democritus*, *op. cit.*, p. 3).

⁴⁰ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 131.

⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

⁴² Jennifer M. Rampling, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *op. cit.*, p. 189.



parfaitement étudié par Jennifer Rampling, et nous devons énormément à son article *Alchemical writings attributed to George Ripley*⁴³.

Pour la présente étude, nous avons fait des choix au sein de ce corpus pour circonscrire l'objet de notre enquête. Premièrement, nous ne prendrons en considération que les textes rédigés en latin⁴⁴. Cela réduit déjà à 17 textes, dont les dates connues s'échelonnent du XV^e siècle au début du XVII^e siècle⁴⁵. Au sein même de ces 17 textes, il nous a paru intéressant d'étudier et de citer en priorité les textes qui ont été imprimés dans les *Opera omnia chemica* de Ripley en 1649 à Cassel, car cela donne une idée de « Ripley » tel qu'il était perçu comme entité à l'époque moderne⁴⁶. Les textes utilisés seront présentés brièvement lorsqu'ils sont cités. Mais il nous reste d'abord à dire un mot de quelques points importants de l'alchimie humaniste de George Ripley – l'authentique et l'apocryphe.

L'alchimie

Pour paraphraser ce que disent C. Crisciani et M. Pereira, George Ripley est une figure de transition de l'alchimie de la Renaissance. Il est le premier auteur anglais de renom à avoir composé un ouvrage alchimique dans sa langue maternelle. Dans le corpus qui lui est attribué, on trouve une sorte de synthèse des images présentes depuis les débuts de l'alchimie, associée à un symbolisme complexe⁴⁷. A. Calvet s'accorde à dire que le *Compound of Alchemy* est tout à fait emblématique des textes alchimiques du XV^e siècle : une belle littérature empreinte de symbolisme⁴⁸. Le corpus de textes alchimiques attribué à Ripley est à plusieurs égards typique de la littérature alchimique du XV^e siècle qui connaîtra une fortune importante aux siècles suivants. Nous avons déjà mentionné des critères formels et contextuels (la langue de rédaction, le rapport aux autorités, la pseudépigraphie) ; nous dirons encore un mot de l'usage du commentaire, et du rapport induit avec l'alchimie antérieure et ultérieure.

Dès le XV^e siècle apparaît une nouvelle approche de la Bible comme un texte qui peut être étudié. Ce rapport s'étend aux autres littératures, comme aux textes alchimiques. Il serait faux de dire que le commentaire ne se pratiquait pas dans les textes alchimiques du Moyen Âge, mais il est assurément caractéristique de cette période de transition de la fin du Moyen Âge où l'alchimie latine est commentée en latin, et traduite et commentée dans les langues vernaculaires. Le commentaire devient un outil pour analyser l'argument des auteurs⁴⁹.

La figure de Ripley permet d'illustrer deux traits de cette forme de commentaire. Premièrement, le commentaire textuel des sources est doublé d'une exégèse pratique. En effet, lorsqu'ils analysent leurs sources, Ripley et ses successeurs n'hésitent pas à changer un produit pour corroborer leur propre expérience ou pour répondre à des considérations pratiques⁵⁰. Deuxièmement, ce commentaire a chez Ripley un but : faire concorder les sources, et ainsi valider l'alchimie. Ripley souhaite en effet obtenir le consensus entre ce que disaient les « philosophes »⁵¹ qui l'ont précédé. Cela permet d'une part de défendre l'alchimie de ses

⁴³ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *Ambix*, vol. 57 no. 2, 2010.

⁴⁴ C'est en effet notre langue de spécialisation, domaine dans lequel nous pouvons assurer une meilleure analyse de la continuité ou discontinuité avec l'alchimie latine du Moyen Âge.

⁴⁵ Comme le dit J. Rampling, il est assez difficile de connaître la date de rédaction des textes en raison du peu de manuscrits du XV^e siècle. (Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 127).

⁴⁶ Nous n'avons pas pour autant négligé la lecture des autres textes rédigés en latin tels qu'identifiés par J. Rampling.

⁴⁷ Chiara Crisciani et Michela Pereira, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *op. cit.*, p. 915 et p. 911.

⁴⁸ Antoine Calvet, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁹ Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁰ *Ibid.*, 97-98.

⁵¹ C'est ainsi que les alchimistes s'appelaient eux-mêmes.



éventuelles contradictions, et d'autres part d'assurer la sagesse des alchimistes⁵². Pouvoir faire concorder deux thèses apparemment contraires est « significatif de "l'option" philosophique désormais appliquée à l'alchimie », pour citer A. Calvet⁵³. Ce commentaire comme outil, présent dans le corpus de Ripley, est donc un retour sur la tradition préexistante, empreint d'un engagement pratique, avec pour but de résoudre les défis posés par la complexité des textes précédents. Cette méthode exégétique de Ripley va être très présente aux XV^e-XVI^e siècles. Au XVII^e siècle, Ripley est une autorité bien établie⁵⁴. Son corpus fournit une belle illustration de la tendance syncrétique de l'alchimie au XV^e siècle⁵⁵.

LE NOIR EN ALCHEMIE

Définition générale

Donner une définition préliminaire du noir en alchimie n'est pas chose aisée. Qui étudie l'alchimie médiévale est confronté à plusieurs difficultés de vocabulaire. Premièrement, même si certains chercheurs contemporains se sont attelés à la tâche d'identifier les noms des substances, il n'y a pas à ce jour de lexique complet⁵⁶. L'entreprise est difficile, sans compter que les termes peuvent varier en fonction des auteurs. L'alchimie étant une science secrète, les « Philosophes », comme ils s'appellent eux-mêmes, ont parfois la volonté de ne pas être compris, et cachent leurs substances sous des symboles et autres noms de code⁵⁷. C'est un phénomène récurrent, dont ils informent parfois clairement le lecteur⁵⁸. Ils affirment leur volonté de parler uniquement à ceux qui peuvent comprendre.

Comme l'écrit ps.-Ripley⁵⁹, les Philosophes ne se sont pas souciés des noms, mais de la vérité des noms, car la pierre n'est qu'une seule chose ; encore faut-il la connaître⁶⁰. Toutefois, cette volonté de cacher les secrets est généralement étrangement intriquée avec l'affirmation que celui qui écrit, contrairement à ses prédécesseurs, va être clair. C'est l'occasion pour nous d'aborder une des premières connotations d'un des termes relatifs au noir dans le corpus riplésien : l'*obscuritas* (l'obscurité, le mystère) et son adjectif *obscurus*. Dans le corpus de

⁵² Jennifer M. Rampling, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *op. cit.*, p. 200-201.

⁵³ Antoine Calvet, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁴ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 126.

⁵⁵ Chiara Crisciani et Michela Pereira, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *op. cit.*, p. 912.

⁵⁶ Il nous faut citer Robert Halleux, « Problèmes de lexicographie alchimique », *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge*, Paris, 18-21 octobre 1978, actes du colloque international organisé par Yves Lefèvre, Paris, CNRS, 1981, p. 355-365. Beaucoup d'identifications intéressantes peuvent être trouvées dans les lexiques qui sont donnés à la fin de l'étude de certains textes comme par exemple dans Sébastien Moureau, *Le De anima alchimique du pseudo-Avicenne*, 2 vols., Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Micrologus' Library, 76, Alchemica Latina, 1, 2016 ; Marion Dapsens, « Arabice appellatur Elixir » *Les Masā'il Khālid li-Maryānus al-rāhib dans leurs versions arabe et latine*, Louvain-la-Neuve, 2022 ; Pascale Barthélémy, *La Sedacina ou l'œuvre au crible : l'alchimie de Guillaume Sedacer, carme catalan de la fin du XIV^e siècle*, Paris, SEHA, 2002.

