

Centrul de Istorie a Imaginarului

INSULA
Despre izolare și limite
în spațiul imaginar

Colocviu interdisciplinar
organizat de Centrul de Istorie a Imaginarului
și Colegiul Noua Europă

19-20 martie 1999, sediul NEC

Volum coordonat de
Lucian Boia
Anca Oroveanu
Simona Corlan-Ioan

Colegiul Noua Europă

SERIA DE PUBLICAȚII RELINK

INSULA. Despre izolare și limite în spațiul imaginar
Copyright © 1999 - Centrul de Istorie a Imaginarului și
Colegiul Noua Europă

ISBN 973 – 98624 – 3 – 8

L'UTOPIE HERMÉTIQUE DE L'ÎLE MERVEILLEUSE DANS LES TEXTES ALCHIMIQUES DE LA FIN DE LA RENAISSANCE

RADU DRĂGAN

Le rêve hermétique de la cité idéale

R. J. van Pelt (1988) a attiré l'attention sur une reconstruction idéale du temple de Jerusalem dans la vision d'Ezechiel, due à l'architecte J. B. Villalpando (*In Ezechielem Explanationes*, Rome, 1594-1605). Van Pelt conclut qu'il s'agit d'un des exemples les plus « hermétiques » de l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles. L'hermétisme aurait ainsi joué un rôle non négligeable dans l'apparition de l'architecture utopique à la Renaissance. Le temple de Villalpando serait, comme la pierre philosophale, une représentation de la conjonction de la matière et de l'esprit dans le monde terrestre. L'architecte aurait imaginé un puissant instrument de transformation permettant de réaliser le rêve hermétique de rénovation du monde. Cette utopie architecturale aurait influencé l'architecture des monastères, des hôpitaux et des villes nouvelles (*ibid.* : 401, 406, 420).

Mais Villalpando ne fait qu'appliquer un schéma connu, il n'invente rien¹. Dans des textes et des illustrations alchimiques dont certaines sont bien antérieures, les structures architectoniques les plus

¹ Saint Jérôme et Grégoire le Grand interprétaient déjà le temple d'Ezechiel comme l'image d'une ville ; parmi les contemporains de Villalpando, Andreae collabore avec Matthias Hafeneffer au *Templum Ezechielis* (1613). Voir Edighoffer, 1987, I : 405.

diverses ont été choisies pour illustrer le rêve hermétique. Une des premières expressions de ce rêve hermétique serait Adocentyn, la ville mythique édiflée par Hermès dans l'est de l'Égypte : carrée, ayant en son milieu un château avec une porte sur chaque côté, chacune surmontée d'un signe du zodiaque. Au milieu du château est un arbre miraculeux et en son sommet est dressée une tour portant un phare dont les couleurs changent chaque jour². Cette description apparaît dans Picatrix texte arabe du XII^e siècle paraît avoir subi l'influence des milieux gnostiques alexandrins, car il est une transposition de l'image du Jérusalem céleste, mise au compte d'Hermès, ancêtre mythique de l'alchimie, ce qui ne pouvait pas ne pas impressionner les hermétistes de la Renaissance, férus des antiquités égyptiennes. Il semble avoir encore influencé Maier qui, dans *Cantilenae intellectuales de Phoenice redivivo* (1622), affirme que le Phénix va mourir à Thèbes, ville consacrée au soleil, comme Adocentyn. Maier publie même, dans *Viatorium* (1618) une gravure de cette Thèbes imaginaire, preuve que des alchimistes s'intéressaient fortement aux planimétries des cités idéales. D'ailleurs, dans des nombreuses gravures, l'image d'une cité apparaît souvent (sens en être cependant le sujet central), et Bernard Husson conjecture qu'elle représente « le stade cristallin et final du grand œuvre » (Stolcius, 1975 : 339). Philalethes (1655 : 2) va jusqu'à attribuer à Avicenne l'opinion que l'*Apocalypse de Jean* soit une allégorie alchimique, preuve que, au XVII^e siècle, sous l'influence du symbolisme spatial de l'alchimie, la vision de la Jérusalem céleste était intégrée à la série d'utopies urbanistiques commencée avec celle d'Adocentyn. Une gravure contenue dans *Iconum Biblicarum* publié par Mérian à Strasbourg (1630, III : 159) représente la Jérusalem céleste en tant que Grande Pierre (Fabricius, 1976 : 189, il. 366)³.

² F. Yates (1996 : 77) donne une traduction de ce texte.

³ Un ouvrage moderne (Jean de Clairefontaine, *Apocalypse : une révélation alchimique*, Paris, 1985) s'emploie à interpréter le texte comme une allégorie ayant un sens alchimique précis et fait de Jean de Patmos un alchimiste.

A la Renaissance, la première cité idéale réalisée n'est pas Palmanova, que Bonaiuto Lorini a fait construire dans le Friuli vénitien (ses premiers dessins ne datent que de la dernière décennie du XVI^e siècle), mais l'Uranienborg, construite en 1576 par Tycho Brahe sur l'île de Hveen. Il s'agit d'une maison entourée d'une enceinte carrée et orientée suivant les directions cardinales, construite suivant un schéma géométrique qui était une transposition dans l'espace à trois dimensions de la théorie alchimique de la matière. Tycho a publié les plans de sa maison dans *Astronomiae Instauratae Mechanica* (1598), ouvrage qui est devenu vite célèbre, car il contenait aussi les dessins des fameux instruments astronomiques de Tycho. Ce texte a été utilisé par Maier, qui tire de Tycho sa conception cosmologique, et par Andreae, l'auteur de *Christianopolis* (1619), la plus importante utopie hermétique de la cité idéale, qui cite Tycho dans la description de son « Amphithéâtre des mathématiques » du collège de Christianopolis.

Les utopistes ont rarement l'ambition de voir leur cité construite. Quelques fois, comme Andreae et Maier, ils mentionnent sans ambiguïté qu'il s'agit d'un rêve. La cité est le plus souvent placée sur une île dont personne ne connaît la position exacte, et où l'on arrive par hasard, le plus souvent suite à un naufrage. Un trait caractéristique de la cité idéale est sa centralité : vers son milieu, occupé souvent par un symbole du pouvoir (le palais du roi, un temple, une citadelle ou une tour) ou bien par une place vide, convergent toutes les rues de la ville. Jean Delumeau (1995, II : 300) a souligné le manque de caractère pratique de ce schéma, dont la seule raison était de transposer à l'échelle de la société la représentation du cosmos gnostique. L'époque de gloire de l'utopie italienne commence en 1548 avec Anton Francesco Doni, qui traduit l'*Utopie* de Morus et influencera Campanella, et avec la *Città felice* de Patrizi (1551-1553) ; elle s'éteindra avec la contre-Réforme⁴.

⁴ Dans *Mondo savio et pazzo*, Doni affirme que la cité parfaite doit avoir la forme d'un cercle parfait à la manière d'une étoile. Voir Firpo, in Campanella, 1972 : 3 n. 6 ; Fiorato, 1992, passim.

Dans son traité, Filarete décrit le plan de Sforzinda (1464), qui peut être considérée la première cité idéale : carrée, ayant au milieu le palais du prince, entouré d'une place vers laquelle convergent toutes les rues de la ville. Ce schéma sera repris par d'autres auteurs de la Renaissance, dont les plans offrent cependant des nombreuses variations : de la cité parfaitement circulaire de Doni aux formes plus compliquées annonciatrices des fortifications de type Vauban qui fleuriront le siècle suivant, dont la géométrie est de plus en plus motivée par les soucis de défense. Face à ces schémas de plus en plus complexes et de plus en plus proches des besoins d'une ville réelle, le plan de Filarete garde une sorte de « pureté originelle » : dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence, l'on peut voir les deux carrés superposés inscrits dans un cercle, ayant au milieu le tracé très sommaire des bâtiments principaux.

Or, ce dessin est très semblable au schéma cosmologique du pseudo-Lulle, tel qu'on pouvait encore le voir dans son *Testament* édité par Manget en 1702. Ce schéma était la représentation classique de la transformation des quatre éléments (l'air, le feu, l'eau et la terre) les uns dans les autres, représentés sous la forme d'une étoile à sept branches entrelacées (signifiant aussi les sept jours de la Création). Il dérivait de la *Physique* d'Aristote, texte qui n'avait nullement un sens hermétique, mais c'est dans ce sens qu'il avait été lu et interprété par Lulle et ses successeurs. L'étoile à huit branches de Filarete semble directement inspirée de la roue des éléments d'Aristote, avec ses quatre angles principaux des quatre éléments formant un carré, les autres quatre angles marquant l'interaction deux à deux des éléments. Au centre du schéma lullien se trouvait le *hylé*, l'élément primordial d'où tous procèdent ; c'est le « centre de pouvoir » du cosmos tout entier qui deviendra, dans les schémas des cités idéales, le palais du prince, le temple ou encore la place vide, le lieu de marché, de fêtes et de rassemblement des citoyens. Il n'y aucun rapport entre ces plans et les besoins d'une ville réelle ; le bonheur de ses éventuels habitants

était censé venir de l'exacte analogie avec le schéma du cosmos hermétique, et ce n'est que la pensée hermétique qui pouvait expliquer la floraison de cet urbanisme utopique, dont la disparition coïncide aussi avec le déclin de celle-ci⁵.

En effet, l'alchimie en tant que *Renovatio* offrait un support idéologique aux utopies architecturales tentant de s'affranchir du rôle de simple copie du monde céleste pour devenir le support d'un nouvel ordre social qui devait forcément passer par l'organisation de l'espace. Delumeau (1995, II : 220) a souligné à raison les rapports entre Arnould de Villanova et les joachimites ; l'on sait que le vrai Lulle était parti convertir les arabes, Campanella était à la tête d'un mouvement politique et social et le manifeste des Rose-Croix avait aussi une forte coloration politique (même si l'hypothèse de Yates sur le « complot rosicrucien » semble l'avoir beaucoup exagérée).

⁵ L'influence du néoplatonisme ambiant sur la morphologie des cités idéales est encore sous-estimé. Dans une étude de 1960, H. de la Croix (« Military Architecture and the Radial City Plan in the XVIth century Italy », *The Art Bulletin* XLII/1960 : 281 n. 74, cf. Klein, 1963 : 224) a soutenu que le plan polygonal et radial a été l'invention des artistes et ce n'est qu'après 1540 qu'il a été monopolisé par les ingénieurs. (il faut cependant souligner qu'à l'époque, la plupart des auteurs de schémas utopiques étaient les deux à la fois). Curieusement, ce type de plan « utopique » s'est avéré très bien adapté pour les fortifications militaires. Or, la plupart des artistes de la Renaissance s'intéressaient beaucoup à l'ésotérisme. Dans une récente étude, Furlan (1988 : 223) souligne l'intérêt d'Alberti pour l'ésotérisme (il fait dans *Momus* une allusion à *Kore Kosmou*), mais il aurait cependant rejeté tant l'ésotérisme en général que l'alchimie et les sciences occultes. Cependant, Mucchielli (1960 : 177, 189, 237-241) a bien vu dans la cité idéale une « image de la Totalité », « un moyen de salut » et une volonté de « spiritualisation de la matière et de matérialisation de l'esprit ». Mais il ne semble pas voir l'analogie évidente avec la théorie alchimique de la matière, quoiqu'il cite la *Concorde du monde* de Postel parmi les utopies millénaristes et range Andreae parmi les « enthousiastes » d'un nouvel ordre social (Mucchielli ne doute point de l'existence des Rose-Croix).

