

La Ruine de Saturne : un épisode de la *Peruviana* de Claude-Barthélemy Morisot, roman alchimique (1644)

Valérie WAMPFLER
Université de Reims Champagne-Ardenne

Introduction : la « fabrique de l'énigme¹ »

La *Peruviana* (1644) de Claude-Barthélemy Morisot² correspond à la définition que Gilles Polizzi donne d'une œuvre alchimique, à savoir « une fiction décrivant de manière figurée ou non les étapes de la réalisation du “grand œuvre”³ ». Ce prosimètre néo-latin de trois cent quarante-cinq pages superpose en effet, grâce à une onomastique à double

¹ Nous empruntons le titre de l'article de Gilles Polizzi, « La Fabrique de l'énigme : lectures alchimiques du *Poliphile* chez Gohory et Béroalde de Verville », dans *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, dir. Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton, Paris, Vrin, 1993, p. 265-288.

² *Claudii Bartholomaei Morisoti Peruviana*, s. l., 1644. Une traduction commentée est à venir aux éditions des Classiques Garnier. Pour un premier aperçu, sous l'angle alchimique en particulier, de l'œuvre en grande partie inédite de cet érudit et parlementaire dijonnais né en 1592 et mort en 1661, nous renverrons à François Secret, « Claude-Barthélemy Morisot, chantre de Rubens et romancier chymique », *Studi Francesi*, n° 40 (1970), p. 77-85 ; Jean-François Maillard, « Littérature et alchimie dans le [sic] *Peruviana* de Claude-Barthélemy Morisot », *XVII^e siècle*, n° 120, juillet-septembre 1978, numéro spécial *Littérature et alchimie*, p. 170-184 ; Frank Greiner, *Les Métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque, 1583-1646*, Paris, Classiques Garnier, 2018 (2000), p. 486-492. On notera cependant que ces études ne portent pas sur la *Peruviana* en elle-même, mais sur la *Conclusio et Interpretatio totius operis* publiée en 1646. Pour les aspects satiriques, politiques et littéraires de différentes œuvres de Morisot : Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du roi soleil*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (1986), p. 46-47 ; Louise Godard de Donville, « D'*Alitophile* (Cl.-B. Morisot, 1625) à Théophile de Viau sans le “libertinage” », dans *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, dir. Luc Fraisse, Genève, Droz, 2001, p. 539-554 ; Laurence Giavarini, « La “liberté satyrique” et la “liberté françoise”. Politiques de la satire dans le *Satyricon* de Jean Barclay (1603-1628) », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 29, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 109-130 ; Valérie Wampfler, « La Fontaine de Dissimulation, une allégorie du Secret dans la *Peruviana* de Claude-Barthélemy Morisot (1644) », dans *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*, dir. Françoise Gevrey, Alexis Lévrier, Bernard Teyssandier, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2016, p. 233-250 ; « La *Peruviana* de Morisot. Une utopie de la Concorde en travers de la voie de l'absolutisme », dans *Le Roman au temps de Louis XIII*, dir. Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 285-313 ; « La *Porticus Medicæa* et ses avatars : les galeries d'un poète à l'épreuve du temps politique » dans *Memento Marie – Regards sur la Galerie Médicis de Rubens*, dir. Emmanuelle Hénin et Valérie Wampfler, EPURE, coll. « Héritages critiques », vol. X, 2019, p. 399-458 ; « Gaston d'Orléans héros d'une *fabula* néo-latine, la *Peruviana* de Claude-Barthélemy Morisot (1644) » *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles*, 2021, n° 20 : « Gaston d'Orléans et l'Antiquité », en ligne <https://journals.openedition.org/crcv/21630> ; « Baroque Latinity and Ancient Literary Models: The Example of Claude-Barthélemy Morisot's *Peruviana* (1644) », dans *Baroque Latinity: Studies in the Neo-Latin Literature of the European Baroque*, dir. Jacqueline Glomski, Gesine Manuwald, Andrew Taylor, London, Bloomsbury Academic, Neo-Latin Series: Studies in Early Modern Latin, 2023, p. 103-119.