⁵⁷ Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 18. Sur les noms de code, voir aussi : Godefroid de Callatay et Sébastien Moureau, « In Code We Trust. The Concept of Rumūz in Andalūsī Alchemical Literature and Related Texts », *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, vol. 75, no. 2, 2021, p. 429-447 ; Grégoire Lacaze, *Turba philosophorum, Congrès pythagoricien sur l'art d'Hermès, Édition critique, traduction et présentation*, Leiden, Brill, 2018, p. 309-325 ; Sébastien Moureau, « Introduction », *op. cit.*, p. 5.

⁵⁸ Robert Halleux, « Il linguaggio degli alchimisti », dans *L'arte del Sole e della Luna. Alchimia e filosofia nel medioevo*, édité par Chiara Crisciani et Michela Pereira, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1996, p. 287.

⁵⁹ Ici et après, lorsque nous parlons du pseudo-Ripley, c'est pour désigner l'auteur inconnu d'un texte attribué à Ripley, sans être réellement de sa main. Sur l'authenticité des textes du corpus, voir Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*

⁶⁰ George Ripley, « Philorcium Alchymistarum », *Opera omnia chemica, cum praefatione a Ludovico Combachio*, Cassel, 1649, p. 190. Sur la nécessité de garder le secret si on possède la chose, voir aussi p. 193.



textes latins attribués à Ripley que nous avons choisi, ce terme n'est pas employé pour décrire une matière ou une étape de l'œuvre, mais il désigne une façon de parler. Dans la *Medulla alchimiae* par exemple, Ripley dit qu'il ne sera pas « difficile ou obscur » (*difficilis aut obscurus*) dans sa narration, mais livrera les choses ouvertement (*aperte*)⁶¹. Ailleurs, il dit qu'il va révéler les secrets pour ne pas être considéré comme un ignorant ou un envieux⁶². L'*obscuritas* semble donc être uniquement le défaut d'expression des envieux. Elle n'est pas l'équivalent du secret (*secretum*) que doivent, par contre, observer les possesseurs, sous peine d'encourir la vengeance de Dieu. Mais il ne faut pas garder l'art pour soi par vénalité et envie ; les auteurs doivent exposer clairement (*manifeste, dilucide*) la chose à ceux qui ont le cœur sincère.

Pour la couleur noire à proprement parler, les termes sont très abondamment présents dans les textes alchimiques, d'où la difficulté d'en proposer une synthèse générale. Il est sûr, du moins, que cette couleur a une importance capitale dans l'alchimie de la fin du Moyen Âge. Nous proposerons ici une définition des termes au fur et à mesure que nous les croiserons dans nos extraits. Toutefois, il y a une explication préalable qui peut nous permettre d'aborder les extraits avec une relative sérénité. L'historien des sciences et chimiste Lawrence Principe a proposé une exégèse assez claire de la préparation de la pierre des philosophes au début de la période moderne, dans laquelle il identifie le noir comme la première des couleurs essentielles à l'œuvre. Même si la matière qui sert de base au processus est sujet à discussion, Principe identifie clairement les étapes suivantes :

- 1) Placer la matière de base dans un vase (souvent appelé l'œuf philosophique).
- 2) Fermer hermétiquement le vase avec ce que les alchimistes appellent le lut d'Hermès, en référence à une des figures mythiques essentielles de l'alchimie.
- 3) Placer le vase dans le four. Si tout se passe bien, en 30 ou 40 jours, la matière enclose deviendra noire.
- 4) Continuer à chauffer le vase avec une chaleur stable et douce.
- 5) À ce moment-là, la noirceur est supposée s'effacer au profit d'une multitude de couleurs qui ne durent pas longtemps et changent souvent (nommées pour cette raison « queue de paon »), de plus en plus claires, jusqu'à ce que tout devienne blanc. L'alchimiste est alors en possession de l'élixir blanc ou de la pierre blanche, qu'il peut retirer du vase s'il le souhaite.
- 6) S'il continue à chauffer en augmentant la chaleur petit à petit, la pierre deviendra jaune et puis rouge, c'est alors le stade de l'élixir rouge ou de la pierre des philosophes rouge.
- 7) Ce n'est, en quelque sorte, qu'à ce moment-là que les choses commencent, puisqu'il faut encore faire fermenter cette pierre des philosophes pour pouvoir l'utiliser afin de transmuter les autres métaux en or⁶³.

Le noir est donc la première des trois couleurs fondamentales de l'œuvre (noir-blanc-rouge)⁶⁴. Il apparaît assez tôt dans l'œuvre. Même si le passage au noir marque la mort ou la putréfaction, c'est un bon signe, qui signifie que le processus se passe bien⁶⁵. A présent que ces

⁶¹ George Ripley, « *Medulla Alchimiae* », *Opera omnia chemica, cum praefatione a Ludovico Combachio*, Cassel, 1649, p. 123-124.

⁶² George Ripley, « *Philorcium Alchymistarum*, *op. cit.*, p. 183. Sur le terme d'*invidus*, voir Robert Halleux, « Problèmes de lexicographie alchimique », *op. cit.*, p. 357.

⁶³ Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 123-125.

⁶⁴ On peut citer, parmi de multiples exemples, un texte attribué à Albert le Grand, qui le dit très clairement. Il s'agit du *Compositum de compositis* (inc. : *Oportet itaque artificem naturam inspicere*) : *quare dicunt philosophi lapis est noster trium colorum scilicet primo niger, albus in medio, rubeus in ultimo* (éd. Lazare Zetzner, *Theatrum Chemicum* vol. IV, Strasbourg, 1613, p. 946-947). « C'est pourquoi les philosophes disent que notre pierre est de trois couleurs, à savoir noire en premier lieu, blanche au milieu, et rouge à la fin ».

⁶⁵ Lawrence M. Principe, *op. cit.*, 123-124.



étapes ont été rappelées, nous allons pouvoir aborder quelques extraits du corpus riplésien - tel que nous l'avons circonscrit *supra*⁶⁶.

Le noir dans le corpus attribué à George Ripley

Au vu du nombre assez important de passages qui citent le noir ou la noirceur dans le corpus choisi de textes latins attribués à George Ripley, nous avons dû faire une sélection pour notre présent propos. Nous allons illustrer deux choses. D'une part, nous choisirons quelques extraits significatifs parmi tous ceux qui parlent du noir ou de la noirceur comme d'une couleur associée à un stade de l'œuvre ; d'autre part, nous montrerons que le noir semble être à l'occasion le nom d'un ingrédient à part entière.

Noir : une étape de l'œuvre

Nous commençons notre parcours avec la *Clavis aureae portae* où l'on trouve un exemple presque mot pour mot du schéma de Principe dans un chapitre sur une façon d'abrèger l'œuvre. Ce texte est imprimé dans les *Opera omnia Chemica* de Ripley (1649), mais est pourtant clairement pseudépigraphique, puisqu'il s'agit d'un remaniement en latin du texte *Word of Dunstan*, lui-même une adaptation d'un autre texte du corpus pseudo-riplésien, les *Accurtationes raimundinae*⁶⁷. La *Clavis* date de la fin du XVI^e siècle et contient un bon nombre de *topoi* des textes alchimiques médiévaux.