Les deux utopies alchimiques de J. V. Andreae

Ce trajet de la parabole alchimique à l'utopie millénariste est parfaitement illustré par les ouvrages de Johann Valentin Andreae, pasteur luthérien qui a partagé, dans sa jeunesse d'étudiant à Tübingen, des conceptions ésotériques avec ses amis (dont un, Johannes Arndt, sera l'un des théologiens allemands les plus connus de son temps) et a été probablement impliqué dans l'affaire des manifestes rosicruciens de 1614, qui a passionné les milieux culturels et politiques de l'époque. Il est à peu près certain qu'Andreae, peut-être à côté de ses amis Besold et von Wense, est l'auteur de ces textes anonymes parlant d'une communauté fictive d'initiés censés assurer la rénovation du monde et l'instauration d'un règne de paix et de bonheur fondé sur les préceptes de la philosophie hermétique. Andreae n'a jamais reconnu la paternité des manifestes rosicruciens ; en revanche, il a signé deux autres textes parlant aussi, mais d'une manière plus voilée, de la communauté mystérieuse des Rose-Croix. *Les Noces chimiques de Christian Rosencreutz* (1616) est un roman baroque décrivant, sous l'habit de la parabole alchimique, le processus de transformation spirituelle de l'homme, suivant un trajet initiatique qui dure sept jours. Cet ouvrage de jeunesse (Andreae avait seulement dix-neuf ans quand il a rédigé ce texte) sera suivi de *Christianopolis* (1619), utopie politique et sociale mettant en scène une communauté chrétienne (qui est en réalité celle des frères Rose-Croix) vivant sur une île s'appelant Kapharsalama, dans laquelle Frances Yates (1985 : 177) voit la destination finale de Ch. Rosencreutz, le héros des *Noces* : cette île serait découverte par Ch. Rosencreutz au cours de son dernier voyage. Ce serait forcer le sens du texte, qu'Andreae semble avoir voulu laisser consciemment inachevé et, pour ainsi dire, ouvert. A la fin, il indique que quelques pages manquent du manuscrit de Ch. Rosencreutz ; c'était une figure de style souvent utilisée à l'époque pour rendre plus captivante et plus mystérieuse la fin d'un récit, et pour marquer le détachement de

l'auteur de son personnage. Il y a cependant de certains points communs entre ces ouvrages publiés à seulement trois années d'intervalle, quoique la date de la rédaction des *Noces* serait plus ancienne. Il s'agit surtout de la topographie de ces lieux imaginaires⁶.

Plusieurs textes alchimiques célèbres ont influencé le jeune Andreae : mentionnons ici la *Monade hieroglyphique* de Dee (1564), le *Splendor Solis* (1598), la description de l'île de Hveen et du domaine appelé Uranienborg, du grand astronome Tycho Brahe⁷ et l'*Amphithéâtre de l'éternelle sagesse* de Khunrath (1609). Il faut sans doute ajouter le fameux *Songe verd* de Bernard Trévisan, la plus célèbre utopie clairement alchimique. Dans ce dernier texte, l'auteur est transporté, dans un rêve, par le « Génie des Sages », à travers les airs, sur une île qui se trouve sur une mer de sang. Il est conduit dans une ville brillant de tous les couleurs, dont les maisons, faites de cristal pur, sont continuellement éclairées par le soleil. Toutes les maisons sont identiques, avec un seul étage et trois appartements chacune. Chaque appartement a plusieurs chambres et cabinets, revêtus d'étoffes aux couleurs correspondant aux étapes de l'Œuvre (noir, blanc, rouge). Le quatrième appartement, invisible, a des meubles tissées par les rayons du soleil et est revêtu de pourpre. Sur cette île, les vierges sont mariées à des vieillards ; ils sont enfermés ensemble dans un appartement, d'où ils sortent après neuf mois en tant que hermaphrodites. Sur l'île se trouve un palais avec les statues des quatre personnages divins (les quatre éléments) et un temple avec l'image de la divinité suprême, que l'auteur ne peut pas voir (Trévisan, 1976 : 115ss). L'allégorie de

⁶ A la différence de Campanella, Andreae ne prétend pas que son île ait jamais existé : le voyage se fait sur une « mare academicum » et le vaisseau s'appelle « Fantaisie », ce qui rappelle « l'océan de livres » de Maier, figure de style récurrente de la littérature hermétique.

⁷ Il s'agit d'un chapitre de *Astronomiae Instauratae Mechanica* (1598), qui n'est pas un texte alchimique proprement dit ; mais Tycho, qui était aussi un alchimiste, s'était visiblement inspiré de la doctrine alchimique. Toute la conception d'Uranienborg trahit l'influence de cette philosophie de la nature.

l'Œuvre en tant que ville merveilleuse, interprétation alchimique de l'*Apocalypse* de Jean et de la *Cité de Dieu* du saint Augustin, trouve ici une de ses premières expressions. Mais la ville merveilleuse ne se trouve plus dans le ciel, mais sur une île, à la portée du voyageur courageux ; l'on peut y voir l'influence des récits des voyages merveilleux qui, à commencer avec le voyage de saint Brendan, avaient fleuri dans le Haut Moyen Age dans l'Occident latin.

L'épisode typiquement alchimique du mariage de la vierge avec le vieillard a pu inspirer un passage considéré licencieux des *Noces* : au cours du quatrième jour, la Vierge⁸ promet à Ch. Rosencreutz de le rajeunir en couchant avec lui la nuit suivante. Andreae tourne ensuite en farce, dans l'épisode du tirage au sort des compagnons de lit des Vierges, ce qui était une parabole alchimique connue. Il reproduit à deux reprises (dans le sceau de la lettre l'invitant aux noces et sur un des côtés du chaudron carré se trouvant au quatrième étage de la tour d'Olympe) le symbole graphique de la *Monade* de Dee. Mais, quoiqu'il admirât visiblement Tycho, il n'utilise nullement, comme celui-ci, la géométrie de Dee pour étayer les schémas de son utopie « architecturale ». Le symbole graphique reste un signe mystérieux mélangé parmi d'autres signes d'un alphabet cryptographique qui n'est, visiblement, qu'un amusement pour le jeune Andreae, lecteur assidu de l'abbé Trithème. En revanche, il place dans le château un « mécanisme d'horlogerie » réglé d'après le mouvement des planètes, rappelant la célèbre sphère armillaire de Tycho. Dans la suite de ce passage, Andreae décrit un curieux globe terrestre de grande dimension (l'on pouvait entrer à l'intérieur et contempler le « ciel intérieur »), ce qui rappelle à la fois Tycho (qui en possédait un, dont il était très fier) et le temple central de la *Cité du soleil*, où Campanella avait placé, sur l'autel, deux mappemondes de grande taille, représentant l'un le ciel et l'autre la terre.

⁸ Dont le nom (*Alchemia*), donné par Andreae comme une énigme cryptographique, a été déchiffré par Leibnitz.

En ce qui concerne l'influence de Khunrath, elle a été sans doute beaucoup exagérée. Andreae a, vis-à-vis de lui, une position ambiguë. Il utilise certaines syntagmes tirées de l'*Amphithéâtre* (les « escarboucles brillantes », les « Fils de la Doctrine », etc.). Il paraît écrit certains épisodes de son récit en ayant sous les yeux les gravures de Khunrath (le labyrinthe de sortie de la tour en est une ; une autre est l'autel se trouvant dans le laboratoire, rappelant la fameuse gravure de l'alchimiste priant dans son laboratoire-oratoire). Mais dans *Mythologia christiana*, Andreae se moque de Khunrath et l'on sait qu'il avait une position tout aussi ambiguë vis-à-vis de l'alchimie elle-même : après avoir copieusement utilisé ses symboles dans les *Noces*, dans la même *Mythologia christiana* il se déclare contre cette pratique (Montgomery, 1973 : 248). Il a été certainement influencé par d'autres gravures alchimiques : sa tour à sept étages au sommet de laquelle s'accomplit la résurrection du Roi et de la Reine rappelle une gravure célèbre de l'*Alchymia* de Libavius⁹.

Le scénario est construit sur le principe du jeu des miroirs : les premiers trois jours des noces ont lieu dans le château des vierges et les trois dernières dans la tour d'Olympe. Pour arriver au château, Ch. Rosencreutz et ses compagnons sont tirés à l'aide d'une corde par la « vieille Dame », en haut d'une tour obscure. Dans la tour d'Olympe, ils montent d'un étage à l'autre à l'aide d'ailes, de cordes

⁹ On a pu noter d'autres influences encore ; ainsi, Gilquin note que l'épisode des vaisseaux portant les symboles des cinq polyèdres réguliers serait influencé par la conception cosmologique de Kepler, qui était un de ses correspondants (Gilquin, in Andreae, 1998 : 137, n. 27). Cette référence aux corps parfaits platoniciens semble être hors contexte. Il s'agit plutôt des symboles des métaux alchimiques, ainsi que l'a fait remarquer Gorceix (1970). Mais il est plus plausible que le jeune Andreae pensait à *Timée* ; il avait peut-être aussi sous les yeux le traité de Luca Pacioli contenant les illustrations de Léonardo. Quoiqu'il en soit, les symboles des polyèdres platoniciens flottant au-dessus des vaisseaux indiquent clairement que, tout comme dans *Le Songe verd*, le voyage a lieu dans le ciel gnostique.

et d'échelles données par la Vierge, toujours par un trou du plafond, ce qui a été interprété comme une métaphore des voies (sèche et humide, brève et longue) empruntées par les alchimistes (*ibid.* : 141 n. 4). La topographie du château est assez floue. Il abrite des fontaines, des mines et des chambres en demi-cercle (*ibid.* : 50). En haut d'un escalier à 365 marches se trouve un « laboratoire » contenant un autel avec un livre de velours noir éclairé par une chandelle à lumière perpétuelle et trois trônes disposés en cercle sous un portail, sur lesquels sont assis trois paires d'époux royaux (*ibid.* : 60). Au cours d'une cérémonie compliquée, ils seront décapités et mis dans des cercueils. Dans les souterrains du château se trouve le tombeau de Vénus, ayant au milieu un chaudron de cuivre, dans lequel un ange tient dans ses bras un arbre inconnu¹⁰. Le château devient ainsi une allégorie du monde gnostique. Il est entouré d'un jardin surmonté d'un pavillon portant le Phénix, où les personnages royaux seront enterrés.