³ « La Fabrique de l'énigme : lectures alchimiques du *Poliphile* chez Gohory et Béroalde de Verville », art. cité, p. 265.

clef, une *fabula* péruvienne aux intrigues politiques, sentimentales et familiales du règne de Louis XIII, elles-mêmes intelligibles au prisme du symbolisme alchimique. Cette lecture « éclairée » ne s'atteint toutefois qu'au terme d'une démarche herméneutique proposée au lecteur au fil des trois premières éditions successives du roman⁴. L'épître dédicatoire de trois pages – adressée à Monsieur, frère du roi – qui ouvre l'*editio princeps* de 1644 suscite la curiosité, à la manière du « *Lector, intende* » lancé par Apulée dans l'*incipit* de l'*Âne d'or*⁵, en annonçant de hautes ambitions :

Sous les fables que contient cet ouvrage, se cachent, éminemment raffinés et désirables, des mets d'un art sans aucun doute merveilleux : il s'agit des secrets de la Pierre Philosophale⁶.

Suit une sorte d'*Index* de deux pages, intitulé *Expositio nominum vocabulorumque Peruvianorum, quæ in hoc opere reperiuntur*, qui précède le résumé des chapitres⁷. On y trouve, sans plus d'explication, une liste de cent dix-neuf termes en quechua accompagnés de leur traduction en latin. C'est ainsi que le lecteur néophyte apprend qu'*Yllapa* signifie *fulmen*, soit « la foudre », *Pusara arx inexpugnabilis*, « forteresse imprenable », etc.

L'édition de 1645⁸ ajoute à cette liste une nouvelle clef de quatre pages placée à la toute fin du volume et intitulée *Nomina Peruviana Personarum, urbium et fluminum ex Historiæ fide reddita, Latine & Gallice*, qui présente près de deux cents termes en quechua, nouveaux ou identiques aux précédents, accompagnés cette fois du nom réel, en français ou en latin, du personnage historique ou du lieu auxquels ils renvoient.

Enfin, à partir de 1646 est ajouté un opuscule de trente-cinq pages intitulé *Conclusio et Interpretatio totius operis*⁹ ; il s'agit d'une nouvelle *fabula*, qui commence comme une suite de la *Peruviana* puis propose une relecture des principaux épisodes, à la manière d'un calque dont le contenu alchimique viendrait se poser en surimpression de la trame narrative. L'on y apprend que l'*Expositio nominum* présente dès la première édition constituait la clef secrète d'une lecture signifiante : les mystérieux vocables quechuas qui émaillent le récit ont été choisis par Morisot non à vocation d'apporter une simple couleur locale au récit, mais en fonction de leur signification. En effet, le nom de chaque acteur de l'histoire revêt, une fois traduit en latin, un sens correspondant aux caractéristiques sociales et humaines qui font de lui un élément pertinent (tant historiquement que psychologiquement donc) au sein d'un processus combinatoire ; ainsi, ses interactions avec les autres personnages-éléments reproduisent métaphoriquement les différentes opérations de l'œuvre alchimique.

Dans ce cadre, parmi les cent vingt-quatre personnages intervenant dans le récit, Manco-*rex*-Henri IV et Coia-*regina mater*-Marie de Médicis sont les descendants du Soleil, dont les premiers rejetons fondèrent le royaume inca / français ; leurs enfants Yllapa-*fulmen* / le soufre-Louis XIII et Puma-*leo* / le mercure-Gaston d'Orléans figurent les frères ennemis et principes antagonistes dont la réconciliation-*conjunctio* est indispensable à la Concorde politique du royaume, qui conditionne l'accomplissement du Grand Œuvre ; Pusara-*arx inexpugnabilis* / l'athanor-Richelieu est le maître de toutes les

⁴ Il nous semble que les ajouts interprétatifs figurant dans les éditions ultérieures à celle de 1644 relèvent d'une volonté de l'auteur d'éclairer sous différents angles – peut-être à la demande de son lectorat – la structure stéganographique de la *Peruviana*. La question des étapes probables de l'écriture de ce roman sera abordée dans la préface de notre édition.