L'auteur affirme que pour abrèger l'œuvre, il faut placer une matière déjà digérée dans l'œuf philosophique, et, grâce à la chaleur sèche, celle-ci va se transformer lentement en noirceur (*in nigredinem*). Il faut alors augmenter le feu jusqu'à ce qu'elle se revête d'une parfaite blancheur (*albenidem*). Ce stade est appelé élixir blanc, qui en son temps et avec un feu un peu plus fort deviendra l'élixir rouge (*rubeum*)⁶⁸. Dans cette recette, la noirceur (*nigredo*) est bien la première étape de la cuisson dans l'œuf philosophique, rapidement supplantée par la blancheur.

Dans le *Viaticum seu varia practica*, une compilation d'extraits du *Bosome Book*, qui circule sous cette forme depuis la fin du XVI^e siècle⁶⁹, une des sources favorites de Ripley est citée : Guido de Montanor⁷⁰. Selon le livre de Guido, après la première distillation complète, il y aura dans le fond du vase une terre noire, qu'il faut dissoudre à nouveau et préparer en plusieurs étapes pour qu'elle devienne une terre blanche et suivre la suite du processus⁷¹.

Noirceur : une tache ou une maladie à purifier

Un exemple similaire mais un peu plus elliptique se trouve également dans le *Viaticum*. La préparation part d'une eau très noire (*nigerrima*), qui est le résultat de la première rectification⁷². Cette eau est transformée en terre cristalline, et cette terre est purgée de la tache originelle dans le feu, dit l'auteur. Cette terre purgée devra encore être bouillie avec du

⁶⁶ Dans un texte qui ne fait pas partie de notre corpus puisqu'il a été écrit en anglais, mais qui est de Ripley, le *Compound of Alchemy*, Ripley parle avec beaucoup de précision des différentes couleurs qui apparaissent dans le vase alchimique. Cet auteur nous semble donc tout désigné pour aborder le noir en alchimie. Voir Philip Ball, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁷ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 149.

⁶⁸ George Ripley, *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 278.

⁶⁹ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 194.

⁷⁰ Cf. *infra*.

⁷¹ George Ripley, *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 354.

⁷² La rectification est une distillation répétée, voir Nicolas Thomas et Sébastien Moureau, « Laboratories and Technology: Alchemical Equipment in the Middle Ages », *A cultural History of Chemistry*, vol. 2 : *In the Middle Ages*, Charles Burnett et Sébastien Moureau (éds.), Londres, Bloomsbury, 2021, p. 41.



ferment pour augmenter la teinture au rouge⁷³. À nouveau, le noir correspond au premier état de la matière dans une préparation. Cette noirceur est encore empreinte de la tache originelle, qui devra être purgée pour que la terre puisse devenir la teinture rouge. Le noir est donc associé à un état premier, imparfait, mais pas naturel ou spontané pour autant, puisqu'il est déjà le résultat d'une première préparation. Toutefois, il est bien nécessaire de passer par là, et on lit dans le même texte que la teinture est cachée dans la noirceur, comme l'âme est cachée dans le corps humain⁷⁴.

Une appréciation similaire à celle de tache originelle est d'appeler le corps noir « corps lépreux »⁷⁵, c'est-à-dire corps malade, non purifié. Mais ce corps est aussi le corps alchimique, comme le dit Ripley dans la *Medulla*. La *Medulla Alchimiae* est le deuxième texte le plus populaire du corpus de Ripley après l'opus rédigé en anglais, *Compound of Alchemy*. Ce texte en prose latine est daté par colophon de 1476 et adressé à l'ancien évêque d'Édouard IV, George Neville⁷⁶.

*Et illud est corpus Alchemicum, quod vocatur corpus leprosum, id est nigrum, in quo, ut dicit Vincentius in suo speculo naturali, sunt aurum et argentum in potentia, et non in aspectu (...). De hoc corpore, ut vult Vincentius, fit magnum Elixir ad rubeum et ad album, quod aliter vocatur plumbum nigrum Philosophorum*⁷⁷.

Nous pensons que Ripley pourrait faire référence au passage suivant du *Speculum Naturale* de Vincent de Beauvais :

*Razi in libro de aluminibus et salibus Plumbum est ex sectione saturni, in ipso sunt aurum et argentum per potentiam, non per visum. (...) Est autem in ipso nigredo, albedo et rubedo*⁷⁸.

L'encyclopédiste Vincent de Beauvais consacre, parmi les sciences qu'il étudie, une place importante à l'alchimie, vu le succès croissant de cette science auprès de ses contemporains. Ici il cite le traité *De aluminibus et salibus*⁷⁹ attribué à Abū Bakr al-Rāzī⁸⁰. Dès l'alchimie grecque, Olympiodore dit que le plomb noir peut recevoir n'importe quelle teinture, en raison de sa noirceur, car la noirceur comprend toutes les couleurs et peut ensuite être déterminée par la teinture⁸¹. Chez Ripley, nous trouvons la mention du plomb noir, qui peut aussi être appelé corps lépreux, puisqu'il n'est pas encore sain. Cependant, il est bien le corps

⁷³ George Ripley, *Opera omnia chemica, op. cit.*, p. 339-340.

⁷⁴ George Ripley, *Opera omnia chemica, op. cit.*, p. 252.

⁷⁵ L'or lépreux, c'est le plomb. Voir Grégoire Lacaze, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁶ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 129.

⁷⁷ George Ripley, *Opera omnia chemica, op. cit.*, p. 132. « Et cela constitue le corps alchimique, qui est appelé corps lépreux, c'est-à-dire noir, dans lequel, comme dit Vincent dans son *Speculum Naturale*, il y a l'or et l'argent en puissance, mais pas visibles (...). De ce corps, comme le veut Vincent, on fait le grand élixir au rouge et au blanc, et il est aussi appelé plomb noir des Philosophes ».

⁷⁸ Vincent de Beauvais, *Speculum naturale, version SM trifaria* (éd. Douai 1624), section 2, 42. « Razi, dans son livre *De aluminibus et salibus*, dit : Le plomb participe de la section de Saturne, et en lui sont l'or et l'argent en puissance, mais non visibles. (...) En lui, il y a la noirceur, la blancheur et la rougeur ».

⁷⁹ Voir Sébastien Moureau « *Min al-Kīmiyā ad Alchimiam: The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages* », *op. cit.*, p. 106-107.

⁸⁰ Pour plus d'informations sur les sources alchimiques de Vincent de Beauvais, voir l'article de Sébastien Moureau : Sébastien Moureau, « Les sources alchimiques de Vincent de Beauvais », *Spicae : cahiers de l'atelier Vincent de Beauvais*, nouvelle série, Vol. 2, no. 1, 2012, p. 5-118.

⁸¹ Matteo Martelli, Sébastien Moureau et Jennifer Rampling, « Theory and Concepts: The Shared Heritage of Byzantine, Arabo-Muslim, and Latin Alchemy », *A cultural History of Chemistry, vol. 2 : In the Middle Ages*, Charles Burnett et Sébastien Moureau (éds.), Londres, Bloomsbury, 2021, p. 19.



alchimique, celui sur lequel le philosophe peut travailler, puisqu'il contient l'or et l'argent en puissance. Ainsi, la noirceur peut donner accès à la blancheur et à la rougeur.