La tour d'Olympe se trouve sur une île carrée au milieu de la mer ; pour y arriver, les voyageurs montent au bord de sept bateaux, portant chacun le signe d'un des cinq polyèdres réguliers, du soleil et de la lune. La tour est une réplique du château, mais sa description est plus précise : il s'agit de sept tours rondes communiquant entre

¹⁰ *Ibid.* : 68-69. L'arbre crée par Dieu au début de la création et qui tient le monde dans ses branches est une idée appartenant à la littérature gnostique populaire. Elle venait du monde byzantin, où elle était connue déjà au XIIIe siècle, et a été répandue dans l'Occident latin grâce aux livres apocryphes du type « questions-réponses ». Dans un texte de ce type, le *Dialogue latin de Solomon et Saturnus*, publié à Londres en 1848, l'on pouvait lire : « Quid sustinet caelum?/ -Terra. / Quid sustinet terram?/ -Aqua./ Quid sustinet aquam?/ -Petra./ Quid sustinet petram?/ -Quatuor animalia./ -Quae sunt illa quatuor animalia?/ -Lucas, Marcus, Matheus, Johannes./ -Quid sustinet illa quatuor animalia?/ -Ignis/ Quid sustinet ignem?/ - Abissus./ Quid sustinet abissum?/ - Arbor, quae ab initio est. Ipse est Dominus Jesus Christus ». Voir Gaster (1887 : 29-30).

elles, dont une, plus grande, est placée au milieu. Les tours ont sept étages et sont placées dans une enceinte carrée au milieu d'un jardin, clos par une autre enceinte dont les côtés ont 260 pieds de long (*ibid.* : 73). On peut reconnaître le thème de la citadelle assiégée (Andreae précise d'ailleurs que sa tour est une citadelle préparée à la défense et que des soldats y sont logés, *ibid.* : 85) ; mais l'image de la tour multiple évoque les images des fours munis d'appareils de distillation, tels qu'ils apparaissent dans certaines gravures alchimiques. Dans une gravure d'Ulstadius (*Coelum philosophorum*, Lyon, 1557) on peut voir un fourneau dans une pièce carrée, surmonté d'un bain-marie dans lequel se trouvent six alambics disposés en cercle ; le plus souvent, une tour (carrée ou circulaire) est entourée de quatre tours plus petites, le tout ayant l'aspect d'une citadelle fortifiée, dont l'image la plus célèbre est sans doute celle de la page de titre du traité de Lamsprinck¹¹. Dans la majorité des cas, chaque « tour » correspond à une opération alchimique spécifique (calcination, fusion, sublimation, etc.), mais les sept tours d'Andreae, ainsi que les sept marches de Khunrath et de Libavius, ont plutôt une signification mystique et biblique : les sept jours de la Création du monde. On s'efforçait ainsi, dans la logique de la philosophie hermétique, de faire correspondre la pratique opératoire et la réalité suprasensible signifiée par les nombres et les symboles.

La tour d'Olympe n'est pas autre chose qu'un athanor composé de sept salles superposées, qui sont tout autant de « laboratoires ». Les actants du drame entrent dans le premier laboratoire situé à la base de la tour, où ils doivent piller des herbes et des pierres précieuses. Ch. Rosencreutz monte des grandes marches en pierre menant en haut du mur et pense à l'Astronomie et à une prochaine

¹¹ L'on trouve des images de ce type dans les *Quatre Livres des secrets de médecine et de philosophie* de Liebaud (Paris, 1579) et dans un *Traité sans titre* du XVI^e siècle, dont les reproductions sont fournies par van Lennep (1985 : 19, 22, 90).

conjonction de planètes, ce qui laisse croire qu'Andreae a imaginé sa tour sur le modèle de la grande maison d'Uranienborg. La suite du texte décrit la montée des personnages dans les étages de la tour, où sont accomplies les divers étapes de la résurrection des personnages royaux : les cadavres sont dissouts, les substances qui résultent de cette dissolution sont placées dans une sphère et celle-ci est réchauffée par le soleil dans une salle dont les murs sont recouverts de miroirs. Ensuite, la sphère est refroidie et coupée en deux. On y trouve un œuf qui est placé dans un chaudron dans la salle suivante ; de là sort un oiseau, qui est nourri du sang des personnages royaux sacrifiés et ses plumes prennent successivement les couleurs de l'Œuvre. Ensuite, l'oiseau est sacrifié et deux homoncules, fabriqués par un vieillard dans la dernière salle de la tour, sont nourris de son sang et prennent vie (en effet, leurs âmes descendent du ciel par le trou de la coupole de la salle) ; ils se révèlent être le Roi et la Reine qui ont été ainsi ressuscités.

Dans son *Elucidarius Major* publié en 1617, le premier commentaire sur les *Noces*, Radtichs von Brotoffer affirmait déjà que les sept jours du périple de Ch. Rosencreutz représentent les étapes du Grand Œuvre (Sablé, 1996). Cette idée a été reprise par la majorité des commentateurs, dont les interprétations sont assez nuancées, allant de la signification purement alchimique à l'allégorie chrétienne et anti-rosicrucienne, qui est la position de Montgomery (quant aux interprétations des rosicruciens contemporains, elles sont bien connues ; on n'a pas à les analyser ici). Mais Andreae n'a jamais prétendu avoir pratiqué l'alchimie ; dans *Christianopolis* (§ 44), il affirme l'avoir seulement étudié et avoir tenté de l'expliquer avec bienveillance. La suite des événements décrits dans les *Noces* ne respecte nullement le symbolisme alchimique traditionnel de la fabrication de la Pierre. Il est vrai que décrire, même de manière allégorique, la suite des phénomènes liés aux transformations de la matière dans l'athanor n'est jamais entré dans les vues des alchimistes.

Les illustrations des livres de gravures représentent très souvent le même phénomène, sous l'habit d'une allégorie différente. Ni Lambsprinck, ni l'auteur des livres publiés sous le nom de Basile Valentin, ni Maier, ni Stolcius, ni aucun auteur alchimique de l'époque qui nous intéresse ne prétend rendre compte de l'ordre de succession de ces transformations, et Andreae ne fait pas exception.

Ce qui fait la différence des *Noces* est le goût très poussé de son auteur pour la mise en scène dramatique du scénario alchimique. A vrai dire, Andreae ne fait que reprendre la *Visio Arislei*, contenue dans la *Turba philosophorum*. Dans cette allégorie, des « philosophes » étaient enfermés avec les deux époux consanguins dans le fourneau. Mais ce qui, dans la *Tourbe*, était le sujet de quelques lignes devient, sous la plume d'Andreae, tout un roman baroque. Il imagine même une pièce de théâtre (une variation sur le motif *Othello*, sujet qui se prêtait parfaitement à une interprétation alchimique) ajoutée dans le château avant la scène de la décapitation. La suite des épisodes n'est qu'une dramatisation des scènes statiques des gravures, telles que l'on pouvait les voir dans les livres d'emblèmes, très répandus à cette époque. Mais, chez Andreae, les symboles perdent leur spécificité proprement alchimique, se déploient dans ce roman ressemble qui à une pièce de théâtre¹². Suivant une règle bien connue, le texte est composé d'un prologue (le songe durant lequel l'ange annonce les noces), le drame proprement dit composé à son tour de trois épisodes (l'épisode du château, le voyage vers la tour et l'ascension de ses sept étages) et d'un épilogue (le retour au château et la punition de Ch. Rosencreutz).

Le scénario alchimique avait depuis longtemps un caractère dramatique, car on l'a toujours imaginé comme un rite d'initiation, qui transférait sur la matière les anciens scénarios d'initiation dans

¹² La nature théâtrale de l'allégorie alchimique a d'ailleurs été soulignée par Antonin Arthaud puis par Didier Kahn. Voir *Chrisopoeia* t. II, 1, 1988.

les mystères. Mais c'est avec les *Noces* d'Andreae que les actants deviennent des *dramatis personae* à part entière. Le drame alchimique n'est plus confié au seul espace étroit du fourneau et du laboratoire, il ne se passe plus seulement dans l'imagination de l'alchimiste. Il sort sur la « scène du monde », se joue désormais en plein jour. Ainsi, non seulement les éléments du décor (fontaines entourées de jardins, portails et arches à signification alchimique¹³, « laboratoires » plus ou moins alchimiques) passeront de l'inventaire de l'alchimie symbolique dans la vie réelle, mais des structures urbanistiques plus complexes deviendront aptes à former un cadre de vie pour la communauté toute entière.

Christianopolis et les autres utopies de la Renaissance

Christianopolis est un exemple éloquent de ce glissement du rêve alchimique vers l'utopie sociale et politique¹⁴. L'ouvrage d'Andreae est d'autant plus intéressant qu'il constitue la seule utopie urbanistique appartenant à un auteur qui avait écrit un autre texte (les *Noces*) dont le symbolisme spatial est clairement inspiré de l'alchimie spéculative. La plupart des chercheurs ont beaucoup insisté sur l'influence de la *Cité du Soleil* de Campanella, séduits peut-être par une série de rapprochements indubitables : Campanella a confié son manuscrit à

¹³ Le portail du cimetière des Innocents attribué à Flamel et celui de la maison de Massimiliano Palombara, ainsi que les décors des demeures « alchimiques » décrits par le mystérieux Fulcanelli représentent de tels cas ; toutefois, l'intérêt des structures spatiales « alchimiques » ne réside pas uniquement dans ces éléments de décor épigraphique, mais dans leur capacité de se constituer en cadre de vie de la communauté, tout en gardant un sens symbolique hérité de l'alchimie spéculative.

¹⁴ Il serait cependant difficile de souscrire à la thèse de Yates (1985 : 90-91) que les *Noces* seraient une utopie politique inspirée par l'aventure bohémienne du duc de Wurtemberg, et que le château serait celui de Heidelberg, car rien ne la justifie.

Tobias Adami, qui faisait partie du cercle de Tübingen. Celui-ci l'a apporté en Allemagne vers 1613, où il l'a traduit et édité en 1623¹⁵. Sous l'emprise des idées du Calabrais, le cercle s'est même donné pour nom *Civitas Solis*, ce qui serait une preuve irréfutable de son influence¹⁶.

Cependant, du moins en ce qui concerne leur structure spatiale, tout sépare ces deux cités idéales. Celle de Campanella forme une sorte de ziggourat circulaire à sept étages, ayant en son centre le temple du soleil. Elle a quatre portes, orientées vers les quatre points cardinaux. Comme leur auteur, les « solariens » de Campanella sont férus d'astrologie : les sept cercles concentriques formant la ville portent les noms des sept planètes, ainsi que les sept lampes qui brûlent dans le temple ; sur la coupole de celui-ci sont représentées les étoiles et leur influence, etc. Andreae, quant à lui, même s'il donne une place à l'astrologie dans l'amphithéâtre de l'astronomie, ne paraît pas convaincu de son rôle : à ses yeux, l'astrologie n'est qu'un moyen de découvrir un nouveau ciel, celui de Christ.

Mais il est vrai que le temple central de la *Cité du Soleil* rassemble à celui de *Christianopolis* (Andreae a pris soin de dessiner lui-même et de faire imprimer sur la page de garde de son ouvrage le plan axonométrique de sa ville). Il s'agit d'une structure circulaire, couverte d'une coupole surmontée à son tour d'un lanterneau, dont les

¹⁵ Adami n'était pas le premier à en avoir pris connaissance ; le texte avait été déjà confié à Caspar Schoppe en 1607, qui l'a fait connaître en Italie et en Allemagne. Voir Firpo, *in* Campanella, 1972, introd.

¹⁶ Voir Held (1916 : 17-18) ; Arnold (1990 : 81 n. 146) mentionne l'importante étude de Kienast de 1926 (*J. V. Andreae und die vier echten Rosenkreuzerschriften*) qui pensait avoir établi l'influence de Campanella ; Edighoffer (1987, II : 718 n. 73) donne la bibliographie des recherches sur la paternité de Campanella sur les idées social-politiques de *Christianopolis*. Sur la *Societas Christiana* d'Andreae et Wense, voir Montgomery (1973, I : 216-217).

proportions ne respectent pas celles qui sont données dans le texte (sa circonférence est de 316 pieds et la hauteur de 70 pieds). Sur la gravure est représentée une tour qui, par ses proportions, serait semblable à un athanor, si ce n'était la croix placée en son sommet. Il est probable que sa propre description de la tour d'Olympe lui ait servi de modèle ; le temple est destiné aux représentations théâtrales et à la musique. Campanella, qui semble s'être inspiré du Temple de la Dive Bouteille de Rabelais (sept lampes portant le nom des sept planètes y brûlent sans cesse, etc.)¹⁷, y place en outre « un livre écrit en lettres d'or qui contient des choses très importantes » ce qui, étant donnée une allusion à la religion de ses solariens¹⁸, laisse croire qu'il pensait à la *Tabula Smaragdina*.