⁵ Apulée est l'un des modèles de prédilection de Morisot, comme nous avons pu le montrer dans le dernier des articles cités en note 2.

⁶ *Peruviana*, Épître dédicatoire, p. 2.

⁷ *Argumenta librorum*, en huit pages.

⁸ *Claudii Bartholomaei Morisoti Peruviana*, Dijon, Guy-Anne Guyot, 1645.

⁹ *Claudii Bartholomaei Morisoti Peruviana. Conclusio et interpretatio totius operis, eodem auctore*, Dijon, Guy-Anne Guyot, 1646.

opérations secrètes, dont l'hybris que traduit, du point de vue de Morisot¹⁰, l'aspiration à une monarchie absolue de droit divin comme à l'hégémonie militaire et religieuse du Pérou / de la France catholique sur l'Amérique du Sud / l'Europe du premier XVII^e siècle, met en péril l'équilibre familial, national et international ; enfin *Huaca-res mirabilis* / merveille-Marguerite de Lorraine, épouse longtemps illégitime de Monsieur, incarne le souffle vital de l'amour initiant la quête de Concorde portée par son couple protagoniste, mis en scène tantôt selon le schéma traditionnel des romans grecs, tantôt selon celui des héros de l'épopée antique : les aventures de Puma et de Huaca en effet constituent le fil conducteur des différentes phases de l'Œuvre, d'un état initial de séparation, d'exil et de chaos à la *conjunctio* finale qui symbolise la *Rubedo*¹¹.

La Passe périlleuse

Un épisode situé juste avant ce moment d'accomplissement du processus alchimique procure un exemple particulièrement saisissant de la structuration stéganographique complexe permise par le genre romanesque. Il met en scène de manière métaphorique une phase de l'*Opus magnum* rarement présentée dans les traités d'alchimie postérieurs au XV^e siècle¹², qu'on appelle l'Œuvre au jaune, *Citrinitas* en latin, *Xanthosis* en grec, ou encore, d'une manière plus imagée dont nous verrons l'adéquation au contexte historique de la *Peruviana*, « Ruine de Saturne ». Il s'agit d'une phase ambiguë, car le « jaunissement » peut s'entendre dans deux sens : ou bien il précède l'altération de la matière et la putréfaction, ou bien il incarne la transition entre la nuit, éclairée par le blanc pur du lever de la lune, et l'aube rougissante de la lumière solaire. C'est un état fugace, considéré comme la phase la plus périlleuse du processus alchimique ; toute l'entreprise peut basculer, dans un sens comme dans l'autre (réussite ou anéantissement), si l'on ne

¹⁰ Voir en particulier Valérie Wampfler, « La *Peruviana* de Morisot. Une utopie de la Concorde en travers de la voie de l'absolutisme », art. cité, p. 297-306.

¹¹ Nous partons dans cette analyse du postulat selon lequel Morisot recourt aux couleurs (le fait est patent à travers plusieurs épisodes, dont celui en particulier où est décrit le voile aux couleurs changeantes d'une divinité *panthea*) pour figurer les différentes phases du processus alchimique, qui trouvent au XVII^e siècle d'autres expressions métaphoriques comme les sept planètes (également convoquées, mais avec une signification légèrement différente, dans la *Conclusion et interpretatio totius operis*), les sept jours de la semaine, mais aussi les quatre éléments, les quatre saisons...