Couleur noire : précisions et images

La *Clavis aureae portae* que nous avons déjà citée offre un autre passage intéressant au sujet des images auxquelles se prête le noir. En effet, dans la partie pratique, il y a toute une préparation à l'issue de laquelle les *faeces* (les crasses, les impuretés) restent au fond du vase. L'auteur dit les sortir quand elles sont refroidies ; elles sont comme un bec de corbeau (*rostrum corvi*), plus noires que la poix (*pice nigridiores*). La comparaison de la noirceur au corbeau revient souvent dans les textes alchimiques, généralement avec les termes *caput corvi*, tête de corbeau⁸². Ces résidus noirs ne sont pas inutiles, puisque l'alchimiste peut les faire brûler avec du bon charbon pour qu'ils se calcinent spontanément en une terre très jaune. Au moyen d'autres calcinations, cette terre jaune deviendra blanche comme neige, ou rouge, selon le souhait de l'alchimiste. Encore une fois, la noirceur, ici décrite comme très intense, n'est qu'une étape préparatoire aux autres couleurs souhaitées, mais cette fois elle est aussi le résultat, voire le déchet, d'une préparation précédente, comme nous venons également de le voir⁸³.

Un autre texte du corpus utilise l'image de la poix, il s'agit de la *Concordantia Raymundi Lullii et Guidonis Philosophi Graeci per Georgium Ripley*. Comme J. Rampling l'a montré dans son article *Establishing the Canon : George Ripley and his Alchemical Sources*, Raymond Lulle et Guido de Montanor⁸⁴ revêtent une importance capitale aux yeux de Ripley. Dans la *Medulla Alchimiae*, cinq titres lulliens sont cités explicitement. Par contre, c'est la *Scala Philosophorum* de Montanor qui a inspiré la structure du deuxième texte majeur du corpus de Ripley, le *Compound of Alchemy*. Ripley s'efforce de faire concorder ses deux modèles, même quand ils semblent se contredire. Dans la *Concordantia*, l'auteur s'attache à réconcilier les vues de Raymond et de Guido sur le ferment alchimique⁸⁵. Le noir apparaît dans une recette pour l'élixir blanc à partir de cuivre (*Venus*). Vénus est mélangée à de l'huile rouge et ils sont tous deux dissouts en une couleur verte *comme de l'huile d'olive*, précise l'auteur. Ils circulent alors dans le feu tempéré, jusqu'à ce qu'ils apparaissent *comme de la poix liquéfiée*, avant de passer de couleur en couleur par des couleurs innombrables jusqu'à être blancs *comme des yeux de poisson*. Ces illustrations de couleurs reviennent souvent dans le corpus attribué à Ripley : la poix pour le noir et les yeux de poisson pour le blanc. En travaillant encore un peu ce résultat, on peut obtenir l'élixir blanc, qui transforme n'importe quel corps imparfait en argent. On peut faire de même pour l'élixir rouge dans un autre vase⁸⁶.

Dans la *Medulla Alchimiae*, l'huile rendue noire *sicut pix liquida* est appelée *prima materia Mercurii et sulphuris*, première matière du mercure et du soufre, ce qui souligne à nouveau l'importance du noir. À ce moment-là, dit l'auteur, le feu peut agir dans le corps, et le

⁸² Jennifer Rampling, « Art and Representation: The Alchemical Image in the Islamic and Christian Middle Ages », *A cultural History of Chemistry, vol. 2 : In the Middle Ages*, Charles Burnett et Sébastien Moureau (éds.), Londres, Bloomsbury, 2021, p. 170.

⁸³ George Ripley, *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 260.

⁸⁴ On ne sait à peu près rien de cet auteur. Ripley dit qu'il est grec, tandis que Michael Maier (1568-1622) dit qu'il est français. Sa période d'activité se situe probablement vers la fin du XIV^e et le début du XV^e siècles. Voir Jennifer M. Rampling, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *op. cit.*, p. 193-194.

⁸⁵ Jennifer M. Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *op. cit.*, p. 162.

⁸⁶ Dans le *Philorcium Alchymistarum*, il faut également laver Vénus et Mercure (le cuivre et le vif argent) jusqu'à ce que la noirceur s'éloigne d'eux. À ce moment-là, il faut les mettre dans l'eau végétale. La noirceur semble donc être quelque-chose dont il faut se débarrasser pour l'œuvre ; on rejoint la connotation de maladie ou de tache originelle abordée *supra*. Pourtant, juste après cette étape, il faut putréfier les éléments jusqu'à ce que tout noircisse (*donec nigrescat*) en surface comme de la poix liquide. Ensuite, la préparation poursuivra son cours vers le blanc et le rouge. George Ripley, *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 223.



corps devient noir, car la chaleur agissant dans le corps humide le rend noir. La noirceur est le premier signe de la corruption (*nigredo est primum signum corruptionis*)⁸⁷. Or, la corruption de l'un est la génération de l'autre. Ces quelques mots sont révélateurs à plusieurs titres. D'abord, l'adjectif *primus* revient deux fois, ce qui semble confirmer que le noir est la première étape de l'œuvre. D'autre part, le noir est clairement associé à la corruption, mais il est bien précisé que cette corruption est nécessaire pour la génération de la suite. La noirceur était en fait souvent identifiée comme la couleur de la phase durant laquelle les métaux étaient réduits en cendres⁸⁸.

Une autre préparation de la *Medulla* consiste à se servir de tous les éléments que tous les hommes ont en eux, et après avoir un peu évacué le flegme, enfermer cela dans un vase et laisser putréfier dans le feu humide en une matière noire et épaisse (*in materiam nigram et spissam*). Puis, grâce au feu du deuxième degré, s'ensuivront de nombreuses ébullitions où brilleront des couleurs infinies, et la matière séchera. Quand le résultat obtenu monte dans le haut du vase et est devenu subtil, il prend une teinte blanche comme des yeux de poisson, et l'œuvre est complet dans sa première partie. On peut faire de même pour le rouge avec un feu plus fort⁸⁹. On retrouve les étapes que nous avons identifiées dès le début dans les traités de Ripley, en suivant le schéma proposé par L. Principe. Alors que nous venons de lire que la noirceur est le signe de la corruption, le noir est ici le résultat d'une putréfaction. Dans le *Philorcium Alchymistarum*, il y a également une préparation basée sur la putréfaction (*per viam putrefactionis*) qui passe d'abord par la noirceur avant de se changer en blancheur et en poudre rouge⁹⁰.