Par deux fois, Andreae fait lui aussi allusion au principe fondamental de la philosophie hermétique, tel qu'il était proclamé dans le texte attribué à Hermès : « Tu pourrais croire qu'ici le ciel a épousé la terre et vit avec elle dans une paix pérenne »¹⁹. Il répète la même chose en parlant du Laboratoire : « Le ciel est ici marié à la terre, et même les divins mystères dont la terre est imprégnée sont retrouvés ; on se voue à maîtriser le feu, employer l'air, estimer l'eau, éprouver la terre » (*ibid.* : 204), ce qui démontre qu'il était conscient de la portée de cette expression hermétique. Il dit cependant clairement, dans la suite du texte, qu'il n'est pas convaincu du bien-fondé de la théorie alchimique ; et, parmi ceux exclus de la cité, sont

¹⁷ Sur les sources (nombreuses) de Campanella, voir : Firpo (Campanella, 1972 : XXXVIIIss) ; l'idée d'une cité du monde gouvernée par le dieu suprême serait d'origine orientale et existait chez les stoïciens. Voir Bidez, 1932 : 251-269.

¹⁸ « Ils font dépendre tout de deux principes : le soleil qui est le père et la lune qui est la mère. L'air est un ciel impur, le feu vient du soleil et la mer est la sueur de la terre coulant à la chaleur du soleil et unissant l'air et la terre, comme le sang unit le corps et l'esprit de l'homme » (*ibid.* : 54)

¹⁹ « Credas hic coelum terrae nupsisse, et perenni pace cohabitare », écrit-il en parlant de l'île de Kapharsalama (Andreae, 1998 : 173, trad. Gilquin).

les « souffleurs qui souillent la Chimie et les imposteurs qui se font passer pour les frères de la Rose-Croix »²⁰.

Mais, à part l'importance accordée à l'éducation des jeunes, la comparaison entre les deux cités utopiques s'arrête là. Campanella a été influencé par les utopies architecturales d'Alberti, de Doni et surtout par celle de Filarete, qui proposaient tous des structures radial-concentriques, trait distinctif de l'utopie italienne de la Renaissance. Christianopolis est une ville carrée qui doit beaucoup à Dürer et surtout à Heinrich Schickhardt, dont le neveu était l'ami d'Andreae. Schickhardt avait construit en 1599 pour le duc Frédéric de Wurtemberg la ville de Freudenstadt, dont le plan carré avait en son centre le palais ducal. Sa position a été imposée par le duc, qui n'a pas accepté la proposition de Schickhardt de le placer à un des angles de l'enceinte, en laissant au milieu une place vide. Les deux variantes du plan de Freudenstadt ont été reconstituées par Münter²¹. Si l'on peut faire crédit à la théorie de Yates (1985) sur le « complot rosicrucien » visant à instaurer en Bohême un royaume « ésotérique »

²⁰ « Ciniflonibus qui chymiam macularent ; impostoribus, qui se rosae crucis fratres mentirentur » ; ce qui ne veut pas dire (ce que la plupart de commentateurs ont cru comprendre) qu'Andreae rejetait désormais les idées rosicruciennes. Il pourfend seulement les faux rosicruciens, et je pense qu'il se réfère à ceux qui, comme Maier et Fludd, s'immiscent indûment dans des choses qu'ils ne comprennent pas. Il déplore, dans la préface de *Christianopolis*, le scandale qui suivit la publication de la *Fama*, dont il veut minimiser l'importance, en affirmant (ce qu'il dira aussi dans *Vita*, 10, concernant les *Noce*s) qu'il s'agissait d'une plaisanterie. Mais dans l'opinion des théologiens il s'agit d'une chose sérieuse (« Huius rei, post illa theologorum seria, mea opinione ludibrium »). On peut interpréter dans le même sens les ironies de son ami Besold à l'adresse des rosicruciens (voir Lerner, 1995 : 35). Le « savant magicien » était, en quelque sorte, la création des amis du cercle de Tübingen ; ils n'entendaient pas la partager avec d'autres, moins avertis.

²¹ M. Münter, *Idealstädte. Ihre Geschichte von 15-17 Jahrhundert*, 1957, Berlin, cf. Arbore, 1978 : 130 ; Edighoffer, 1987, I : 413-414.

ayant à sa tête le duc Frédéric, il serait vraisemblable que ce type de plan soit une expression des visées hermétiques de son promoteur.

Freudenstadt est en réalité une variante de la ville idéale imaginée par Dürer, qui l'a fait publier en 1527²². Il a dessiné aussi le plan d'une forteresse circulaire avec cinq enceintes, d'un diamètre de mille pieds, ayant un bastion rond en son centre, d'un diamètre de 240 pieds et haut de 70 pieds, où vivent les Sages, les artisans et les domestiques. Dans une note, Dürer précise que le plan peut être aussi carré²³. Ses villes idéales sont systématiquement orientées vers les points cardinaux; au milieu se trouve un palais, parfois une fontaine (Dürer avait une obsession pour les fontaines ; on en trouve beaucoup parmi ses dessins). Son intérêt pour l'hermétisme n'est plus à souligner. Tout comme le plan de Filarete, sa ville est probablement influencée par le schéma lullien des quatre éléments, mais il revient à la forme plus simple du carré parfait, qui était celle de la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse de Jean*.

Kapharsalama est une île triangulaire d'un périmètre de 30.000 pas, forme qui répond à la structure du pouvoir (un triumvirat composé du théologien, du juge et du savant). La ville elle-même est un carré dont chaque côté mesure 700 pas ; elle est orientée vers les directions cardinales. Au milieu de chaque côté il y a une porte ; l'auteur entre par celle de l'Est²⁴. Quatre rangées de bâtiments composent la ville : la première rangée est formée par les magasins, puis viennent deux rangées de logements à trois niveaux et le collège, qui est aussi le

²² *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, Nüremberg, 1527. Une traduction française a été réalisée par A Ratheau (*Instructions sur les fortifications des villes, bourgs et châteaux*, Paris, 1870). Au début de l'édition latine de 1535 est insérée la description du Palais du Soleil tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, et à la fin celle de Babylone, tirée de Quinte-Curce.

²³ Voir W. L. Strauss, *The Complete Drawings of A. Dürer*, New York, Abaris Books, t. 4/1978 : 2361-2362.

²⁴ Ce qui paraît avoir un rapport avec la théorie alchimique : l'Œuvre commence à l'Est.

siège du gouvernement. Le collège est un bâtiment carré dont chaque côté a 270 pas et renferme en son milieu la place centrale (un carré de 190 pas), délimitée par un péristyle avec 72 colonnes. Au milieu de la place s'élève le temple circulaire à deux étages ; en outre, la gravure indique quatre fontaines placées dans les angles de la place.

Andreae décrit le collège avec luxe de détails : il a quatre étages et une tour à chaque angle, comme tous les autres bâtiments. Le premier niveau est occupé par douze salles : la bibliothèque, l'arsenal, la salle des annales, l'imprimerie, le trésor public, le laboratoire alchimique, la pharmacie, la salle d'anatomie où l'on pratique la dissection (occasion pour Andreae de souligner la conception hermétique de ses christianopolitains : l'homme est la copie et l'abrégé du monde), l'amphithéâtre de la nature (destiné à l'étude de la physique et de la biologie, mais qui rappelle plutôt un cabinet de curiosités), la peinture (salle destinée aussi à l'architecture et au génie civil), les instruments mathématiques (il s'agit de la salle abritant les instruments de Tycho Brahé) et l'amphithéâtre des mathématiques (destiné à l'astronomie). Le deuxième niveau est occupé par huit auditoriums. Leur destination correspond dans ses grandes lignes à la division des arts libéraux héritée de la tradition scolastique (le *trivium* et le *quadrivium*) ; Andreae y rajoute des auditoriums pour l'étude de la physique, de l'éthique et de la théologie. Enfin, les deux derniers étages sont occupés par les logements des étudiants. Tout le bâtiment est entouré d'un jardin clos qui est en effet un herbarium.

Dans ses grands lignes, cette description paraît inspirée de celle d'Uranienborg. Celui-ci était aussi une sorte d'université et un abrégé du monde où l'on étudiait l'astronomie et l'alchimie. Tycho préparait aussi des remèdes à base de plantes ; ainsi qu'Andreae, il logeait ses étudiants à l'étage supérieur de la maison. Andreae agrandit et systématise en quelque sorte ce type de bâtiment, mais à la différence d'un lieu d'enseignement traditionnel, son collège est aussi le siège du pouvoir. Si on relit attentivement les *Noces*, on peut observer que ce bâtiment est aussi une réplique du château (Andreae appelle même

une fois le collège « château », ce qui démontre qu'il pensait bien à sa allégorie alchimique). Comme le collège, le château des *Noces* abritait une bibliothèque, un laboratoire alchimique, un cabinet de curiosités et des instruments d'astronomie. Il était aussi entouré d'un jardin dont la signification alchimique était ici évidente (rappelons que Planiscampy fera lui aussi une description très détaillée du laboratoire alchimique entouré d'un jardin). Le temple se trouvant au milieu de la cour du collège rappelle la tour d'Olympe ; mais il n'a plus que deux étages, au lieu de sept, et ressemble très peu à un lieu de culte : il est destiné aux représentations théâtrales et musicales, l'étage étant occupé par le *pytaneum* (l'assemblée des magistrats).

La structure circulaire et hiérarchique de Christianopolis reprend la structuration verticale de la tour d'Olympe. Comme dans les *Noces*, on monte, avançant vers le centre (à chaque rangée de bâtiments correspond un escalier à cinq marches) ; il s'agit toujours d'une ascension qui a un sens spirituel. Mais la Rédemption symbolisée par l'allégorie alchimique des *Noces* a été remplacée ici par le Savoir. Certes, ce savoir est empreint de théologie chrétienne, et Andreae ne l'entend pas dans le sens qu'il a aujourd'hui. Sa perplexité face à la position d'un Khunrath est visible : celui-ci entendait faire de l'alchimie le *summum* de la théologie - ce qui est aussi, dans un certain sens, dans les *Noces*, le but d'Andreae. Mais il voit bien la vanité et le danger de l'entreprise ; pour lui, cet appel au symbolisme alchimique reste, il le dit clairement, un jeu, un *ludibrium*. Ce glissement de sens de l'allégorie alchimique est significatif : l'on ne croit plus *vraiment* qu'elle puisse être autre chose qu'un jeu, savant et mystérieux, mais seulement un jeu.

