

Véronique ADAM

## LES VIVES RAISONS DE L'ÉLOQUENCE : LA CLARTÉ DANS LA POÉSIE ET LA POÉTIQUE ALCHIMIQUE

Verville dans un quatrain liminaire en vers rapporté à son recueil en prose et en vers, *Les Appréhensions spirituelles*, est figuré comme poète en devenir et par la constance de l'orateur :

Tu es, deviens, tu fus et seras toujours  
Philosophe, poète, alchimiste et orateur<sup>1</sup>.

Si nous pouvons penser que la polygraphie de Béroalde, auteur de traités, romans et poèmes assez divers, est ainsi évoquée, la relation de la rhétorique avec la poésie semble également se comprendre en regard de la philosophie et de l'alchimie. Lorsque la poésie relève de la littérature alchimique, elle paraît toutefois *a priori* bien éloignée d'un clair discours puisque les écrits alchimiques sont le plus souvent qualifiés d'obscurs, et l'on pointe précisément le défaut rhétorique de leurs propos désorganisés et confus, souvent impossibles à entendre pour leurs lecteurs. Dans une lettre adressée à Paracelse après la mort de son ami Froben, Érasme souligne même trois défauts de la langue du médecin suisse qu'il lui conseille de corriger : l'excès de mots, l'absence de concision et l'obscurité de son discours énigmatique<sup>2</sup>. Néanmoins Érasme prétend imputer à sa propre ignorance, l'obscurité du sens des propos de Paracelse dont il souligne paradoxalement l'évidente vérité. C'est précisément ce conflit entre un discours obscur et un sens éclatant de vérité que tentent de résoudre les poètes de la fin du XVI<sup>e</sup>, en convoquant l'éloquence pour légitimer le savoir alchimique aussi bien que pour présenter les qualités rhétoriques de ce discours. La période qui nous intéresse est d'autant plus importante qu'elle est le témoin de deux phénomènes : d'une part, la présence plus manifeste d'encarts en vers, insérés dans des anthologies poétiques dédiées, dans des romans en prose, ou des traités scientifiques<sup>3</sup>, d'autre part, le recours à des rites d'autorisation, c'est à dire à des modèles ou à des formes autorisées de discours et de style, rites nécessaires à l'accréditation de l'alchimie comme science<sup>4</sup>. Le *corpus*<sup>5</sup> retenu comporte des auteurs qui ne sont pas nécessairement des

<sup>1</sup> F. Béroalde de Verville, « Quatrain à F.B. de Verville », *Les Appréhensions spirituelles*, Paris, Thimotee Loüan, 1584, p. 15. Ce quatrain signé « N.E. » est sans doute de Nicolas Ellain.

<sup>2</sup> « *Quod si dignaberis quae paucissimis verbis plusquam laconice notasti, fusius explicare* » (« si tu pouvais condescendre à noter par un nombre de mots très limités et plutôt d'une manière laconique ce que tu m'as expliqué par une profusion de mots »). Cette lettre est mentionnée par J. Gohory, « Préface », *Le livre de la fontaine périlleuse*, Paris, Jean Ruelle, 1572, p. 12-13. Sur cette lettre, voir W. A. Murray, « Erasmus and Paracelsus », *BHR*, t. 20, 3, 1958, p. 560-564.

<sup>3</sup> Voir le cas exemplaire de J. Gohory qui édite Paracelse (de 1540 à 1580), *Amadis de Gaulle* (1573), ou *Le livre de la Fontaine périlleuse* (1572) en les accompagnant de préfaces reliant extraits versifiés et propos scientifiques empruntés à l'alchimie.

<sup>4</sup> J'emprunte cette expression à F. Lestringant dans *André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève, Droz, 1994. Sur ces rites dans l'alchimie, voir V. Adam, « La littérature alchimique (1550-1715) : écriture et savoir à la marge? », *Diffuser la science en marge : autorité, savoir et publication*, éd. M. P. Luneau, *Mémoires du livre*, vol. 6, 1, 2014, en ligne :

<http://www.erudit.org/revue/memoires/2014/v6/n1/1027689ar.html?vue=biblio>

<sup>5</sup> G. A. Augurelli, *Chrysopoieia libri III* [1505], Venise, Luerensis, 1515 traduit en vers *De la fabrique de l'or*, Lyon, G. Roville, 1543, puis en prose, *Les Trois Livres de la Chrysopée, c'est-à-dire l'Art de faire l'or...* traduits de Jean Aurelle Augurel, par F. Habert de Berry, Paris, Hulpeau, 1549 ; F. Béroalde de Verville, *Les Appréhensions spirituelles*, Paris, Thimotee Loüan, 1584 ; *Le Cabinet de Minerve*, Rouen, G. Vidal, 1597 ; C. Hesteau de Nuysement insère deux poèmes alchimiques « Poème philosophique de la vérité de la physique minérale » et « visions hermétiques » in *Poème philosophique ...*, Paris, Périer, Buisard, 1620 ; Vigenère détourne Philostrate en offrant parfois un sens alchimique aux mythes et ajoute deux pièces en vers sur les songes et la nuit dans *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemmien* [1578], Paris, Vve Abel Langelier, 1614 (éd. F. Graziani, Paris, Champion, 1995) ; C. de Gamon conteste la vision de Du Bartas dans *La Semaine ou création du monde* (2<sup>e</sup> éd, Lyon, Morillon, 1609) et rédige « le Trésor des trésors » (*Le Jardin de poésie*, Lyon, Morillon, 1600) commenté par H. de Linthaut, *Commentaire sur le Trésor des trésors*, Lyon, Morillon, 1610.

alchimistes, mais qui en adoptent toutefois la posture et les idées. Je me propose donc de lire leur poésie comme une entreprise de légitimation : le recours à l'*Auctoritas* et aux principes particuliers de la rhétorique servirait à transformer l'alchimie sinon en science, du moins en manifeste de l'éloquence. Après avoir précisé l'importance de la clarté dans la poésie alchimique, j'examinerai les éléments rhétoriques convoqués pour fixer l'éloquence de cette écriture en vers et la distinguer de la prose. Enfin, les modèles de rhétorique revendiqués pour leur capacité à assimiler l'éloquence à l'alchimie montreront que la défense de la variété vient compléter l'éloge de la clarté dans cette défense de l'alchimie éloquente.