Dans la *Medulla* toujours, un réseau de significations entre les couleurs et les saisons se met en place comme résumé dans le tableau suivant. Les points d'interrogation (?) indiquent que le texte n'est pas très explicite. À cela s'ajoute une description du parcours du soleil depuis le sud, jusqu'à son retour au sud. Cette trajectoire colle plus difficilement avec les deux autres colonnes, même si Ripley fait des rapprochements.

| Couleurs | Saisons |
|---|---------------|
| Noirceur | Hiver (?) |
| Vert et couleurs trop nombreuses pour que l'esprit humain puisse les imaginer | Printemps (?) |
| Blancheur (comme des yeux de poisson) | Été |
| Jaune -> Rougeur | Automne |

| | | | | |
|---|---|-------------------------------------|--|---|
| Sud => (clair / brillant – <i>lucidus</i>) | Ouest => (pâle / jaunâtre – <i>pallidus</i>) | Nord => (noir – <i>nigredo</i>) | Est => (blanc – <i>albedo</i> <i>crystallina</i>) | Sud (brillant, igné – <i>lucens, igneus</i>) |
|---|---|-------------------------------------|--|---|

Le soleil descend d'abord de sa place méridionale par la dissolution vers l'occident pâle / jaunâtre (*pallidum*) puis se dirige au nord (*Aquilo*) vers la noirceur du purgatoire, avant de briller à l'orient d'une blancheur cristalline et de se diriger à nouveau vers le midi, « igné » (*igneus*) et très brillant, automnal et plus-que-parfait. C'est ainsi qu'il termine sa « roue de la philosophie » (*rota philosophiae*)⁹¹. On peut sans doute associer ce parcours du soleil à celui de l'or : l'or naturel est déjà « au sud », brillant, mais il est pourtant imparfait. En lui faisant subir

⁸⁷ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 147.

⁸⁸ Matteo Martelli, Sébastien Moureau et Jennifer Rampling, « Theory and Concepts: The Shared Heritage of Byzantine, Arabo-Muslim, and Latin Alchemy », op. cit., p. 27.

⁸⁹ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 175-176.

⁹⁰ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 199.

⁹¹ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 148-149.



différentes préparations, il deviendra l'or alchimique, qui n'est plus seulement *lucidus* mais *igneus*. Alors qu'on peut assez bien associer le noir, l'hiver et le Nord, et le rouge à l'automne et au sud retrouvé, il est plus difficile de lier les autres points cardinaux à l'ordre des couleurs qu'a induit l'auteur dans sa mise en relation avec les saisons. En ce qui concerne le noir, ressort à nouveau l'idée que cette couleur correspond à une phase de purification, vu que c'est la noirceur du purgatoire (*purgatorii*).

Dans la *Clavis aureae portae* que nous avons déjà mentionnée, il y a tout un autre jeu d'association, entre les couleurs et les éléments⁹².

| Couleur | Élément | Explications |
|-----------------------------|---------|---|
| Noir (<i>nigredo</i>) | Terre | Dans la terre se cachent tous les autres éléments |
| Blanc (<i>albedo</i>) | Eau | La blancheur est cristalline comme l'eau |
| Jaune (<i>citrinitas</i>) | Air | À la surface du feu, on voit une certaine couleur jaune qui vient de l'air |
| Rouge (<i>rubedo</i>) | Feu | Explication peu sûre : l'auteur dit que les anges ont été créés uniquement de feu et que la pierre des philosophes est faite de feu pur. Elle peut fixer, pénétrer et teindre tous les corps |
| | | ⇒ Il faut déduire que dans le rouge (<i>rubeum</i>) est contenu le jaune (<i>color citrinus</i>), dans le jaune le blanc (<i>album</i>), et dans le blanc le noir (<i>nigrum</i>). L'inverse est vrai aussi, dans le noir est contenu le blanc, etc. C'est ce que l'auteur appelle la roue philosophique. |

La raison de l'association du noir à la terre est tout à fait intéressante : la terre contient tous les autres éléments, et comme Ripley le dit à la fin de son exposé, le noir contient toutes les autres couleurs aussi. Cela corrobore notre schéma où le noir est la première couleur qui apparaît dans l'œuvre et qui laissera sa place à toutes les autres comme si elle les contenait d'emblée.

La Cantilena : de l'image à l'allégorie

Nous terminerons ce parcours sur la couleur noire par la *Cantilena*⁹³, avant d'envisager le noir comme un ingrédient à part entière. Ce poème reprend plusieurs traits caractéristiques du corpus attribué à Ripley : sa forme poétique, bien sûr, mais également sa forme allégorique. En effet, ce poème se présente comme l'histoire d'un roi (à comprendre comme l'or) qui va être régénéré après être retourné dans le corps de sa mère. Ce texte pourrait être de Ripley, mais les premières copies dont nous disposons sont anonymes.

Il s'agit de l'histoire d'un roi stérile⁹⁴ : la teinture ne coule pas de son corps. L'or, donc, dans son état naturel, est défectueux et incapable de teindre, bien qu'il soit le roi des métaux. La mort l'envahit, et il sait qu'il doit renaître, mais ne parvient pas à entrer dans le royaume des cieux. Il aspire à rentrer dans le sein maternel. Cet or doit donc être réduit en sa première matière. La mère recueille le roi, l'anime et le garde en son sein le temps qu'il s'incarne. Elle se repose tandis que le corps croît. La mère est dite *plena candoris*, « pleine de blancheur » et le

⁹² George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 293.

⁹³ Voir Jennifer Rampling, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », op. cit., p. 146.

⁹⁴ Nous avons lu la version imprimée dans les *Opera omnia chemica* en 1649, p. 421-426.



corps est *moribundus*. La mère enceinte se nourrit de chair de paon⁹⁵, qui est l'étape de la multitude de couleurs dont parlait Principe, et boit du sang de lion vert. La peau de la mère prend alors plusieurs couleurs, elle est dite *multicolor*. Elle passe du noir (*nigra*), au vert, au rouge, se relève et se recouche.

Dans le corpus attribué à Ripley, on trouve plusieurs explications de ce qu'est le lion vert. Il est identifié notamment à de l'or vert, incomplet dans la nature, mais qui a la faculté de réduire les autres corps à leur première matière. Il rend fugitif ce qui était fixe, et il est appelé lion, dit l'auteur, parce qu'il soumet à son pouvoir tout corps métallique, comme le lion règne sur les animaux⁹⁶. Dans la *Medulla*, le lion vert est ce grâce à quoi toute chose prend des forces et grandit⁹⁷. Siggel, dans son ouvrage sur les noms de code dans l'alchimie arabe, dit que *lion vert* est un nom de code pour le vitriol⁹⁸. Dans tous les cas, il s'agit d'une substance corrosive, représentée par sa couleur. Le fait que la mère se relève et se recouche fait sans doute allusion à la matière qui est sublimée, monte dans le vase et ensuite se coagule et descend dans le vase⁹⁹. Cette phase essentielle est parfois imagée par un personnage qui monte et descend à répétition¹⁰⁰. Le poème dit aussi que la porte de la chambre était bien fermée, avec aucune possibilité d'entrée ou de sortie¹⁰¹, ce qui doit être l'allégorie du lut d'Hermès avec lequel les alchimistes ferment leur vase.

La mère reste au lit pendant que le roi reprend vie. La laideur la quitte petit à petit, elle devient semblable à la Lune puis prend l'éclat du Soleil. Sa laideur est appelée *tetredo*, *tetredinis* que nous interprétons comme une graphie de *tetritudo*, *tetritudinis* qui signifie au sens premier « laideur », mais est considéré dans certains dictionnaires comme un synonyme de *nigredo*, la noirceur. Cette interprétation concorde avec l'idée des trois couleurs successives, puisque quand la *tetredo* s'estompe, elle devient semblable à la Lune, c'est-à-dire blanche, et puis prend l'éclat du Soleil, ce qui représente, selon l'image alchimique, le stade rouge. Alors la mère redonne naissance à son fils, qui sort du lit. L'auteur semble faire un résumé à ce moment-là : le lit était carré, il devient rond, de noir intense (*nigro maximo*) il devient blanc et pur, et de là sort immédiatement le roi *rubicundus* (doré / rougeaud). Dieu ouvre les portes du paradis à ce nouveau roi, il est décoré et couronné de la Lune et du Soleil. Suivent encore huit strophes sur la gloire du roi et sa multiplication.