Andreae a été beaucoup plus influencé par Dürer et Schickhardt que par l'*Utopie* de Morus, qui constitue cependant la seule référence littéraire contenue dans la préface de son ouvrage. Il y a peu de rapports entre l'*Utopie* de Morus et *Christianopolis*. Cependant, quelques détails ont visiblement influencé Andreae : Amarote est une ville carrée divisée en quatre quartiers, dont les maisons, à trois

étages chacune, sont disposées en rangées continues et sont séparés par des rues larges de 20 pieds (Andreae propose, lui, une ville carrée don les rues ont la largeur de 20 pas). Derrière chaque rangée se trouve un vaste jardin (More, 1987 : 143-144). More admire l'astronomie mais rejette l'astrologie. Dans ses temples, très vaguement décrits, ne se trouve aucune image des dieux (*ibid.* : 224-225). Il ne semble pas avoir accordé un sens hermétique à cette structure urbaine ; cependant, dans un passage assez énigmatique, il affirme que les habitants de son « île de nulle part » célèbrent le soleil et la lune, la plupart étant les adorateurs d'un dieu unique qu'ils appellent Mythra²⁵, ce que laisse penser que le chancelier avait lu le *Poimandres*, ou au moins certains textes gnostiques, car cette conception de la divinité est une caractéristique du gnosticisme de l'Antiquité tardive. Mais Andreae semble avoir été séduit surtout par le collectivisme très poussé des Utopiens : les maisons leur sont attribuées par tirage à sort tous les dix ans (More s'est visiblement inspiré ici d'un certain type de propriété terrienne assez courante au Moyen Age) ; ils méprisent les vêtements riches et n'en possèdent qu'un seul, dépourvu de tout ornement. Ils prennent même leurs repas en commun, sur le modèle des communautés monastiques, ce qu'Andreae n'acceptera pas, car dans son modèle de société la famille reste importante.

Dans *New Atlantis* (1627), une autre utopie célèbre datant de la même époque, Francis Bacon imagine aussi une communauté de savants vivant sur une île dont personne ne connaît l'existence. Elle est ronde, d'une circonférence de 5600 miles ; le pays s'appelle Bensalem (Bacon, 1995 : 92, 102). On trouve dans la *Nouvelle Atlantide* nombre de *topoi* de la littérature hermétique du début du XVII^e siècle : l'île est un lieu secret et isolé, inconnu de la plupart des mortels. Rester cachés et inaperçus est une propriété des êtres divins,

²⁵ « Répandu dans notre univers à la manière non d'un corps, mais d'une puissance » (*ibid.* : 213).

qui tient de l'angélisme plutôt que de la magie, affirme Bacon (*ibid.* : 93, 97-98). Pour illustrer la conversion au christianisme des habitants de Bensalem, il imagine une mise en scène grandiose calquée sur la Révélation de Moïse : un pilier de lumière apparaît sur la mer à côté de l'île et, en disparaissant, il laisse apparaître une arche dans laquelle se trouve un livre en parchemin contenant l'Ancien et le Nouveau Testament (*ibid.* : 95). D'autres passages semblent directement inspirés de la littérature alchimique : dans l'île se trouvent des grottes souterraines servant à la coagulation, la réfrigération et la conservation des corps. Dans ces grottes on produit des métaux artificiels, on soigne certaines maladies et on prolonge la vie (ces propriétés étaient des attributs habituels de la Pierre). La métaphore alchimique est encore plus transparente quand, quelques paragraphes plus loin, Bacon parle des fontaines artificielles d'où coule une eau imprégnée de vitriol, soufre, acier, cuivre et autres minéraux. Il y avait même une « eau du Paradis » qui prolonge la vie (*ibid.* : 121). Situées sur les hautes montagnes, des tours servant à l'observation astronomique forment l'exact pendant des mines souterraines.

Il est difficile de ne pas voir dans cette description la même obsession pour l'astronomie supérieure et inférieure qui animait Brahe ; en effet, Bacon transpose lui aussi, cette fois à l'échelle géographique, le *topos* architectonique de l'Uranienborg. Parmi les merveilles de l'île il y a les fourneaux alchimiques (Bacon n'utilise cependant pas le terme « alchimie » dans son ouvrage) : leur chaleur imite celle du soleil et des corps célestes ; on utilise aussi « la chaleur de la bouse, de l'estomac et du ventre des animaux », qui produise des effets étonnants, poncif connu de la littérature alchimique (*ibid.* : 121). Il y a aussi ce passage bizarre inséré à la fin de l'ouvrage, sorte de desiderata ou de liste des merveilles accomplies à Bensalem, que Bacon appelle, utilisant une expression paracelsienne rendue célèbre par Van Helmont, « *magnalia naturae* », et qui n'est autre qu'une énumération des propriétés attribuées à la Pierre, du même type que celle que Mylius insérerait lui aussi dans sa *Philosophia reformata* (1622).

Ainsi, comme Andreae, mais sans le dire explicitement, ce que Bacon décrit est la communauté des possesseurs des secrets de la Pierre. La question de l'influence réciproque entre les deux auteurs d'utopies est épineuse, et ne peut pas être tranchée sur la seule base de la primauté des publications de l'un ou de l'autre. *Christianopolis* a été publié huit ans avant le *The New Atlantis*, qui ne paraît qu'en 1627, après la mort de son auteur. Mais il est plausible que Bacon, qui avait commencé à écrire son texte vers 1623 et l'a fait traduire aussitôt en latin, pour le faire connaître à un public plus large, a été vexé et mécontent de voir certaines de ses idées les plus chères reprises par Andreae²⁶. En effet, Bacon avait écrit, dès 1594, *Gesta Grayorum*, un divertissement à l'intention de la reine Elisabeth. On y trouve l'idée d'une réforme du savoir au service du gouvernement : dans un palais digne de la pierre philosophale devaient être réunis une bibliothèque, un jardin contenant tous les plantes et les animaux, un cabinet pour les productions techniques et un autre pour les instruments, les moulins et les fourneaux (*ibid.* : 14). L'idée du collège contenant une bibliothèque et un « inginary » (conservatoire des engins et instruments) va se préciser dans un memorandum écrit en 1608 (*ibid.* : 16).

Pour autant, traiter Andreae de « maraudeur » ayant repris et détourné les idées des œuvres antérieures de Bacon est au moins injuste²⁷. Il est difficile de voir dans la communauté savante du chancelier anglais une préfiguration des organismes modernes de recherche scientifique. Le « collège » de Bacon était une association des « invisibles », communauté hermétique des possesseurs d'un savoir caché. Ce n'est que par la désacralisation de ce savoir magique et son travestissement en « rationalisme » que le rapprochement a pu se

²⁶ Sur la vanité du chancelier, une lettre de Huygens est édifiante ; voir Bacon (1995 : 175).

²⁷ L'expression, facheusement malencontreuse, appartient à Michèle Le Dœuff (Bacon, 1995 : 30).

faire avec la science des décennies qui ont suivi. Mais, malgré sa réputation de savant rationaliste, cela ne semble pas avoir été, au moins en ce qui concerne la *Nouvelle Atlantide*, l'intention de Bacon. Dans les premières années du XVII^e siècle (avant même que le scandale entourant les manifestes rosicruciens les fasse connaître à l'opinion comme des personnages peu fréquentables, mais qui fascinaient des gens comme Fludd et Maier, et même un rationaliste comme Descartes, car ils incarnaient un certain espoir de rénovation sociale et politique), l'idée d'une association des savants travaillant dans un endroit isolé et suivant les préceptes de la philosophie hermétique avait déjà vu le jour : c'était la communauté mise en œuvre par Tycho à Uranienborg, dans l'île qui lui avait été donnée comme propriété à vie par le roi de Danemark. L'idée de *Renovatio* par le savoir (hermétique) s'est ensuite politisée, comme le démontre la célébrité des manifestes rosicruciens, mais elle n'était pas, dès le début, une idée politique ; ce n'était que le fruit d'une spéculation savante autour de l'idée maîtresse de l'hermétisme, à savoir que le « Tout » existe et peut être connu par celui qui sait lire le Livre de la Nature. Le savoir occulte et la libre pensée étaient intimement mêlés ; il serait simpliste d'affirmer que ce rapport est celui qui existerait entre l'obscurantisme du passé et le rationalisme de l'avenir. L'un et l'autre sont en égale mesure des mythes ou, comme Gilbert Durand s'est plu à les nommer, des « régimes différents de l'imaginaire ».

En ce sens, la distance entre ceux que l'on considère aujourd'hui comme des précurseurs de la science moderne, comme Tycho et Bacon, et les hermétistes effrénés de la taille d'un Dee, d'un Fludd et d'un Maier, la différence est plutôt une question de degré. L'on peut aussi observer que le mythe du « savant magicien » est né avec les « invisibles » d'Andreae et de Bacon, et que l'émoi suscité par les frères de la Rose-Croix entre 1614, l'année de la publication de la *Fama* et 1623, celle de la parution des tracts annonçant leur arrivée à Paris, ne fait que préfigurer une idée que l'on avait cru moderne, celle du savant qui a une réponse à tout et qui est ainsi au-dessus de

tous, par son savoir. Le mythe du savoir absolu était d'origine gnostique, ce que le XVII^e siècle savait très bien. Les membres du collège des « invisibles » n'étaient pas des gens d'ici : ils habitaient dans un « ailleurs », qui est souvent une île inconnue, Bensalem ou Kapharsalama²⁸ ; autrefois ils disposaient d'une capacité de transgresser le temps et l'espace, comme dans la *Fama*. Le « savoir total » est par nature hermétique ; l'hermétisme n'est pas « réactionnaire » et n'est pas opposable au rationalisme (ce que semblent croire certains commentateurs modernes de la *Nouvelle Atlantide*, dont le zèle de démontrer son prétendu rationalisme cache mal un certain embarras)²⁹. Tous deux forment encore, au début de ce XVII^e siècle, les deux facettes du même savoir.

Tout comme l'*Utopie* de Morus et la *Cité du Soleil*, la cité idéale d'Andreae est une « république chrétienne ». Mais l'*Utopie* peut difficilement être qualifiée d'« hermétique » ; *Civitas Solis* est une utopie hermétique, sans être pour autant alchimique ; la *Nouvelle Atlantide* trahit une certaine influence des idées hermétiques, mais elle reste surtout une utopie politique et sociale. A la différence de celles-ci, ainsi que du *Songe verd*, qui n'était qu'une fable alchimique, Christianopolis est une structure urbaine hermétique qui garde les réminiscences de l'imagerie alchimique des *Noces*. Pendant les années qui séparent leur élaboration, la pensée d'Andreae avait

²⁸ La résonance commune de ces noms imaginaires peut surprendre. Si Bacon avait voulu affirmer à tout prix sa priorité sur Andreae, il aurait choisi un nom bien différent. Mais il se peut que les gens du XVII^e siècle avaient sur « l'originalité » une idée bien différente de la nôtre. En effet, ainsi que Le Dœuff le fait observer, Salem ou Bensalem est un autre nom pour Jerusalem. Il était très à la mode à la Renaissance, et plusieurs villes fondées à cette époque portent ce nom rappelant celui de la ville la plus vénérée des chrétiens (*ibid.* : 139, n. 17).