#### LE PASSAGE A LA CLARTE

L'indice de cette conversion à la clarté apparaît dans la traduction qu'Habert de Berry propose dès 1550 de la *Chrysopée* d'Augurelli : publiée en 1505 dans sa version originale en latin, le texte est d'abord traduit en français et en prose, *De la facture de l'or* chez Roville l'éditeur d'Alciat et de Marot, en 1543, puis Habert de Berry le propose en vers français en 1549. Cette dernière version, habituellement reprise quand on cite ensuite Augurelli, augmente considérablement la taille originale du poème. Ce succès d'Augurelli est d'autant plus inattendu qu'il est plus littéraire que scientifique et se voit désigné comme un modèle d'éloquence et de poésie dont on aurait scrupuleusement conservé le style. Sans doute l'imitation qu'Augurelli fait de Virgile dès son premier poème alchimique, *Vellus aureum* (1505), contribue-t-elle à cet éloge : Deimier présente encore le poète romain comme héritier du prince des poètes, Homère, et en modèle d'éloquence pour les poètes italiens<sup>6</sup>. Habert de Berry, le traducteur français opère néanmoins une modification des formes du discours poétique. Plusieurs vers d'Augurelli débutaient avec une majuscule similaire : les vers réitérent la même initiale invitant soit à lire en acrostiche, soit à relier le sens des mots ainsi assimilés en croisant la clausule et l'ouverture des vers, dépassant une simple attention à la seule rime : *Arte*, placé à plusieurs zones rythmiques du vers, est par exemple associé en tête de vers à d'autres vocables identiques par leur sens et par leur initiale (tel *aether*<sup>7</sup>). Habert préfère jouer sur des monosyllabes privés de sens en tête de vers (et/ par/de) et s'il préserve quelques anaphores, il préfère les rimes porteuses de sens en lieu et place des acrostiches en lettres capitales d'Augurelli. Ses rimes ont tendance à opposer les vocables homophones. Les vers qui définissent l'alchimie convoquent justement la « clarté » pour l'opposer à cette science :

Tant leur regards sont enfumés et sombres  
Dont à bon droit tu ne peux affermer  
Que plus vil art tu puisses estimer  
Que cetuy là qu'on appelle Alchimie  
Science (au vray) de clarté ennemie.  
Qui se cachant sous voile d'obscurté  
De ça de là chemine sans seurté<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> P. Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610, p. 233. Sur l'influence de Virgile, voir P. Galand-Hallyn, « Poésie et imitation au XVI<sup>e</sup> siècle », *Poétique de la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 462 sq.

<sup>7</sup> « *Aetherei septem tentat discrimina cantus./Arte etiam inventa leges et civica jura/Arte urbes constant clarae : sanctisque senatus/Arte regunt reges populos : exercitus arte/Ducitur : atqui etiam praestans Dux imperat arte.* » G. A. Augurelli, *Chrysopoieia*, non paginé, p. 49 du fichier disponible en ligne :

[https://books.google.fr/books?id=sRE8AAAACAAJ&dq=augurelli&hl=fr&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.fr/books?id=sRE8AAAACAAJ&dq=augurelli&hl=fr&source=gbs_navlinks_s)

<sup>8</sup> F. Habert, *Chrysopée*, p. 55.

La mention de la « clarté » est absente de la définition d'Augurelli : il lui préfère des périphrases de l'obscurité et de termes similaires, comme les ambages (« *obscurisique ; tegens ambagibus errat*<sup>9</sup> »). L'adjectif « clara » est utilisé une fois pour désigner les villes connues où se pratique l'alchimie (*Ibid.*). La clarté d'Habert introduit bien un paradoxe : contre-modèle de l'alchimie, elle fixe ce faisant le travail du poète qui décrit la nature de son savoir. Si Augurelli évoque sans figure son discours de poète (*eloquar, referem*), Habert, à plusieurs reprises, expose la « clarté » de son discours et de son sens qu'il relie à l'élévation de son style et la lumière qu'il offre sur la mystérieuse alchimie : ainsi il souhaite « éclaircir d'intelligence entière/ si obscure matière » (épître), puis il propose aux mortels de « contemple[r] cette claire lumière/ qui exempte est de toute obscurité ». Enfin il annonce qu'il expliquera l'alchimie, en donnera « claire notice<sup>10</sup> » ou « claire ouverture ». Habert relie peu à peu la clarté à sa teneur rhétorique : dans son souhait de faire preuve de nouveauté (« Muses soyez toujours continuelles de raconter choses plus nouvelles<sup>11</sup> »), il souligne son bon usage des mots et de la langue en s'opposant aux « prophètes » et leurs mots austères, comme au langage des Anciens, qui « enferment dans l'obscurité » deux notions alchimiques pourtant fondamentales, leur ajoutent « des mots barbares », ou forgent « cent noms dont un chacun certain moyen signifie aucun » dans une « vaine fable<sup>12</sup> ». Cette critique du mauvais discours est intéressante à deux titres. D'une part, l'obscurité qu'on impute à l'alchimie, n'est plus essentielle mais contextuelle et discursive, d'autre part, Habert transpose le choix d'un bon langage sur l'opération alchimique : au lieu de multiplier les noms et les opérations, il faut « prendre, élire et choisir ».