Dans ce texte, que nous avons résumé, on retrouve le schéma proposé par Principe, de manière allégorique. Le noir ne semble pas ici être une matière ou substance dont se servirait l'alchimiste, mais un état de cette matière. Cette couleur semble correspondre à la phase de mort, et au début de la cuisson. D'ailleurs, les alchimistes représentent parfois la noirceur par un corps mort, en référence à la mort ou mortification de la matière¹⁰². Au point de vue du

⁹⁵ Dans le texte *Viaticum seu varia practica* (cf. *supra*), on trouve aussi une couleur entre la noirceur et la blancheur qui est dite *quasi pavonis*, comme un paon. George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 354.

⁹⁶ George Ripley, « *Clavis aureae portae* », *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 245.

⁹⁷ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 139.

⁹⁸ Alfred Siggel, *Decknamen in der arabischen alchemistischen Literatur*, Berlin, Akademie-Verlag, 1951. Voir aussi Jennifer M. Rampling, « Art and Representation: The Alchemical Image in the Islamic and Christian Middle Ages », op. cit., p. 163 ; et Grégoire Lacaze, op. cit., p. 311.

⁹⁹ Une phrase courte revient souvent pour parler de cette opération, et se trouve notamment dans la *Clavis aureae portae* attribuée à Ripley : *fixum fac volatile et volatile fixum* (George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 229) – « Rends le fixe volatile, et le volatile fixe ».

¹⁰⁰ Voir par exemple dans la *Visio Edwardi* attribuée à John Dastin, éditée et commentée par Pascale Barthélémy et Didier Kahn « Les voyages d'une allégorie alchimique », *Comprendre et maîtriser la nature*, Genève, 1994, p. 481-530.

¹⁰¹ Ce qu'on trouve aussi dans l'allégorie mentionnée ci-dessus.

¹⁰² Jennifer M. Rampling, « Art and Representation: The Alchemical Image in the Islamic and Christian Middle Ages », op. cit., p. 170. Dans un autre texte allégorique attribué à Ripley, la *Visio Georgii Ripleyi*, lorsque le hibou (sujet du petit conte) expire, il devient noir comme du charbon. Il putréfie ensuite, puis passe par de nombreuses couleurs avant d'atteindre la blancheur et la rougeur. Ms. Oxford Bodleian Library, Ashmole 1459, p. 34.



lexique présent dans ce texte, on retrouve l'adjectif *niger*, *nigra*, *nigrum* qui est le plus fréquent pour signifier « noir », sans ajout de sens particulier. Or, le *nigrum* est parfois la matière de départ d'une préparation, et c'est ce que nous abordons comme second volet de cet article.

Le noir : un ingrédient ?

Dans le corpus de textes attribués à Ripley, nous trouvons à deux reprises la mention d'un ingrédient appelé *nigrum nigrius nigro*, le noir plus noir que le noir. Nous allons tâcher de déterminer ce qu'est ce mystérieux ingrédient¹⁰³.

Le premier passage concerné se trouve dans la *Medulla Alchimiae*, que nous avons déjà abondamment citée. Le deuxième chapitre est consacré à la pierre végétale (*De lapide vegetabili*), et Ripley parle de la matière « onctueuse » (*unctuosa*). Cette matière est proche de « notre Mercure végétal et naturel » (*noster Mercurius vegetabilis et Physicalis*) et Raymond [Lulle] l'appelle *nigrum nigrius nigro* ; Ripley ajoute *quod certe mihi incognitum non est*, qui ne m'est assurément pas inconnu¹⁰⁴. Cette matière « onctueuse » est l'humidité du corps dissout en une similitude de poix liquide (*ad similitudinem picis liquidae*) et est aussi appelée *menstruum resolvable*. Les *menstrua* sont censés être des solvants¹⁰⁵. Selon ps.-Lulle, le *menstruum resolvable* est une vapeur en puissance des métaux¹⁰⁶. Chez Ripley, le *menstruum* est une substance clef¹⁰⁷.

Cette humeur onctueuse contient un tartre qui est épais et plus noir que le tartre fait à partir des raisins noirs de Catalogne, dit Ripley, est c'est pourquoi il est appelé *nigrum nigrius nigro*¹⁰⁸. Le tartre peut notamment être un sous-produit du vin, qui chimiquement est du bitartrate de potassium. Ripley cite une de ces deux sources majeures : Raymond Lulle. En réalité, le corpus de Lulle est similaire à celui de Ripley, dans la mesure où la plupart des textes qui lui sont attribués ne sont pas de lui¹⁰⁹. George Ripley n'était pas au fait du caractère pseudépigraphique du corpus lullien, et a consacré beaucoup de soin à gommer les incohérences d'un tel corpus. Nous avons pu retrouver un texte du corpus lullien qui mentionne le *nigrum nigrius nigro*, il s'agit de l'*Ars magica* (inc. : *Incipit compendium Artis magice Raymundi Lullii*). Au premier chapitre, ps.-Lulle donne une recette à base du *nigrum* :

*Accipe nigrum nigrius nigro et ex eo partes xviii Unam distilla in vase vitreo. Et in secunda distillatione recipe ii et hanc iterum pone ad distillandum. Et huius recipe quartam partem. Et tertio distilla. Et huius recipe ii partes. Et in quarta distillatione parum minus quam totum. Et sic distilla illam partem usque ad viii vel ix vices*¹¹⁰.

¹⁰³ Tandis que nous affirmons, pour notre part, que nous sommes face à une réalité très concrète, d'autres chercheur.es ont donné des explications plus philosophiques de la chose, basées sur l'interprétation junguienne de l'alchimie. Ainsi, il nous faut citer le chapitre « *Nigrum nigrius nigro* : La maladie du roi d'Occident » de Françoise Bonardel dans son livre *Philosophie de l'alchimie*, Paris, PUF, 1993. Nous n'utilisons pas dans cet article les interprétations proposées par Bonardel, et ce pour deux raisons. D'une part, les objets d'étude de Bonardel sont postérieurs à notre période. D'autre part, nous étudions dans cet article l'alchimie comme science théorique et pratique, telle que définie dans les liminaires, et non dans ses volets psychologiques plus tardifs.

¹⁰⁴ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁵ William R. Newmann, *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber*, Leiden, Brill, Collection de travaux de l'académie internationale d'histoire des sciences, t. 35, 1991, p. 103.

¹⁰⁶ Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, op. cit., p. 87. Pour tout le problème des *menstrua* chez Raymond et le traitement qu'en fait Ripley, voir aussi les pages 88-94.

¹⁰⁷ Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, op. cit., p. 111.

¹⁰⁸ George Ripley, *Opera omnia chemica*, op. cit., p. 166-167.

¹⁰⁹ Michela Pereira, *The alchemical corpus attributed to Raymond Lull*, Londres, The Warburg Institute, 1989.