²⁹ Voir, par exemple, Le Dœuff, *in* Bacon, 1995 : 45. Aussi, est il piquant de voir comment, pour les rosicruciens modernes, suivant sans doute certaines remarques de Yates, Bacon est un hermétiste et le vrai auteur de la *Fama* et du *Confessio*.

visiblement mûri ; la frénésie du symbolisme alchimique des *Noces* fait place au projet social proposant une vision censée répondre aux aspirations d'une époque qui avait elle aussi changé. Le style littéraire est, lui aussi, plus aride, il manque souvent de souffle, au point que l'on se demande si l'auteur est bien le même. Andreae n'est plus l'étudiant de Tübingen, influencé par ses amis et par des idées qu'il a désormais du mal à admettre qu'elles aient été jadis les siennes. Il est un respectable théologien luthérien et entend remplir pleinement sa mission ; l'hommage qu'il rend, dans la préface de *Christianopolis*, à ses amis Arndt et von Wense est digne et posé, mais rien ne laisse plus transparaître la foi hermétique de jadis. On sent bien l'embarras de l'homme d'Eglise face aux égarements hermétiques de son passé, qu'il ne voudrait cependant renier, mais garder en souvenir: c'était un "jeu", dit-il, somme pour faire amende honorable, ce qu'il prend soin de souligner dans ses mémoires, à l'intention de la postérité. Cependant, il y a des idées, pourrait on dire des obsessions hermétiques, qui ont survécu dans *Christianopolis* ; le symbolisme hermétique n'est plus à l'ordre du jour, mais il s'est métamorphosé sous les habits de l'utopie sociale et continuera de nourrir les rêves des utopistes jusqu'à celles, dangereuses et meurtrières, qui ont ensanglanté notre siècle, preuve, s'il en faut, de sa force parfois destructrice.

Après *Christianopolis*, il n'y aura plus d'utopie hermétique. Ce symbolisme avait achevé sa mission : sous les prétextes rationalistes de leurs auteurs, dans les plans des villes idéales de la Renaissance se cache l'apport trop souvent négligé de la philosophie hermétique. La ville idéale avait le même rôle que l'athanor, qui servait à la production de la Pierre : sa structure spatiale devait être l'outil de la rénovation de l'homme. L'apparition des utopies architecturales à l'époque qui voit fleurir les théories hermétiques sur le renouveau du monde et de l'homme n'est pas fortuite. La cité idéale ne peut pas être comprise hors de ce contexte idéologique qui visait la restauration

d'un mode de vie paradisiaque et ce, par le moyen de structures spatiales adéquates reproduisant l'image du monde d'avant la chute.

A quelques exceptions près, ces utopies architecturales n'ont jamais été réalisées ; mais ce n'était pas important. Elles avaient leur porté fruit : dans les plans de telle ou telle ville, de telle ou telle place, de tel ou tel palais, bâtiment civil ou administratif des siècles suivants, les traces de cette philosophie seront désormais clairement visibles. C'est un fait que, si l'utopie a pu s'inmiscer ainsi dans la réalité, c'est grâce au symbolisme spatial de l'alchimie. Notre compréhension de l'espace, tel que nous l'expérimentons encore aujourd'hui, doit beaucoup à la philosophie hermétique de la Renaissance. Il ne nous appartient pas de juger si elle était ou non « vraie » ; il suffit de dire que, par ses conséquences, elle a été tout à fait *importante*.

L'alchimiste voyageur

Outre son influence déterminante sur la constitution de la Royal Society de Londres, l'utopie d'Andreae a eu d'autres conséquences inattendues. Les colons qui s'embarquèrent en 1620 sur le Mayflower à destination de l'Amérique étaient moins des aventuriers, que des pèlerins convaincus que le Vieux Continent, ravagé par la guerre de Trente Ans, n'avait plus aucun avenir. Ils partaient vers le Nouveau Monde animés par la foi qu'il représentait le nouveau Paradis terrestre

³⁰ De l'abondante bibliographie consacrée à ce sujet, signalons les ouvrages plus anciens de Mucchielli (1960 : 238-240), Eliade (1971 : 183ss) et Wunenburger (1979 : 102-104). Dans une récente étude, Vanloo (1996 : 20-21) souligne le rôle des communautés religieuses issues du protestantisme dans cet exode où le Rosicrucianisme paraît avoir été fortement impliqué : J. Kelpius aurait présidé à la constitution d'une communauté théosophique, voir rosicrucienne ; William Penn dessine le plan de Pennsylvanie suivant des préceptes prétendument rationalistes, mais issus de la même littérature utopique et hermétique. Ainsi que le plan de Washington plus tard, la ville de la Pennsylvanie a des rues rectilignes en échiquier, pourvues de numéros et non de noms.

où pourrait s'accomplir la rénovation de l'homme suivant les préceptes utopiques de la philosophie hermétique³⁰.

Christianopolis a exercé une fascination certaine sur Samuel Hartlib, qui voulait fonder en 1628 une communauté utopique en Virginie, qu'il appelle Antilia. Hartlib était en contact avec des correspondants qui lui suggéraient divers autres emplacements pour cette communauté qu'il imaginait sur le modèle d'une société secrète (Armytage, 1956 : 251). Hartlib comptait parmi ses amis des savants de Cambridge comme Robert Boyle, qui était un proche de Newton, ainsi que Thomas Vaughan (alias Eugenius Philalethes), qui fera la préface de l'édition anglaise de la *Fama* et de la *Cofessio*, publiée en 1652 (*ibid.*). Il était aussi un admirateur de Bacon, et quand il invita Comenius à le rejoindre en Angleterre, celui-ci crut qu'il s'agissait de réaliser la Nouvelle Atlantide (Bacon, 1995 : 7-8). En 1641, dans un pamphlet (*A Description of the Famous Kingdom of Macaria*), Antilia devient Macaria, que Hartlib ne désespérait pas de fonder, et un de ses nombreux correspondants voulait la placer dans les Bermudes. En 1659, il écrit à Boyle que les habitants de Macaria sauront fabriquer la Pierre Philosophale³¹.

Un autre exemple est encore plus significatif. John Dee, qui n'était pas un alchimiste, mais prétendit avoir réalisé des transmutations en compagnie de son ami Edward Kelly, et dont la célèbre *Monas hieroglyphica* est fondée sur un symbolisme graphique tiré de l'alchimie, était aussi un érudit et un savant, un des personnages les plus fascinants de son temps. A part Kelly, il était l'ami de Brahe, de Mercator et d'Ortelius. Il s'intéressait aux voyages et aux découvertes géographiques et on le considérait un spécialiste pour les questions

³¹ « It will certainly yield both the universal medicine and the tincture ; if it should failed, I am assured from others, that Macaria is a real possessor of both these great blessings » (*ibid.* : 253). D'autres correspondants de Hartlib qui voulaient chacun établir des communautés utopiques sur le modèle de *Christianopolis* sont répertoriés par Armytage dans son étude.

orientales. Quand Richard Chancellor, qui cherchait une voie vers le Cathay par le Nord-Est, part dans son voyage, il vient demander conseil à Dee. Celui-ci s'intéresse aussi (et y investit de l'argent) à la recherche d'un passage vers l'Orient par le Nord-Ouest (French, 1972 : 177). On suppose qu'il a été mêlé à d'autres exploits encore : il aurait financé le voyage de Francis Drake autour du monde (1577), ainsi que le projet de Humphrey Gilbert d'explorer les territoires situés au-delà du 50^e parallèle. Humphrey garantit à Dee la propriété de ses éventuelles découvertes, ce qui, s'il avait réalisé son projet, aurait fait de ce dernier le propriétaire du Canada (*ibid.*). En 1583, Dee, Adrian Gilbert et John Davis projettent de fonder une compagnie pour coloniser, exploiter et convertir l'Amérique, que Dee appelait Atlantis³². Ses deux comparses étaient mêlés à ses expériences de magie, et Dee demandait aux anges (toujours par l'intermédiaire de Kelly) de l'aider à convertir les indigènes. French suppose que l'intérêt de Dee pour la découverte d'un nouveau passage vers l'est venait, d'une part, de sa conviction (qu'il partageait avec les hermétistes de son temps) que l'Orient était le dépositaire de la tradition occulte (il croyait, comme Postel, que la conquête de l'Orient apporterait la "Concordia mundi et" l'établissement d'une religion universelle) et d'autre part, de sa croyance, empreinte de millénarisme, dans un futur empire anglais universel (*ibid.* : 180).

De nombreux traits communs rapprochent cet imaginaire géographique des utopies de la cité idéale. Celle-ci reste, à l'image d'Adocentyn, la ville d'Hermès établie à l'est de l'Égypte, dans un territoire en marge, aux confins du monde connu. Pour la bâtir, il faut quitter ce monde corrompu, voyager loin et s'exposer aux grands dangers de ce voyage. Parce qu'elle veut refonder le Paradis terrestre,

³² *Ibid.* : 179 n. 4. French cite *The Voyages and Colonising Enterprises of Sir Humphrey Gilbert*, Londres, D. B. Quinn éd., 1938-1939, I : 96-99, II : 483-489. Il est possible que ce nom, tiré du *Timée*, ait inspiré le titre de l'utopie de Bacon.

l'utopie ne peut que retrouver l'emplacement originaire de celui-ci, ou un autre, autant que possible semblable à lui. Bien évidemment, la quête du Paradis n'était pas le seul apanage des utopistes du XVII^e siècle. Ainsi que le saint Brendan de l'un des contes médiévaux plus connus, Colomb voulait découvrir non un chemin plus court vers l'Asie, mais le Paradis terrestre ; il a cru l'avoir vraiment trouvé, en débarquant dans les Caraïbes³³. Il voulait aller vers l'Orient sur le chemin de l'Occident, ce qui le fait se placer, d'après Delumeau (1995 : 228), dans la droite lignée d'Arnauld de Villanova et de la tradition millénariste du « roi des derniers jours ».

Campanella se place dans la même tradition quand il imagine, dans la *Prima et la secunda resurrezione* (*Theologicorum liber XXVII-XXVII*), un scénario dans lequel l'Eglise romaine émigre dans le Nouveau Monde en passant par le Pérou, se dirige vers le Japon et suit les côtes de l'Asie jusqu'à la Mer Rouge, pour s'établir finalement à Jérusalem (*ibid.* : 183-184). Or, ce trajet du voyage qui commence à l'Orient pour finir à l'Occident, mais dont le but est toujours l'Orient, était celui de l'œuvre alchimique, dans son sens cosmologique. La doctrine spatiale de l'alchimie de la Renaissance cachait ainsi une indélébile trace millénariste, qui attendait seulement que le voyage puisse s'effectuer réellement, pour mener à terme son but ultime : l'emprise sur *tout* l'espace du monde³⁴. Le mythe du voyage

³³ Sur la quête du Paradis dans l'imaginaire occidental, voir Delumeau (1992). Son emplacement le plus habituel est l'Orient mythique, conformément à la Genèse. Mais Postel le place au Pôle Nord, et Andreae s'est probablement inspiré de lui quand il donne les coordonnées fantaisistes de sa Christianopolis : dans la zone de l'Antarctique, à 10 degrés du Pôle, 20 degrés de la ligne des Equinoxes.

³⁴ Il est significatif que l'on peut retrouver, dans ce que outre Atlantique est appelé « the spirit of frontier » les traces de ce millénarisme spatial dont le trait le plus caractéristique est le mythe de l'avancée ininterrompue vers l'Est. Sur le lien avec les Iles merveilleuses de l'imaginaire médiéval, voir aussi Christinger (1971 : 256-257).

alchimique fait partie intégrante de la *Naturphilosophie* qui commence à se développer à cette époque (ce que l'on l'appelait alors la *Pansophie*) et a joué un rôle non négligeable dans l'instauration de ce modèle spatial qui est toujours en vigueur - celui de l'espace illimité où l'on peut avancer à l'infini.