La clarté est une marque d'éloquence et un instrument scientifique. L'esthétique de la concision et de la brièveté dans l'expression et la pratique de l'alchimie, justement recommandée par Érasme à Paracelse pour clarifier son propos, se retrouve dans la pensée de Deimier dans son *Académie de l'art poétique*. Nous proposons de nous servir de ce traité de poétique pour comprendre comment les réflexions d'Habert sur l'alchimie comportent des allusions à la rhétorique. L'écho et le dialogue parfois contradictoires entre les textes d'Habert et de Deimier sont d'autant plus notables qu'ils sont justement (ré-)édités au même moment et que Deimier se sert aussi de l'alchimie pour explorer les règles et le cadre du discours éloquent : il construit à l'instar d'Habert, deux visages de l'alchimie, l'un montrant une forme d'innovation et de précision verbale, l'autre porteuse d'obscurité sémantique. L'alchimie est paradoxalement un idéal d'éloquence et un contre-modèle. Soucieux du bon usage de la langue et du choix du genre, l'exemple de l'alchimie sert ainsi leur étude respective. Deimier, explorant les causes possibles de l'obscurité d'un propos, explique en effet que le poète ne doit inventer un mot que s'il ne le trouve point dans la langue française, afin d'exprimer des sujets qu'il aura « en main ». Il cite alors justement le cas de l'alchimie qui sait utiliser et inventer, à raison, les mots « coagulation » ou « ignition<sup>13</sup> ». La question du vocable est convoquée par Habert, mais il prend une position inverse à celle de Deimier, et suit le modèle d'Augurelli : il défend l'usage des noms propres de héros mythologiques, de la figure emblématique de la lune et du soleil, pour désigner les métaux, en lieu et place des termes scientifiques. La clarté sert néanmoins toujours de critère mais les modalités sont différentes : il s'agit moins d'imiter les anciens poètes que de choisir des mots auxquels « sa matière est sujette ». La correspondance du mot et la chose fait que le lecteur « merveille y lira dont son œil s'éjouira ». L'illumination va de pair avec le

<sup>9</sup> G. A. Augurelli, *Chrysopoieia*, L. II, p. 37.

<sup>10</sup> F. Habert, *Chrysopée*, L. II, épître puis *passim* p. 56, 67, 59.

<sup>11</sup> F. Habert, *Chrysopée*, p. 35.

<sup>12</sup> F. Habert, *Chrysopée*, p. 67-68.

<sup>13</sup> P. Deimier, *Académie*, p. 478.

plaisir : ces mots ont été « inventés en cet art pour plaisance ». La logique de la fable et de la fiction, le souci d'émerveiller le lecteur contribuent au choix de vocables eux-mêmes imagés écartant leur sens obscur au moins d'une manière figurée. Si le refus du néologisme et du mot étranger devenu barbare chez Habert est net, le recours à ces noms porteurs de « merveille » coïncide avec l'utilisation des noms explicites des métaux toutefois complétés par l'adjectif « clair » : on le répète en citant le « clair métal », le « clair argent » ou le « clair airain ». Ces métaux sont placés devant les « yeux clairs et resplendissants » du lecteur et « son clair jugement »<sup>14</sup>. La merveille scientifique est portée par un discours de la clarté double, rhétorique et thématique. Il y a contamination réciproque de l'objet d'étude, de son expression et du regard porté sur lui. Un tel recours conduit à distinguer la leçon d'Habert et de Deimier : pour ce dernier, désireux d'éviter l'obscurité dans le discours, il est important de choisir un sujet clair pour lui appliquer dès lors plus aisément un discours clair : « choisir et prendre des sujets clairs et illuminés de raisons et beautés vives et naturelles qu'ainsi les conceptions poétiques ne soient point fondées sur des idées fantastiques brouillées et obscures en leur être<sup>15</sup> ». L'alchimie, prise cette fois dans un sens métaphorique comme un mélange hétérogène, lui sert bien de contre-modèle pour proposer à rebours l'éloge de la clarté : Deimier oppose l'élégie qui ne doit pas être « voilée d'obscurité et de formes étranges », avec l'énigme où l'on « peut trouver de l'obscurité ». Il demande de ne pas enclorre son esprit « en l'alchimie d'imaginaires si fumeuses et dérégées ». A rebours, Habert tente pour aboutir à une clarté visible dans l'ensemble des éléments du discours (destinateur, sujet et destinataire) de légitimer une forme offrant certes un contenu obscur mais porté par un discours sinon clair tout au moins capable de verbaliser sa propre lumière ou de qualifier de claires sa matière et ses pratiques. C'est précisément sur cet aspect que Habert conclut son poème : la fonction du poète le préserve de toute obscurité.

Accommodant mon style poétique  
Aux instruments des cordes de musique  
[...] j'ai osé faire œuvres fantastiques  
Qui composé[e]s sont de vers iambiques  
Et maintenant ainsi que réveillé,  
D'un creux sommeil me suis appareillé  
De déclarer quelle porte aperçue  
Est le moyen de la présente issue  
Entre les deux portes où sont les songes  
Laisant la porte à corne et illusoire  
Pour mieux sortir par la porte d'ivoire (III, p. 130).

Cette allusion à *l'Énéide* (l. VI) rapproche le savant d'Énée. Ce dernier choisissait les songes trompeurs (ivoire) au lieu des ombres réelles (corne). La blancheur de la porte complète aussi ce travail de surdétermination de la clarté et de la merveille. La *Chrysopée* définit justement l'œuvre du poète en le calquant sur le genre du songe mais d'une manière finalement particulière : la mention simultanée du sommeil, de l'éveil, et la porte qui s'ouvre, se trouve habituellement dans *l'incipit* du songe tandis qu'elle vient clore ici le poème. Habert déplace ce seuil : le travail poétique et alchimique s'inscrit dans un espace intermédiaire, entre deux portes. Habert assigne un lieu au poète qui s'oppose à celui d'Augurelli : ce dernier enjoignait l'alchimiste de se trouver un lieu étroit et calme, sans ouverture et clos où il pourrait trouver la vérité à l'abri des regards du peuple. Il préférerait

<sup>14</sup> F. Habert, *Chrysopée*, p. 31, 94, 113, 61 etc.

<sup>15</sup> P. Deimier, *Académie*, p. 260-261.

achever son texte sur les « *falsis verbis* », les propos mensongers qui menacent de l'entraîner vers l'ombre et l'erreur. Le lieu du poète-alchimiste inventé par Habert s'édifie sur la blancheur d'une porte d'ivoire qui s'ouvre, intercalée entre la vérité et l'illusion, longuement surdéterminée par ce motif de la clarté et de la fable. Le poème propose ainsi un parcours de plusieurs avatars de la clarté, de la merveille scientifique à l'ivoire, d'une blancheur figurative et littérale. Contrairement à ce que proposera Deimier, le poème alchimique d'Habert se distingue de l'énigme, moins parce que comme le suggérait Deimier, il choisit d'éviter de mentionner des sujets obscurs mais parce qu'il les convertit par son discours. La répétition du vocable de la clarté tient lieu de conversion. La rhétorique instaure une continuité au moins topique et utilise le souci d'éloquence pour rendre acceptable et lisible une science mystérieuse. L'alchimie assure une fonction heuristique et exemplaire en servant chez nos deux poéticiens, d'*exempla* pour comprendre et atteindre la clarté rhétorique.