¹¹⁰ Ms. Bern Stadtbibliothek B. 44, f. 74v. « Prends du noir plus noir que le noir et prends-en 18 parts, distilles-en une dans un vase en verre. Et dans la seconde distillation, prends deux parts et mets cela à distiller à nouveau. Et de



Selon J. Rampling, il s'agit là d'une des recettes les plus importantes de l'alchimie pseudo-lullienne. C'est un processus abrégé pour la pierre végétale, qui commence par les distillations répétées de ce *nigrum*. Ripley est ici face à l'une de ses contradictions : à la fois, Lulle est son modèle, et pourtant il va écarter l'utilisation de *nigrum nigrius nigro*¹¹¹. Ce genre de tartre particulier est trop rare dans beaucoup de régions, et Ripley a à cœur que l'alchimie soit théoriquement accessible à tous – dans toutes les régions, et sans dépenses excessives¹¹². À la place, le véritable Ripley va utiliser le sericon comme matière de base pour son œuvre, c'est-à-dire du minium ou plomb rouge (oxyde de plomb Pb_3O_4)¹¹³. Une recette qui commence de la même manière que celle de Lulle se trouve pourtant dans le corpus riplésien, et plus précisément dans le *Philorcium Alchymistarum* :

*Accipe nigrum, nigrius nigro et destilla aquam et fortifica illam cum pipere, squilla, pyrethro, euphorbio, solatro, anacardo, granis paradysi, staphis agria et similibus in acuitate. Hoc vero secretum est magnum*¹¹⁴.
(ch. XII, *De octavo opere*)

Cet ingrédient semble particulièrement important, puisque la préparation est qualifiée de grand secret. Mais l'auteur ne nous dit pas pour autant ce qu'est ce noir plus noir que le noir. L. Principe affirme que la *nigredo* et la *nigredo nigrior nigro* sont des synonymes, pour indiquer la première des couleurs primaires de l'œuvre¹¹⁵. A-t-on ici affaire, dès lors, à un ingrédient ou à un simple synonyme de noirceur ? Peut-être que l'affirmation de Principe est à nuancer très légèrement dans ce contexte. La recette commence par *Accipe nigrum nigrius nigro*, ce qui indique que ce n'est pas juste une couleur mais bien un ingrédient sous-entendu par cette couleur. Bien sûr, il s'agit d'un nom de code, et le *nigrum* n'est pas, en soi, un ingrédient, plutôt que le nom donné à un ingrédient. Nous nous rangeons à l'avis de Rampling qui dit que ce *nigrum nigrius nigro* est la forme particulière de tartre mentionnée par Ripley¹¹⁶, particulièrement foncé et à la base d'une recette.

Vocabulaire supplémentaire

Comme nous l'avons dit au début de cette partie, nous n'avons pas pu prendre en considération toutes les occurrences de termes relatifs au noir dans le corpus latin de Ripley au sein de cet article. Nous avons laissé de côté certains passages qui reprenaient les mêmes informations que ceux cités ou n'apportaient pas d'élément décisif à la discussion. Toutefois, il y a deux mots de vocabulaire que nous n'avons pas encore évoqués, et que nous ne voulions pas mettre au ban :

- Le verbe noircir, rendre noir, *nigriscare* opposé à son contraire, blanchir, *albificare* dans la *Medulla*¹¹⁷.

cela, prend un quart. Et distille une troisième fois. Et de cela, prends deux parts. Et dans la quatrième distillation, [mets] un peu moins que l'entière. Et distille ainsi cette part jusqu'à 8 ou 9 fois ».

¹¹¹ Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹² *Ibid.*, p. 98 ; p. 112-113.

¹¹³ Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 121. Voir aussi Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁴ George Ripley, « *Philorcium Alchymistarum* », *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 209-210. « Prends du noir plus noir que le noir et distille de l'eau et fortifie-la avec du poivre, de la scille, du pyrèthre, de l'euphorbe, de la morelle noire, de l'anacardium, de la graine du paradis (maniguette), de la straphysagria, et d'autres choses d'une acidité semblable. Et ceci est un grand secret ».

¹¹⁵ Lawrence M. Principe, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁶ Jennifer M. Rampling, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁷ George Ripley, *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 144.



- Le verbe noircir, devenir noir, *nigrescere* qui dans le *Philorcium Alchymistarum* est le premier résultat d'une préparation avant de blanchir (*dealbare*) et de se changer (*verti*) en plomb rouge¹¹⁸.
- Un synonyme des précédents : *denigrari* (devenir noir, être rendu noir ; donc *denigrare* : noircir, rendre noir) dans le *Bosome Book*¹¹⁹.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, nous pouvons premièrement marquer une différence nette entre le noir et l'obscurité. Dans le corpus de textes attribués à Ripley, l'obscurité ne concerne jamais l'œuvre alchimique en soi, mais renvoie à l'absconse façon par laquelle les auteurs envieux le présentent à leurs lecteurs. Le noir, en revanche, est bien présent dans les textes et est activement mobilisé dans les préparations : il apparaît tantôt comme le nom donné à un ingrédient qui sert de base à une recette, tantôt il désigne une étape de l'œuvre. Nous avons évoqué à plusieurs reprises le phénomène du secret et des noms de code en alchimie ; il semble que le noir plus noir que le noir (*nigrum nigrius nigro*) réponde à une des pratiques dans l'attribution des noms de code, celle de se baser sur l'aspect extérieur et la couleur¹²⁰. Plus souvent, le noir ou la noirceur (*nigredo*) indiquent une étape nécessaire et primordiale de l'œuvre. Comme nous avons pu le confirmer à la lecture des textes, la noirceur est la première des couleurs essentielles de l'œuvre : elle cède le pas à la blancheur, et ensuite à la rougeur. Le noir correspond à l'étape du noircissement ou de la putréfaction de la première matière¹²¹. Du noir sortiront les autres couleurs. Ces étapes sont bien établies, de façon claire, dans le corpus de George Ripley.

Après un long périple débuté dans un passé légendaire, et naviguant aux confluent des traditions, l'alchimie est une science pratique et théorique qui a réussi à s'infiltrer dans les différentes couches de la société qui vit naître notre chanoine anglais. Elle suscite des débats et invite à la prise de position. Ripley et les auteurs du corpus riplésien se positionnent en faveur de la réalité de l'alchimie et de la sagesse des « Philosophes ». Ils se servent du commentaire comme outil pour faire concorder leurs sources, et le corpus est à plusieurs égards le témoin d'une alchimie dite humaniste, à l'aube de la Renaissance. Malgré les traits caractéristiques de l'alchimie des XV^e-XVI^e siècles présents dans le corpus de textes latins attribués à George Ripley, les auteurs sont loin de rompre avec les siècles précédents. À ce titre, nous n'avons pas observé de changement significatif entre la connotation du noir dans le corpus étudié et dans les sources médiévales de ce même corpus. La position que les auteurs rassemblés sous le nom de Ripley tiennent face à leurs prédécesseurs pourrait être comparée au rôle que joue la couleur noire dans le processus alchimique des textes étudiés. Le noir ne marque pas une rupture avec les autres couleurs, il en est la prémisse, l'étape nécessaire pour qu'apparaisse le blanc, et du blanc le rouge tant recherché, si l'alchimiste parvient à le préparer avec art. Ainsi, nul besoin de rejeter les prédécesseurs pour Ripley. Il faut au contraire les commenter mûrement pour en tirer le meilleur.