Certes, surtout à cette époque baroque, les textes alchimiques sont polysémiques et invitent à plusieurs lectures à la fois. Le sens eschatologique de la transmutation vue comme une œuvre de rédemption du monde entier est évident dans le commentaire consacré par Linthaut au poème de Christofle de Gamon :

“L'œuvre ainsi souvent recuite, deviendroit infiniment puissant en vertu medicinale. Ce que nostre Poëte veut dire, comparant la vertu transmutatoire d'une fort petite quantité de ce Trezor à l'immense grandeur de la Mer. Certes, si l'Océan estoit vif Argent, il pourroit par continuelle projection estre transmué en Or & en Argent. Mais laissons ces montagnes d'Atlas, & ces souhaits de Midas [...]” (Linthaut, 1610 : 146).

Les propos du mystérieux visiteur de van Helmont allaient dans le même sens : l'or philosophique dispose de cette qualité essentielle de se substituer à l'espace, en vertu de sa nature transcendante. L'or « devient » espace et retrouve ainsi un des traits les plus importants du Dieu des scolastiques. On comprend donc l'importance de la métaphore du voyage : réaliser la transmutation, c'est maîtriser l'espace, en le parcourant. Ce voyage est toujours un voyage sur la mer, le voyageur est surtout un marin à la proue de son vaisseau ; cette identité sémantique entre vaisseau et vase philosophique devait sembler, aux yeux des alchimistes, hautement significative. Mais, dans un sens plus proprement alchimique, il s'agissait de souligner l'identité entre l'Océan et la *prima materia* ou le mercure (le dissolvant). Sa fluidité est le signe de la matière dans son état primordial : non corrompue, continue et homogène, ne laissant aucun place au vide.

A cela se sont ajoutées les innombrables connotations sémantiques liées à la notion de danger et à d'avancée dans l'inconnu. A cette

époque où la découverte de nouveaux territoires était encore en cours, l'alchimie retrouve ainsi le sens initiatique du pèlerinage mystique et de la navigation sur la mer. Les récits de voyage sont, à l'époque, très nombreux et font la délectation des lecteurs. Certains décrivent des voyages réels, mais de nombreux autres restent imaginaires, et même les premiers sont truffés de détails invraisemblables qui n'existaient que dans l'imagination de leurs auteurs. On ne séparait pas encore la réalité et la fiction, ce qui encourageait les auteurs (comme Shakespeare dans *La Tempête*) de faire du voyage sur mer le prétexte des fictions littéraires les plus diverses.

La littérature alchimique du voyage doit être placée dans ce contexte. Il est sans doute significatif que les de Bry éditaient, à part les textes alchimiques qui leur ont assuré la célébrité, des ouvrages consacrés à la découverte du Nouveau Monde. Didier Kahn suggère que l'épisode du pèlerinage du pseudo-Flamel à Compostelle est tiré d'un ouvrage de Basile Valentin (*Le char triomphal de l'Antimoine*, ch. XXIV), tandis que Claude Gagnon propose comme source la célèbre *Histoire du voyage des princes fortunés* de Béroalde de Verville (1610)³⁵. C'est peut-être aller trop loin, car le pèlerinage à Compostelle devait jouir d'un grand prestige aux yeux des alchimistes de la Renaissance: il faisait partie des rituels des maîtres maçons du Moyen Age. Ainsi que les loges spéculatives qui commençaient à se mettre en place, les alchimistes avaient saisi le profit qu'ils pouvaient tirer de ces rituels donnant au travail de la « pierre » un caractère presque sacré.

Un autre aspect de cette polysémie sans fin du voyage alchimique est la récupération du thème mythique de la quête de la Toison d'or, auquel Antoine Faivre (1990) a consacré un ouvrage quasi-exhaustif. Le sens symbolique du voyage de Jason est un des poncifs les plus répandus de l'époque car, ainsi que Faivre le souligne, plusieurs textes alchimiques célèbres portent dans leur titre, sous une forme ou une

³⁵ Voir Flamel (1977, postface de D. Kahn).

autre, la mention de la Toison d'or, sans que le texte proprement dit en fasse une quelconque mention (*ibid.* : 48-49). A la longue liste établie par Faivre, l'on peut ajouter Planiscampy (certes, un auteur loin d'être originel), qui parle lui aussi de la recherche de la Pierre comme de la « navigation iasonique » et de la conquête de la Toison Dorée (Planiscampy, 1633 : 4-5).

Ce qui est intéressant pour notre propos n'est pas l'association (à vrai dire inévitable) entre le mythe grec et l'alchimie, établie déjà par les auteurs byzantins, que la Renaissance n'a fait que reprendre et perpétuer. Le voyage en tant que conquête de l'espace a passionné ces auteurs même s'ils ne l'associaient pas toujours au mythe du bélier à la peau d'or. Maier, féru d'antiquité grecque, en fait mention à plusieurs reprises³⁶. Mais *Symbola Aureae Mensae*, qui contient une référence explicite à la peau dorée comme médecine universelle³⁷, est un texte consacré entièrement au voyage comme conquête de *tout* l'espace du monde terrestre. Maier imagine un voyage le portant sur les quatre continents qui sont les symboles des quatre éléments. Ainsi que dans *Viatorium* (1618 : 112) où il cite le voyage de Magellan autour du monde, reprenant à son compte le *topos* de l'Œuvre comme voyage de l'Orient à l'Occident (« ab occasu ortum versus nave penetravit, atque sic circulum terrae integrum cursu »), il entend donner à ce voyage un sens cosmologique qui est en parfait accord avec l'interprétation, courante chez les hermétistes, de la Pierre en tant que centre du monde et objet de la création divine.

Dans le Discours XXXVIII de l'*Atalanta*, Maier fait de Socrate (l'archétype du sage) le modèle de l'alchimiste voyageur : « Bien que

³⁶ Il s'agit d'*Arcana Arcanissima*, du Discours XLIX de l'*Atalanta* et du *Symbola Aureae Mensae* ; voir Faivre (1990 : 42-45).

³⁷ Ce passage a été traduit intégralement par Faivre (1990 : 121-122). Voir aussi les commentaires de Jung qui, le premier, affirme que la source du thème du voyage dans *Symbola Aureae Mensae* serait le voyage des Argonautes (1968 : 369-370 et 1980, I : 568-262).

né de corps à Athènes, il parcourait librement, par son esprit, le monde entier et tout ce qu'il contient, puisque le sage a pour patrie la terre entière pour qu'il y vive bien ». Et Maier continue, donnant lui-même la clé de sa métaphore : le voyage (sur un océan de livres !) n'est autre chose que la recherche du Rébis :

“Si l'on demande aux philosophes quelle est la patrie de leur Hermaphrodite, ils répondent qu'il est cosmique, qu'il est visible dans tous les coins du monde, là où l'on trouve les éléments ; c'est bien le fils des Sages, lui qui possède avec eux une patrie commune [...] Ils doivent témoigner une persévérance et un zèle non moins grands, ceux-là qui, instruits par la raison et les indications des livres, cherchent seuls la patrie du Rébis [...] ils constituent un Océan immense. Pendant qu'ils errent sur cet océan, les navigateurs éprouvés peuvent connaître la latitude, qui est l'élévation de l'Equateur au-dessus de l'horizon, au moyen d'instruments astronomiques, car l'aiguille aimantée indique le pôle septentrional, mais il leur est impossible de savoir la longitude, c'est-à-dire le nombre de degrés qui les sépare du méridien d'origine situé près des Iles Fortunées. C'est pourquoi ils ignorent où ils se trouvent entre le couchant et le levant.”³⁸

Un autre emblème du même ouvrage, ainsi que le Discours l'accompagnant (le XXXI^e) sont construits autour du thème de la noyade du Roi dans la *mare philosophicum*. C'est une variation sur un thème bien connu (« ayde moy, et je t'ayderai ») mais que Maier place dans un contexte nouveau. Le Roi sur le point de se noyer doit savoir nager (la mer est cette fois-ci la mer Erythrée ou la mer Rouge, car elle contiendrait des pierres magnétiques, ce qui rend dangereuse

³⁸ Maier, 1997 : 284, trad. E. Perrot. Ce texte célèbre constitue le point de départ d'un roman contemporain où se mêlent réflexion philosophique et érudition livresque empreinte de symbolisme alchimique : *L'île du jour d'avant* d'Umberto Eco. Avec moins de talent, mais avec beaucoup de succès, *L'Alchimiste* de Paulo Coelho joue sur le même registre : la quête de la Pierre comme accomplissement de soi est un éternel voyage.

la traversée des navires contenant du fer dans leur charpente). La noyade devient naufrage, et le Roi doit sauver à tout prix son diadème formé de pierres précieuses. Le sens de l'allégorie est évident : il s'agit d'une illustration mythologique de l'ancien précepte « solve et coagula ». Le thème de la navigation maritime s'affranchit de l'imaginaire géographique. Il devient un procédé mnémotechnique qui « spatialise » le processus ayant lieu dans l'athanor et donne forme à la notion de profondeur (la ligne de l'horizon et le fond de l'océan). La métaphore concrétise ainsi la spatialité abstraite d'un phénomène nullement spatial, qu'il s'agisse de la transformation de la matière ou de l'espace abstrait de l'imagination.

Vigenère (1618) utilise le même symbolisme quand il parle de la mer comme du cinquième élément des pythagoriciens, parce qu'elle est salée et détruit toutes les maladies³⁹. Le roi nageant dans l'eau apparaît aussi dans *Splendor Solis* (de Jong, *ibid.* : 225 n. 3), mais c'est toujours Maier qui fera de la mer un de ses sujets préférés. Dans le Discours XXXIV de *l'Atalanta*, prenant appui sur des textes classiques (le *Rosarium philosophorum* et *Rosinus ad Euthiciam*)⁴⁰, il se montre très explicite au sujet de ce symbolisme aquatique. Le « bain du roi » est le fond de l'alambic et la montagne et l'air signifient la partie supérieure du vase (le cucurbit). L'enfant qui naît dans le vase marche sur les eaux (un miracle du Nouveau Testament, comme le remarque de Jong), il est « le maître des eaux et exerce sur eux son empire, tel Neptune ; il est le roi des mers et le possesseur des montagnes [...] il met les montagnes au même niveau que les plaines

³⁹ Voir H. M. E. de Jong (1969 : 225). Mais le *Traité du feu et du sel* a été imprimé une année après *l'Atalante* ; il serait difficile d'affirmer qu'il s'agisse d'un emprunt direct.

⁴⁰ Il y a plusieurs *Rosarium* ; Maier s'est probablement servi du texte contenu dans *De alchimia* (Francfort, 1550). *Rosinus ad Euthiciam* fait partie de *Artis auriferae* (Bile, 1610, I : 267-298). Jung (1968 : 452) et de Jong (1969 : 361) considèrent que ce nom est une corruption arabe du nom de Zosime de Panopolis. Voir aussi van Lennep (1985 : 190 n. 149).

et ne craint pas les flammes du feu et, ainsi, il se rend librement où il veut, des colonnes d'Hercule aux colonnes de Dionysos, aux confins les plus reculés de l'Inde ». De Jong (*ibid.* : 238-239) remarque que, au-delà du thème de l'eau, apparaît ici celui du mouvement circulaire de l'esprit et de la matière dans le vase alchimique, qui se substitue au monde ; l'on peut reconnaître là un ancien motif gnostique. Cette spatialisation du processus de distillation est spécifique de l'alchimie philosophique : en se servant du modèle de l'espace géographique (qui n'est, en fin de compte, qu'une espèce de carte blanche servant au déroulement du mythe), le processus imaginaire devient, à travers un système complexe de transformations, un phénomène spatial. C'est la métaphore qui le rend possible, car cet espace conceptuel serait autrement indescriptible.