Cet usage de la clarté presque incantatoire, porté par un souci du mot et une poétique du vers, n'est pas propre à cette *Chrysoptée* : les mêmes manifestations surgissent chez Nuysement et Gamon, autorisant la fondation d'une relation nette entre l'usage rhétorique de la clarté et la construction d'une poétique des vers. Nuysement a recours au motif de la blancheur pour opposer la « candeur » des écrits alchimiques aux vers barbares de leurs détracteurs :

Oses-tu bien souiller avec tes vers barbares  
La candeur des écrits de tant d'esprits si rares,  
Qui brillant des rayons de la divinité  
Ornent comme Soleils la sainte antiquité<sup>16</sup>.

L'approche moralisante et éthique complète la nature purement rhétorique de la clarté tout en maintenant sa relation à la merveille. Gamon fait coïncider fiction et clarté comme Habert complétant ainsi la polyvalence de cette merveille :

Je sais qu'il faut couvrir comme nos Poésies  
De maintes fictions, ceci d'allégories  
Mais puisqu'ore j'y suis, la clarté me conduit :  
Le jour illuminant est plus beau que la nuit<sup>17</sup>.

Le genre fictionnel et énigmatique est redéfini : la clarté construit le cadre de l'écriture du discours d'une alchimie devenue porteuse d'une lumière à la fois matérielle (les métaux « dorés ») que spirituelle. La poésie alchimique devient le lieu d'une prétérité de la clarté : le discours et son organisation, qualifiés de clairs, construisent la clarté d'un lexique et du cadre. Le propos clair, tout en dénigrant les discours étrangers à cette clarté, s'impose dans une tension entre l'obscurité manifeste du sens de ses figures et de son cadre ésotérique, et la clarté lexicale et sémantique du commentaire inscrit dans ses vers. D'une manière générale, la présentation de la science coïncide avec le maniement et l'apparence du discours et des mots qui l'énonce.

Le jeu sur l'*incipit* du songe d'Habert, la mention des allégories de la fable ou de la nature des vers inscrivent le souci de clarté dans une forme d'attention à l'écriture des genres fictionnels. Gamon poursuit cette convenance entre la poétique des vers la rhétorique de la clarté en opérant une distinction entre prose et vers :

---

<sup>16</sup> Nuysement, « Poème philosophique », p. 11.

<sup>17</sup> G. Gamon, « le trésor des trésors », p. 76.

Ce tas d'écrivains dont la muse est si vaine  
L'un toujours chaud d'amour infecte l'univers,  
L'autre pensant gagner mêle la prose aux vers  
Le langage terrestre au céleste langage  
Et du parler commun fait un maquignonnage.  
Ce n'est pas tout, mon tout, de caqueter [...]  
Je veux te présentant un présent profitable.[...]  
Je veux voler plus haut que je n'ai jamais fait.  
Aussi le vrai poète a plus que d'un objet  
Voire donnant lumière aux choses ténébreuses  
Aux rudes quelque grâce et croyance aux douteuses ?  
Je veux pousser du Dieu sur Parnasse adoré  
Te donner véritable un poème doré<sup>18</sup>.

Cette image du poème doré présente chez Nuysement ou Béroalde réitère la concordance que nous avons vue, entre l'objet du poème (la fabrication de l'or) et le discours. Gamon conclut précisément son long poème en rappelant que « la grâce et son utilité doivent apporter la belle clarté ». Or cette clarté que l'on pourrait juger scientifique ou littérale (celle de la matière et de l'or fabriquée par l'alchimiste) repose sur une réflexion préalable sur la prose et le vers, puis sur la nature du style et du discours. Néanmoins les vers de Gamon sont contredits par sa pratique puisqu'il mêle vers et prose, et expose des vers en style « trivial ». Linthaut, son commentateur éclaire cette contradiction en paraphrasant la poétique de Gamon : tout en s'efforçant de montrer la vérité scientifique et philosophique de tels vers, Linthaut la relie pour la défendre, à ses qualités rhétoriques parmi lesquelles la clarté se retrouve. Évoquant le niveau du style, le choix des vers, leur disposition et surtout leur finalité, Linthaut y voit autant de signes de cette vérité, quitte à souligner paradoxalement les défauts du poème et à penser que le poète alchimiste refuse effectivement le « simple caquet rhétoricien<sup>19</sup> ». L'analyse de Linthaut précise la nature de ce « poème doré » : cette dorure désigne la diversité de « l'ornementation » des vers et la vérité du propos, *a contrario* du « poème plombé<sup>20</sup> ». Cette coïncidence entre la richesse des figures et la merveille de ses découvertes poursuit la contamination entre l'objet de l'alchimie (plomb et or) et ses choix discursifs (dorée/plombée), si bien que les qualificatifs pour ces deux modalités complètent le sens de cette clarté : la parole « pure » et « nette<sup>21</sup> » de Gamon permet et dévoile la variété et la rareté de son propos. La lecture d'Hermogène contemporaine de ces poèmes montre la relation entre clarté et pureté<sup>22</sup> et l'on verra plus loin que la variété est en corrélation avec la clarté.

Soucieux de marquer la nature de cette poésie, Linthaut complète alors cette étude rhétorique par l'exposition de sa finalité. Cette poésie est d'abord opposée à la poésie amoureuse, simplement capable d'évoquer des choses vaines et douloureuses. La parole alchimique par sa source et sa finalité, paraît « tirée du fond des entrailles des choses ». Elle révèle toutes les qualités de l'orateur et en particulier un art de la disposition et une *energeia* : « la beauté de ses inventions, l'énergie, de ses termes, la tissure de ses vers, l'application des mots propres, la diversité de ses ornements » restent ainsi soumis à un discours

<sup>18</sup> C. Gamon, « le trésor des trésors », p. 74.