¹¹⁸ George Ripley, *Opera omnia chemica*, *op. cit.*, p. 196.

¹¹⁹ Ms. Oxford Bodleian Library, Ashmole 1459, p. 18.

¹²⁰ Robert Halleux, « Il linguaggio degli alchimisti », *op. cit.*, p. 289.

¹²¹ Jennifer M. Rampling, « Art and Representation: The Alchemical Image in the Islamic and Christian Middle Ages », *op. cit.*, p. 170.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ALBERT LE GRAND, *Compositum de compositis*, éd. Lazare Zetzner, *Theatrum Chemicum* vol. IV, Strasbourg, 1613, p. 946-947.
- DE BEAUVAIS, Vincent, *Speculum naturale, version SM trifaria*, Douai, 1624.
- DE MONTANOR, Guido, *Scala Philosophorum*, éd. J.-J. Manget dans *Bibliotheca Chemica Curiosa*, vol. II, 1702, Genève, p. 134-165.
- LULLE, Raymond, *Ars Magica*, Bern Stadtbibliothek ms. B 44, f. 74r-79v.
- RIPLEY, George, *Opera omnia chemica, cum praefatione a Ludovico Combachio*, Cassel, 1649.
- PLUTARQUE, *Œuvres morales*, Texte établi et traduit par Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- ZOSIME DE PANOPOLIS, *Mémoires authentiques*, édité et traduit par Michèle Mertens dans *Les Alchimistes grecs*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1995.

Textes critiques

- BALL Philip, « Alchemical culture and poetry in early modern England », *Interdisciplinary Science Review*, vol. 31 no. 1, *Nature* 4-6, Londres, 2006, p. 77-92.
- BARTHELEMY Pascale et KAHN Didier « Les voyages d'une allégorie alchimique », *Comprendre et maîtriser la nature*, Genève, 1994, p. 481-530.
- BARTHELEMY Pascale, *La Sedacina ou l'œuvre au crible : l'alchimie de Guillaume Sedacer, carme catalan de la fin du XIVe siècle*, Paris, SEHA, 2002.
- BONARDEL Françoise, *Philosophie de l'alchimie – Grand œuvre et modernité*, Paris, PUF, 1993.
- BURNETT Charles et MOUREAU Sébastien (éds.), *A cultural History of Chemistry, vol. 2 : In the Middle Ages*, Londres, Bloomsbury, 2021.
- CALVET Antoine, *L'alchimie au Moyen Âge*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2018.
- CRISCIANI Chiara et PEREIRA Michela, « L'alchimia fra Medioevo e Rinascimento », *Storia della scienza*, (dir.) Sandro Petruccioli, vol. 4, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2001.
- DAPSENS Marion, « Arabice appellatur Elixir » *Les Masā'il Khālid li-Maryānus al-rāhib dans leurs versions arabe et latine*, vol. 1, Louvain-la-Neuve, 2022, Thèse de doctorat.
- DE CALLATAY Godefroid et MOUREAU Sébastien, « In Code We Trust. The Concept of Rumūz in Andalusī Alchemical Literature and Related Texts », *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, vol. 75, no. 2, 2021, p. 429-447.
- HALLEUX Robert, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, coll. : Typologie des Sources du Moyen-Âge occidental no 32, 1979.
- HALLEUX Robert, « Problèmes de lexicographie alchimique », *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen-Âge*, Paris, 18-21 octobre 1978, actes du colloque international organisé par Yves Lefèvre, Paris, CNRS, 1981, p. 355-365.



- HALLEUX Robert, *Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, Fragments de Recettes*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- HALLEUX Robert, « Le mythe de Nicolas Flamel ou les mécanismes de la pseudépigraphie alchimique » dans *Archives internationales d'Histoire des sciences*, t. 33, fascicule III, 1983, p. 234-255.
- HALLEUX Robert, « Il linguaggio degli alchimisti », dans *L'arte del Sole e della Luna. Alchimia e filosofia nel medioevo*, édité par Chiara Crisciani, Michela Pereira, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1996, p. 282-291.
- KAHN Didier, *Le fixe et le volatil, Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- LACAZE Grégoire, *Turba philosophorum, Congrès pythagoricien sur l'art d'Hermès, Édition critique, traduction et présentation*, Leiden, Brill, 2018.
- LETROUT Jean, « Chronologie des alchimistes grecs », *Alchimie, art, histoire et mythes, Actes du 1er colloque international de la Société d'Étude de l'Histoire de l'Alchimie*, Didier Kahn et Sylvain Matton (éds.), Paris, SEHA - Arché, 1995.
- MAIREY Audrey, « Entre littérature, science et politique : les œuvres alchimiques de Thomas Norton et George Ripley », *Revue historique*, 658, 2011/2.
- MANDOSIO Jean-Marc, « L'alchimie dans les classifications des sciences et des arts à la Renaissance », *Alchimie Et Philosophie À La Renaissance. Actes Du Colloque International De Tours 1991*, Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (éds.), Paris, Vrin, 1993, p. 11-41.
- MARTELLI Matteo, *The Four Books of Pseudo-Democritus*, Leeds, Maney publishing ; Society for the History of Alchemy and Chemistry (Sources of alchemy and chemistry, 1), 2013.
- MARTELLI Matteo, « Greco-Egyptian and Byzantine Alchemy », *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*, Georgia L. Irby (éd.), John Wiley & Sons, Blackwell Companions to the Ancient World, 2016.
- MOUREAU Sébastien, « Les sources alchimiques de Vincent de Beauvais », *Spicae : cahiers de l'atelier Vincent de Beauvais, nouvelle série*, Vol. 2, no. 1, 2012, p. 5-118.
- MOUREAU Sébastien, *Le De anima alchimique du pseudo-Avicenne*, 2 vols., Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Micrologus' Library, 76, Alchemica Latina 1, 2016.
- MOUREAU Sébastien, « Min al-Kīmiyā ad Alchimiam: The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages », *Micrologus: natura, scienza e societa medievali – Nature, Science and Medieval Societies* 28, 2020, p. 87-141.
- NEWMANN William R., *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber*, Leiden, Brill, Collection de travaux de l'académie internationale d'histoire des sciences, t. 35, 1991.
- PEREIRA Michela, *The alchemical corpus attributed to Raymond Lull*, Londres, The Warburg Institute, 1989.
- PRINCIPE Lawrence M., *The secrets of Alchemy*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, coll. Synthesis, 2013.
- RAMPLING Jennifer, « Establishing the Canon: George Ripley and his Alchemical Sources », *Ambix*, vol. 55 no. 33, 2008, p. 189-208.
- RAMPLING Jennifer, « The Catalogue of the Ripley Corpus: Alchemical Writings Attributed to George Ripley (d. ca. 1490) », *Ambix*, vol. 57 no. 2, 2010, p. 125-201.
- RAMPLING Jennifer, *The Experimental Fire, Inventing English Alchemy, 1300-1700*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, Synthesis, 2020.
- SIGGEL Alfred, *Decknamen in der arabischen alchemistischen Literatur*, Berlin, Akademie-Verlag, 1951.



THORNDIKE Lynn, *A History of magic and experimental Science*, vol. IV : *Fourteenth and fifteenth Centuries*, New York et Londres, Columbia University Press, 1934.