Le *topos* de la navigation sur la mer vers les Iles Fortunées fait partie des leitmotifs de la littérature alchimique de cette période. A part le Trévisan (avec le *Songe verd*), on peut mentionner ici Sendivogius (*Novum Lumen*, 1691) et Béroalde de Verville (*Histoire véritable ou voyage des princes fortunés*, 1610)⁴¹. Andreae l'utilise lui aussi dans les *Noces* : les deux parties symétriques de son récit sont séparées par un voyage sur la mer jusqu'à la tour d'Olympe, sur sept bateaux dont cinq sont disposés en pentagone (Andreae fournit même un schéma de leur position). Ainsi que chez Maier, la navigation vers l'île de la tour d'Olympe est une allégorie de l'Œuvre ; toutefois, le récit d'Andreae n'est pas un roman à clé, mais une fiction littéraire transformant les motifs les plus connus du symbolisme alchimique en métaphores. Au début du siècle suivant, Vauquelin des Yveteaux écrira son *Voyage aux Isles occidentales et orientales* où l'on retrouve le thème des vaisseaux voyageant sur la mer philosophique : mais il ne s'agit plus que de six vaisseaux, voyageant sous les signes du

⁴¹ Chez Béroalde, les sept vaisseaux deviennent sept palais, placés sous les signes des sept planètes ; voir le commentaire de J. F. Marquet (1978 : 157-167-169).

soleil et de la lune, entourant un autre placé au milieu (Amourette, 1978 : 193).

Parcourir l'espace, c'est le maîtriser ; si la Pierre « est » le Tout, et si ce « Tout » est d'abord l'espace, l'équivalence entre voyage et travail alchimique s'impose tout naturellement. Parcourue, l'étendue est expérimentée, vécue, maîtrisée. Elle cesse d'être une abstraction et acquiert, par le biais de la tridimensionalité, une réalité indéniable. « L'espace » devient quelque chose de concret et de bien réel. L'analogie avec le processus de transmutation est frappante : celui-ci représente aussi l'expérimentation du trajet platonicien de l'Idée à la Chose, de l'Ame du monde à l'or alchimique. Comme tout projet millénariste, cette projection de l'utopie dans l'espace réel ne se fait pas sans violence. Le scénario de la création de la Pierre était calqué sur celui de l'initiation : la matière « meurt » et « ressuscite » dans l'athanor ; l'adepte-voyageur doit subir maints dangers avant d'arriver à la Terre promise, et ces épreuves accompagnent, en les imitant, les transformations de la matière.

L'espace de ces transformations est imaginaire. Dans une étude très intéressante, Wunnenburger (1996 : 399) se demande: «La géographie du monde ne commence-t-elle pas dans une géographie psychique, l'espace du dehors ne se trouve-t-il pas déjà pré-déterminé dans un espace du dedans ?». Et il forme le vœu de voir se développer une épistémologie de la géographie sur la base d'une théorie kantienne de la connaissance⁴². Sur cette voie, les alchimistes (et en

⁴² *Ibid.* : 403. Et Wunnenburger continue, en montrant clairement son penchant pour une approche hermétique de la perception spatiale : « La spatialité ne saurait plus être scindée en deux, d'un côté la spatialité matérielle, obéissant à des lois propres dérivées de la substance même des choses, de l'autre une spatialité psychique, libérée des contraintes hylémorphiques. Au contraire, la spatialité se révélerait comme une dimension onto-cosmologique une, comme un attribut primaire d'un *Unus Mundus*, qui s'actualiserait aussi bien dans le psychisme, organisant les images spatiales inconscientes et conscientes, que dans la nature physique, où elle organiserait l'émergence et la perdurance de la matière ».

général les hermétistes de la Renaissance) seraient des précurseurs. Ils construisent un espace « géographique » pouvant répondre à un schéma abstrait : ainsi, l'assimilation des quatre continents aux quatre éléments opérée par Maier. La notion de « continent » même est très aléatoire, et définie par des critères qui, au moins en partie, sont étrangers à la géographie (ainsi, l'Europe n'est pas un continent mais - comme Jung le remarquait quelque part avec humour - une presqu'île de l'Asie). Mais ils *deviennent* quatre pour les besoins de la doctrine. Le même raisonnement peut s'appliquer aux directions cardinales, et à beaucoup d'autres concepts qui définissent l'espace géographique. En règle générale, celui-ci est le résultat d'une grille de lecture conceptuelle qui, elle, est purement imaginaire. Comme dans le cas des villes et des cités idéales, l'hermétisme paraît avoir joué un rôle de choix dans la constitution de cet espace.

Bibliographie

- AMOURETTE, G., 1978, «Le *Voiage des isles occidentales et orientales* de Jean Vauquelin de Yvetaux (1651-1716)», *XVII^e siècle* t. 120/1978, pp. 185-197.
- ANDREAE, J., V., 1998, *Les Noces chymiques de Rosencroix chrétien, suivi de Christianopolis et Theophilus*, trad., introd. et notes de C. Gilquin, Paris, L'Harmattan.
- ARBORE, G., 1978, *Cetatea ideală*, Bucarest, Meridiane.
- ARMYTAGE, W., H., G., 1956, «The Early Utopists and Science in England», *Annals of Science* t. 12, no. 4/1956, pp. 247-254.
- BACON, F., 1995, *La nouvelle Atlantide* (1627), trad. M. Le Dœuf et M. Llasera, introd., notes, bibliographie et chronologie M. Le Dœuf, Paris, Flammarion.
- BRAHE, T., 1598, *Astronomiæ instauratæ mechanica*, Wandesburg, trad. fr. J. Peyroux, 1978, Librairie A. Blanchard.

- CAMPANELLA, T., 1620, *De sensu rerum et magia*, t. IV, Francfort.
- CAMPANELLA, T., 1964, *Cosmologia (Teologorum liber III)*, testo critico e traduzione a cura di R. Americo, Rome, Centro internazionale di studi umanistici.
- CAMPANELLA, T., 1972, *La cité du Soleil*, éd., introd. et notes L. Firpo, Gencve, Droz.
- CHRISTINGER, R., 1971, *Le voyage dans l'imaginaire*, Paris, Stock.
- DEE, J., 1564, *Monas hieroglyphica*, Anvers (éd. fr. *La Monade Hiéroglyphique*, 1975, trad. Grillot de Givry, Milan, Sebastiani).
- DE JONG, H. M. E., 1969, *Michael Maier's Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden, E. J. Brill.
- DELUMEAU, J., 1992, 1995, *Mille ans de bonheur. Une histoire du Paradis (I-II)*, Paris, Fayard.
- EDIGHOFER, R., 1987, *Rose-Croix et société idéale selon Johann Valentin Andreae*, Paris, Arma Artis.
- EDIGHOFER, R., 1994, *Les Rose-Croix*, Paris, PUF.
- ELIADE, M., 1971, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard.
- FAIVRE, A., 1990, *Toison d'Or et Alchimie*, Milan, Archè Edidit.
- FIORATO, A., C. (dir.), 1992, *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Edima, Quai Voltaire.
- FLAMEL, N., 1977, *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, Paris (1^{re} éd. 1612). Autre édition: 1993, Paris, Les Belles Lettres, avec une postface de D. Khan.
- FRENCH, P., J., 1972, *John Dee. The World of an Elizabethan Magus*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- GASTER (M.), *Greeko-Slavonic Literature and his Relation to the Folklore of the Europe during the Middle Ages*, London, 1887.
- GORCEIX, B., 1970, *La Bible des Rose-Croix*, Paris, PUF.
- JUNG, C., G., 1968, *Psychology and Alchemy*, Princeton University Press.

- LERNER, M., P., 1995, *Tomasso Campanella en France au XVII^e siccle*, Napoli, Instituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- LINTHAUT, H., 1610, *Commentaire sur le trésor des trésors*, Lyon.
- MAIER, M., 1617, *Atalanta fugiens*, Oppenheim, J. T. de Bry, trad. fr. E. Perrot, *Atalante fugitive*, 1997, Paris, Dervy.
- MAIER, M., 1618, *Viatorium*, Oppenheim, éd. Th. de Bry.
- MAIER, M., 1620, *Septimana philosophica*, Francfort, chez Lucas Jennis.
- MAIER, M., 1757, *Cantilenae intellectuales de Phoenice redivivo* (1622), trad. fr. M. L. Lemaserier, Paris, chez Debure l'aîné, rééd. Paris, 1984, avec une préface de S. Matton.
- MARQUET, J., F., 1978, «Béroalde de Verville et le roman alchimique», *XVII^e siccle* t. 120/1978, pp. 157-170.
- MONTGOMERY, J., F., 1973, *Cross and Crucible*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- MORE, T., 1987, *L'Utopie* (1516), trad. M. Delcourt, présentation et notes S. Goyard-Fabre, Paris, Flammarion.
- MUCCHIELLI, R., 1960, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, PUF.
- PHILALETES, E., 1655, *Euphrates, or the Waters of the East. Being a Short Discourse of that Secret Fountain, whose Waters flows from Fire; and carries in it the Beams of the Sun and Moon*, London, printed for Humphrey Moseley at the Princes Arms in St Paul's Church Yard.
- PLANISCAMPY, D., 1633, *L'ouverture de l'escolle de philosophie transmutatorie métallique*, Paris, chez C. Sevestre (rééd. 1979).
- SABLE, E., 1966, *Dictionnaire des Rose-Croix*, Paris, Dervy.
- SENDVOGIUS, 1691, *Le Cosmopolite ou Nouvelle Lumicre Chymique*, Paris (rééd. 1976, introd. et notes de B. Roger, Paris, Retz).

- STOLCIUS, D., 1975, *Viridarium chemicum ou le jardin chymique* (1624), avertissement, introduction, traduction et commentaires de B. Husson, Paris, Librairie de Médecis.
- LA TOURBE DES PHILOSOPHES, 1993 (1572), Paris, Dervy.
- TREVISAN, B., 1976, *Suvre chimique*, G. Trédaniel éd.
- TRISMOSIN, S., 1975, *La Toison d'or (Aureum Vellum)*, Rorschach, 1598), 1^{re} éd. fr. 1612, introd., trad. et commentaires B. Husson, Paris, Retz.
- VAN HELMONT, J., B., 1670, *Suvres*, Paris.
- VAN LENNEP, J., 1985, *Alchimie*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique.
- VANLOO, R., 1996, *Les Rose-Croix du Nouveau Monde*, Paris, Claire Vigne éditrice.
- VAN PELT, R., J., 1988, «The Utopian Exit of the Hermetic Temple; or, A Curious Transition in the Tradition of the Cosmic Sanctuary», in: Merkel, J., Debus, A., G., éd., *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in the Early Modern Europe*, Washington, Folger Books.
- VIGENERE, B., 1618, *Traicté du feu et du sel*, Paris, rééd. 1976, Paris, Jobert.
- WUNENBURGER, J., J., 1979, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, J. P. Delarge.
- WUNENBURGER, J., J., 1996, «Imagination géographique et psycho-géographie», in: J. J. Wunenburger, J. Poirier, éd., *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, pp. 399-414.
- YATES, F., 1954, «The art of Ramon Lull. An approach to it through Lull's theory of the Elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII/1954, pp. 115-173.
- YATES, F., 1985, *La lumicre des Rose-Croix*, Paris, Retz.
- YATES, F., 1996, *Giordano Bruno et la Tradition hermétique*, Paris, Editions Dervy.