<sup>19</sup> H. de Linthaut, p. 3.

<sup>20</sup> H. de Linthaut, p. 6.

<sup>21</sup> H. de Linthaut, p. 1.

<sup>22</sup> C. Delminio dans son *Discours sur Hermogène (Tutte l'opere*, Venise, Giolitti, 1580, p. 88) relie la clarté à la pureté et la douceur : *Purita, lucidezza*, [...], puis *dolcezza*.

« profitable » et « agréable<sup>23</sup>. On peut dès lors rejeter d'une part la rhétorique de Démosthène et Chrysippe puisque son utilité est douteuse, et d'autre part les mauvais vers de « [ces] versificateurs qui trempent l'aile à tous moments, mêlent le style trivial et prosaïque au langage céleste de la poésie<sup>24</sup> » (ce que Gamon nomme le « maquignonnage »). La paraphrase de Linthaut, privilégiant l'utilité et le plaisir plutôt que la seule élévation du style, légitime sans le contredire le statut paradoxal des vers de Gamon : ses ruptures de style, son mélange de prose et de vers sont le signe d'une imitation fidèle de propos qu'il tient à mentionner littéralement pour mieux les critiquer ensuite. Sa poétique s'édifie en s'opposant à des discours en vers ou en prose mêlés à ses vers. Cette exposition fidèle de mauvais discours complète cette logique de l'évidence et de la clarté révélant simultanément et littéralement ce qu'elle évoque. L'évaluation du niveau de style, de la qualité des vers ou de la prose dépend dès lors du contexte de la citation et de sa finalité. C'est donc finalement la disposition des idées et des discours qui contribue, selon sa nature, à la clarté du bien dire et du beau langage. La disposition des vers de Gamon enrichit justement celle-ci : Linthaut valorise ainsi les vers rapportés en une, voire quatre colonnes de Gamon.

L'importance donnée à l'utilité du discours dessine la clarté en instrument de mesure du discours, de la nature de son contenu mais aussi de la qualité de son effet. La clarté est conjointe à la douceur, notamment dans *Le Cabinet de Minerve*, de Béroalde de Verville on retrouve encore Hermogène<sup>25</sup>. Des devisants, menée par Minerve, y visitent une sorte de cabinet de curiosité, étape d'un récit plus ample, *les Aventures de Floride*. Cette galerie de pièces rares et merveilleuses dispose de plusieurs passages en vers interrompant l'*ekphrasis* des objets et les dialogues. Béroalde emprunte ces vers à son recueil poétique déjà publié, *Les Appréhensions spirituelles*. La fonction des vers n'est ni lyrique ni amoureuse. Les vers, prononcés au moment où les personnages dialoguent sans pouvoir se mettre d'accord, apparaissent comme une conclusion « agréable<sup>26</sup> » apportée à la *disputatio*. Ils instituent une concorde : les devisants sont invités à « se mêler » en une « douce confusion<sup>27</sup> ». Cet usage conduit Béroalde, reprenant plusieurs fois cette douceur, de distinguer deux poésies : sa propre poésie, pacificatrice et naïve, destinée à décrire les opérations alchimiques et des tableaux mimétiques de la nature, sert à la concorde, en joignant le doux et l'utile. À rebours, la fable païenne, est plaisante, mais demeure obscure, blasphématoire et véhémement. La poésie du roman, par son rôle apaisant, préserve son public de la colère, de la violence et de la douleur et assure une forme de sociabilité.

Cette douceur si elle n'est pas propre à Béroalde<sup>28</sup> est cependant intéressante car elle se manifeste moins par l'exposition de la nature du poème que par l'effet produit. Béroalde respecte toutefois les règles pour propager cette douceur, en répétant les mêmes mots à la rime, comme le conseille Sébillet<sup>29</sup>. Le déplacement de la qualité du discours sur le comportement du public permet de voir que ce « doux » n'est pas produit par la dimension amoureuse ou sentimentale des vers. Ce « doux » sans *pathos* échappe sans doute ainsi aux critiques adressées contre la douceur<sup>30</sup>.

L'image de la porte d'ivoire, la fonction de concorde des vers présenteraient la poésie comme une forme d'instance unificatrice qui s'énonce dans un style homogène et élevé et

<sup>23</sup> C. Delminio, *Discours sur Hermogène*, p. 2.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> cf. n. 22.

<sup>26</sup> F. Béroalde, *Le Cabinet*, p. 20v.

<sup>27</sup> F. Béroalde, *Le Cabinet*, p. 156.

<sup>28</sup> Voir M. Huchon, « Le doux dans les rhétoriques et poétiques du XVI<sup>e</sup> siècle », *Le « Doux » aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Cahiers du GADGES*, 1, 2003, p. 9-28.

<sup>29</sup> Th. Sébillet, *Art poétique français* [1548], *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF [Le Livre de poche], 1990, p. 56.

<sup>30</sup> Voir M. Huchon, « Le doux... ».

se caractérise par une clarté capable de qualifier le savoir et le discours qui l'énonce. Ce rôle de synthèse de la poésie ne peut être compris en dehors du contexte des textes plus théoriques qui définissent l'alchimie. L'alchimie y est en effet présentée comme un principe de la variété qui a justement la capacité de mêler et regrouper des éléments divers. Si ce principe est rarement convoqué en poésie, si ce n'est dans l'allusion de Béroalde vue *supra*, au mélange de tous les convives, il est omniprésent dans les traités. Cette variété nous paraît d'autant plus importante qu'elle est utilisée pour relier l'alchimie à l'éloquence. La poésie n'est ainsi pas seulement une application des principes rhétoriques, le savoir qu'elle énonce se prend lui-même comme modèle l'éloquence pour édifier son objet d'étude. La variété va de pair avec la clarté.

#### LES MODELES D'ELOQUENCE.

La sélection des modèles s'opère souvent à cause de la nature polygraphique de certains auteurs d'ouvrage de rhétorique ou à leur emploi de figures polysémiques et adaptées à l'alchimie. On se heurte souvent à la difficulté de voir des modèles peu explicites. Si, comme nous le verrons, Hermogène est convoqué par Delminio dans son usage du discours alchimique, pour définir l'art de la rhétorique, Delminio le passe sous silence dans ses autres ouvrages. Les ouvrages de Vigenère, offrant une lecture partiellement alchimique des vocables, des mythes ou des matières, notamment dans sa traduction de Philostrate<sup>31</sup>, citent Lucien, comme auteur d'ouvrages de rhétorique et d'un traité sur l'astrologie. Susenbrotus énonce une figure de syntaxe, la dispersion déjà utilisée par l'alchimie et formalisée dès le Moyen-âge par les Arabes comme Geber<sup>32</sup> : enrichir, supprimer, et changer l'ordre d'un propos correspondent au travail d'Habert et à l'usage d'Hogelande qui, selon F. Greiner, applique une telle figure en suivant le modèle de Susenbrotus<sup>33</sup>. Le cas de Lucien est sans doute le plus intéressant car Vigenère le convoque d'une manière cohérente et régulière. La définition de la rhétorique par Lucien offre en effet clairement une modélisation du savoir alchimique mais aussi de légitimer le propos puisque ce modèle antique s'est lui également emparé de questions astrologiques proches des préoccupations alchimiques. La rhétorique selon Lucien se montre de cette manière capable d'adapter et de combiner des éléments divers. Comme le rappelle R. Crescenzo, Lucien voit dans l'éloquence un pouvoir fédérateur dont les autres arts sont dépourvus :

L'éloquence est investie d'un pouvoir fédérateur dont les autres arts sont dépourvus. L'éloquence seule permet de combiner les pouvoirs expressifs de la sculpture, de la peinture et même de la poésie.[...citant Lucien :] « La parole est en effet capable d'adapter, combiner et réunir du mieux qu'elle peut, tout en préservant cet effet composite et de variété »<sup>34</sup>.

C'est précisément cette capacité de fédération que retient Vigenère en reprenant le portrait de la rhétorique proposée par Lucien :

La rhétorique est assise en un trône élevé belle au possible et d'un très gracieux regard ; tenant en sa main droite une corne d'abondance pleine de toutes sortes de fruits. Au reste il me semble qu'elle jette sa vue sur des richesses déployées vis à vis, toutes d'or, et fort

---

<sup>31</sup> B. Vigenère, *Les images*.

<sup>32</sup> J. Susenbrotus, *Epitome troporum*, Tiguri, C. Froschoverum, 1563. Sur l'usage de cette dispersion chez les alchimistes voir P. Kraus, *Jabir ibn Hayyân : Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*, Paris, Les Belles Lettres, 1986 ; W. R. Newman, « Decknamen or pseudochemical language », *Revue d'histoire des sciences*, t. 49, 2-3, 1996, p. 159-188.

<sup>33</sup> F. Greiner, *Aspects de la tradition alchimique*, Reims, SEHA, 1998, p. 219.

<sup>34</sup> R. Crescenzo, *Peintures d'instruction: la postérité littéraire des « Images » de Philostrate en France, de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999, p. 31.



désirables ; joignant lesquelles sont plantées la gloire et la véhémence ; et autour d'elle à grands troupeaux de tous côtés, volettent infinies louanges en forme de petits cupidons<sup>35</sup>.

La rhétorique est ainsi double : elle contient au propre et au figuré, la *copia* et la variété dans une forme de grâce et de beauté et surtout d'ordre et d'harmonie ; par ailleurs, elle contemple cette variété. Vigenère y lit le signe que les parties reliées ensemble par la rhétorique, n'ont en réalité aucun rapport entre elles. À son tour, l'alchimie se définit comme le mélange de tous les savoirs existants. Chez Vigenère, cette bigarrure s'organise autour du principe de la variété, y compris dans le mélange des styles et des sujets que Béroalde retenait, là encore pour assurer la cohésion entre l'objet du discours, sa finalité et sa forme. À rebours de Deimier qui imposait d'éviter les sujets obscurs pour conserver un discours clair, ces auteurs adaptent leur propos à leur objet de réflexion : « notre discours qui représente ce qui est tant divers sera divers aussi afin que nous puissions mieux représenter nos imaginations<sup>36</sup> ». On ne peut aller jusqu'à dire que le principe de variété éclipse la question de la clarté mais elle semble toutefois éloigner l'accusation d'obscurité.

Toutefois il est surprenant de voir que ce principe de variété relie alchimie et éloquence, alors que l'une est accusée d'obscurité et l'autre est louée pour son éclat. Vigenère retrace pour ce faire l'origine fabuleuse de l'éloquence et choisit deux figures qui représentent conjointement l'éloquence et l'alchimie : l'analogie formelle s'inscrit dans une relation génétique et fabuleuse entre les deux pratiques : Mercure et Hercule, sont à la fois des allégories de matières alchimiques, des doubles de l'alchimistes, voire sont reliés, par leur fonction de messagers, à l'éloquence. D'autres poètes reprennent cette généalogie<sup>37</sup>. Mercure est le patron de la parole éloquente et « le plus grand larron du monde<sup>38</sup> ». Hercule est représenté par Alciat, comme le rappelle Vigenère, dans l'emblème figurant « une grande multitude de peuple qu'il traîne après lui attachés tous par les oreilles, à une longue chaîne d'or<sup>39</sup> ». Le primas donné à la parole et aux armes dans l'emblème présentant cet Hercule gaulois, correspond dans l'alchimie selon Vigenère, à la suprématie accordée à l'or et aux métaux composant cette chaîne, l'argent et le cuivre. Dans ce choix de Lucien, Vigenère assigne à la rhétorique, un rôle de synthèse et de structuration tandis que son travail d'herméneute l'oblige à détailler la composition des objets de l'image. Il déforme par là en partie l'une des qualités qu'assignait Lucien, au discours lorsqu'il décrivait le langage du bon orateur qu'il appelle « cler-parlant » dans le texte traduit à la Renaissance : la « ferme et solide façon de faire<sup>40</sup> » du discours éloquent suit la « coutume des lutteurs », si bien que l'éloquence se voit relier à Mars. La vigueur et l'énergie d'Hercule ne sont guère que suggérées chez Vigenère mais on retrouve la silhouette des lutteurs. L'éloquence y est figurée d'une manière cependant grotesque : un bœuf tenu par les cornes, puis Hercule traînant le peuple avec une chaîne d'or. Vigenère montre ainsi la diversité de ce qui compose la rhétorique et l'alchimie tout en faisant lui-même preuve de cette variété dans ces choix analogiques, généalogiques mais aussi stylistiques. La fable expose la nature de la

<sup>35</sup> B. Vigenère, « Le Nil », *Les images*, p. 35, voir aussi éd. F. Graziani, Paris, Champion, 1995, p. 96. La citation est empruntée à Lucien de Samosate, « le précepteur des harangueurs », *Œuvres*, Paris, L'Angelier, 1583, t. II, p. 582.

<sup>36</sup> F. Béroalde, *Le Cabinet*, p. 33v.

<sup>37</sup> Hercule revient chez Nuysement *Poème philosophique*, p. 68, réédité ensuite dans l'anthologie largement diffusée des *Muses ralliées*. Voir sur ce sujet, M. Cromie, « Hercules as a Renaissance alchemical figure. Hestean de Nuysement », *Mythology in French Literature*, South Carolina, FLJ, vol. III, 1976, p. 155-158 et D. Kahn, « Les sources labyrinthiques du *Discours d'auteur incertain sur* (1590) », *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. P. Nobel, vol. 2, *Au XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. A. Perifano, Besançon, PUFC, 2005, p. 229.

<sup>38</sup> B. Vigenère, *Les images*, p. 213.

<sup>39</sup> B. Vigenère, *Les images*, p. 214.

<sup>40</sup> Lucien, « Lexifanes ou cler-parlant », p. 380.

rhétorique et de l'alchimie tandis que ses figures illustrent l'effet et l'éclat de ces savoirs dans l'écriture de l'auteur qui en définit les qualités.

La définition de Vigenère appelle trois remarques : tout d'abord, il permet de confirmer cette correspondance nécessaire entre la forme du discours et son sujet, témoignant tout deux d'une diversité organisée. Par ailleurs, il paraît avoir déplacé les attributs de la poésie lyrique pour les offrir à l'éloquence et l'alchimie. En effet, d'un côté la poésie est reliée au vraisemblable et au plaisir : « la grâce et faveur de la poésie qui accomplit tout ce qui est agréable aux mortels, [...] fait accroire ce qui autrement serait incroyable de soi<sup>41</sup> ». De l'autre, l'éloquence sait rendre compte du monde et révéler l'harmonie qui le compose. Dans la suite qu'il donnera à sa traduction des tableaux, Vigenère consacre justement un tableau à la naissance d'Hercule (« Hercule au berceau ») qu'il conclut avec deux hymnes à la nuit et au songe<sup>42</sup> qu'il prétend avoir repris à Orphée, puis il décrit le tableau d'Orphée. Cet ordre dans le choix des figures et des discours (commentaire puis vers) est d'autant plus intéressante qu'Orphée est moins convoqué comme figure de la poésie, mais comme héritier de Mercure qui lui aurait offert sa lyre. Vigenère convoque encore Lucien et la relation qu'il établit entre les cordes de la lyre et les planètes.

L'alchimie et l'éloquence ne sont donc pas seulement similaires, elles sont réglées par les mêmes fonctionnements et ont les mêmes objets d'investigation. Cette confusion est importante. Sans doute peut-on la relier à une source possible qui serait celle de Delminio. Ce dernier avait déjà proposé une vision de la rhétorique assez semblable à celle de Vigenère, notamment dans le « Discours sur la matière de son théâtre<sup>43</sup> », où il imagine de rassembler tous les savoirs possibles à tel point qu'Etienne Dolet s'en moque : il pourrait en « un seul mois nous rendre éloquent<sup>44</sup> ». Delminio relie l'éloquence et l'alchimie puisque pour lui, l'éloquence opère une transmutation des mots tandis que l'alchimie opérerait une transmutation des choses : « Louange de la transmutation de l'éloquence qui fait voir dans les mots qui paraissent caducs, l'éternité, en corrompant et dissolvant les écritures de l'antiquité avec la conservation de leurs formes<sup>45</sup> ». Vigenère va sans doute plus loin puisqu'il fait de l'alchimie un discours capable de verbaliser et comprendre toutes les connaissances. Ainsi quand il interprète une fable, l'alchimie lui en offre le sens ultime et juste. Le choix même de figures mythologiques par Vigenère manifeste également la différence avec Delminio. C. Vasoli et L. Bolzoni, repère chez Delminio trois usages du discours (propre, figuré ou topique) que précise J. Lecoite<sup>46</sup>, l'usage d'un langage figuré est le fait de la poésie gagnant son autonomie, tandis que l'éloquence a recours à des lieux. La poésie grâce à la fable est capable de figurer les choses d'une manière infinie. Or c'est précisément par la fable et le commentaire de la fable que Vigenère fondent l'éloquence et l'alchimie, en leur offrant avec ce recours au mythe, une origine antique et universalisante.

La clarté est donc un outil précieux pour comprendre la nature de la poésie alchimique : verbalisant des pratiques et des matières inconnues et mystérieuses, elle les expose au travers de ses vers qui sans éclairer vraiment leur nature, atteste néanmoins de la présence de la clarté au moins dans l'apparition verbale de cet univers obscur. La contamination de

<sup>41</sup> B. Vigenère, *Les images*, « Pelops », p. 150.

<sup>42</sup> B. Vigenère, *La Suite de Philostrate*, Paris, L'Angelier, 1597, p. 26-27.

<sup>43</sup> C. Delminio, *L'idea del teatro*, Florence, Torrentino, 1550, p. 82.

<sup>44</sup> E. Dolet, « *Ad Italum quendam* », *Carminia* [1538], I, 38, Genève, Droz, 2009.

<sup>45</sup> Delminio, *De Transmutatione*, L. Bolzoni, *Il teatro della memoria*, Padoue, 1984, p. 99. Sur cette analogie voir L. Bolzoni, « Eloquenza e alchimia in un testo inedito di Giulio Camillo », *Rinascimento*, IV, 1974, p. 243-264, et C. Vasoli, « Delminio et l'art transmutatoire », *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, éd. J.-C. Margolin et S. Matton, Paris, Vrin, 1993, p. 193-202.

<sup>46</sup> J. Lecoite, « Naissance d'une prose inspirée : Prose poétique et néoplatonisme au XVI<sup>e</sup> siècle en France », *BHR*, vol. 51, 1989, p. 21.

l'expression et du sujet permet de retrouver des corrélations entre les qualités d'éloquence et de l'orateur comme la pureté, la clarté ou la variété, mais aussi l'énergie. Ces corrélations se manifestent à la fois dans le choix des vocables, dans l'écriture et les figures des vers qui exposent au lecteur l'exemple de l'application de ces qualités. Cette construction visible de l'éloquence en poésie présente l'alchimie dans une oscillation entre savoir mystérieux et ressemblance avec l'éloquence dont elle partage la pratique comme les figures tutélaires. Au travers de l'alchimie, on découvre l'histoire de l'éloquence et l'éloge des qualités qu'elle s'invente. À défaut de comprendre la science alchimique et de croire en ses effets sur la matière, on nous persuade de l'éclat de son propos. Ce détournement de la clarté comme instrument de mesure et caution d'un discours douteux serait sans doute à rapprocher de l'usage que l'on fait de l'illustration en cette fin de siècle<sup>47</sup> : loin d'éclairer le texte, elle sert à matérialiser clairement sous les yeux du lecteur des inventions et des matières que l'alchimiste se révèle parfois incapable de fabriquer. Une clarté par prétérition.

---

<sup>47</sup> Voir B. Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique*, Paris, le Sycomore, 1982.

BIBLIOGRAPHIE

**Corpus primaire**

- AUGURELLI, G. A, *Chrysopoieia libri III* [1505], Venise, Luerensis, 1515.  
——— *De la fabrique de l'or*, Lyon, G. Roville, 1543.  
——— *Les Trois Livres de la Chrysopée, c'est-à-dire l'Art de faire l'or*, par F. Habert de Berry, Paris, Hulpeau, 1549.  
BEROALDE DE VERVILLE, François, *Les Appréhensions spirituelles*, Paris, Thimotée Louïan, 1584.  
——— *Le Cabinet de Minerve*, Rouen, G. Vidal, 1597.  
DEIMIER, Pierre de, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610.  
DELMINIO, Camillo, *Tutte l'opere*, Venise, Giolitti, 1580.  
——— *L'idea del teatro*, Florence, Torentino, 1550.  
——— *De Transmutatione*, in L. Bolzoni, *Il teatro della memoria*, Padoue, 1984.  
DOLET, Etienne, « Ad Italum quendam », *Carminia* [1538], I, 38, Droz, 2009.  
GAMON, Christophe de, *Le Jardin de poésie*, Lyon, Morillon, 1600.  
GOHORY, Jacques, *Le livre de la fontaine périlleuse*, Paris, Jean Ruelle, 1572.  
HESTEAU DE NUYSEMENT, Clovis, *Poème philosophique de la vérité de la physique minérale*, Paris, Périer, Buisard, 1620.  
LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres*, Paris, L'Angelier, 1583.  
VIGENERE, Blaise de, *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien* [1578], Paris, Vve Abel Langelier, 1614 (éd. F. Graziani, Paris, Champion, 1995).  
——— *La Suite de Philostrate*, Paris, L'Angelier, 1597.  
LINTHAUT, Henri, *Commentaire sur le Trésor des trésors*, Lyon, Morillon, 1610.  
SEBILLET, Thomas, *Art poétique français* [1548], in F. Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, Le livre de poche, 1990.  
SUSENBROTUS, Johan, *Epitome troporum*, Tiguri, C. Froschoverum, 1563.

**Corpus critique**

- ADAM, V., « La littérature alchimique (1550-1715) : écriture et savoir à la marge? », *Diffuser la science en marge : autorité, savoir et publication*, éd. M. P. Luneau, *Mémoires du livre*, vol. 6, 1, 2014, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2014-v6-n1-memoires01615/1027689ar/>  
BOLZONI, L., « Eloquenza e alchimia in un testo inedito di Giulio Camillo », *Rinascimento*, 4, 1974, p. 243-264.  
CRESCENZO, R., *Peintures d'instruction: la postérité littéraire des "Images" de Philostrate en France, de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.  
CROMIE, M., « Hercules as a Renaissance alchemical figure. Hestreau de Nuysement », *Mythology in French Literature*, éd. Ph. Gran [French Literature Series, 3, 1976], Columbia, University of South Carolina (Etats-Unis d'Amérique), p. 155-158.  
GALAND-HALLYN, P., « Poésie et imitation au XVI<sup>e</sup> siècle », *Poétique de la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, Genève, Droz, 2001.  
GREINER, F. (éd.), *Aspects de la tradition alchimique*, Reims, SEHA, 1998.  
HUCHON, M., « Le doux dans les rhétoriques et poétiques du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Le « Doux » aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Écriture, esthétique, politique, spiritualité*, éd. M.-H. Prat et P. Servet,, *Cahiers du GADGES*, 1, 2003, p. 9-28.  
KAHN, D., « Les sources labyrinthiques du *Discours d'auteur incertain sur philosophes* (1590) », *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, éd. P. Nobel, vol. 2, *Au XVI<sup>e</sup> siècle*, éd. A. Perifano, Besançon, PUFC, 2005, p. 223-258.

la pierre des

- KRAUS, P., *Jabir ibn Hayyân : Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- LECOINTE, J., « Naissance d'une prose inspirée : Prose poétique et néoplatonisme au XVI<sup>e</sup> siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 51, 1989.
- LESTRINGANT, F., *André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève, Droz, 1994.
- MURRAY, W. A., « Erasmus and Paracelsus », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 20, 3, 1958, p. 560-564.
- NEWMAN, W. R., « Decknamen or pseudochemical language »? : Eirenaeus Philalethes and Carl Jung », *Revue d'histoire des sciences*, t. 49, 2-3, 1996, p. 159-188.
- OBRIST, B., *Les débuts de l'imagerie alchimique*, Paris, le Sycomore, 1982.
- VASOLI, C., « Delminio et l'art transmutatoire », *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, éd. J.-C. Margolin et S. Matton, Paris, Vrin, 1993, p. 193-202.