¹² Carl Gustav Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970, p. 299-300, donne cette indication, et précise que l'on trouve les quatre couleurs, et donc les quatre phases du processus, dès Héraclite (VI^e-V^e s. av. n. è.) ; Zosime de Panopolis indique qu'« en cherchant à partager exactement la philosophie (chimique) en quatre parties, nous trouvons qu'elle contient : premièrement le noircissement, secondement le blanchiment, troisièmement le jaunissement, et quatrièmement la teinture en violet » (Zosime, « Sur les divisions de l'art chimique », III, 44, 5, dans *Collection des anciens alchimistes grecs*, Tome II, *Œuvres de Zosime* [1887-1888], dir. M. Berthelot et C.-E. Ruelle, Osnabrück, 1967). Chez ce même auteur on trouve une description détaillée de la *Xanthosis* (*ibid.* « Sur la mesure du jaunissement », III, 24, 1-7 ; « Sur le jaunissement », III, 38) ; par ailleurs un traité de 1611 de Michael Maier intitulé *Scala arcis philosophicae gradibus octodecim distincta* (dans Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2^o Ms. Chem. 11[1, f. 47 r^o-64 v^o]), qu'a pu consulter Morisot, place la *Citrinitas*, par le biais de l'allégorie, dans le contexte de l'ascension d'une montagne escarpée, comme dans la *Peruviana* : l'avant-dernier « degré » de cette montagne, qui précède l'accès au « château philosophique », y est précisément consacré à l'élaboration de la « pierre jaune » ; voir Ulrich Neumann, « Michel Maier "philosophe et médecin" », dans *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, op. cit. p. 315.

maîtrise pas le Temps, c'est-à-dire le régime¹³ – c'est-à-dire l'adaptation de l'intensité du processus de cuisson de la matière, à laquelle doit veiller l'Adepté qui le réalise¹⁴.

Ces données sont intégrées dans le tissu narratif comme un ultime rebondissement des aventures du couple héroïque : le principal obstacle à leur amour comme au retour de la Concorde au sein du royaume, Pusara, vient de mourir, et Yllapa, lui-même sur son lit de mort, s'est réconcilié avec son frère Puma et a permis le mariage de celui-ci avec Huaca. Il reste au Prince à aller rechercher son aimée dans sa terre d'exil, Puna,

là où il est donné à peu de parvenir, tandis que nul n'en revient. Car ce qu'est Orcus pour les morts, Puna¹⁵, située au-delà du mont Pariacaca¹⁶, l'est pour les vivants¹⁷.

Puma est accompagné dans cette expédition par son ami Quico-*conjunctio*-Du Fargis, comte de la Rochepot, et de Sauca-*gaudium*, *sive laetitia* – principe de joie et figure de sage, précepteur de Huaca. Alors qu'ils font halte dans une auberge proche de leur destination, un songe du jeune aubergiste qui les accueille leur prophétise une réussite finale bien conforme aux auspices favorables (joie et conjonction !) sous lesquels est placée l'ultime entreprise de Puma :

Hier, comme je plaçais des offrandes sur l'autel du Soleil, une nuée m'a semblé s'ouvrir de bas en haut, et du cœur de cette ouverture, j'ai vu sortir Puma ; tandis que les ténèbres qui le dissimulaient étaient dispersées par un éclair, je l'ai vu mener sa chère Huaca au Pérou, tandis que les peuples se prosternaient pour les honorer. Un bon Génie voletait entre eux, [...] et il nous entraînait, toi et moi, à travers l'air pur, pour recevoir un baiser des nouvelles divinités qui nous ont alors conduits, attachés à leurs pas, vers sa demeure, par des degrés d'or. Le nom de ce Génie était inscrit au dessus de sa tête : CONJUNCTION¹⁸.

L'on apprend ensuite que Huaca s'était elle-même rendue à Puna, sorte de *locus horribilis* où se trouvent exilées toutes les victimes de Pusara, afin d'y retrouver Coya :

Au-delà des montagnes les plus proches, qui élevaient jusqu'au ciel leurs cimes enneigées, il y avait de vastes étendues désertiques, dans lesquelles Pusara envoyait, semblables à des fauves pris dans un immense filet, des hommes innocents de tout crime, mais haïs de lui pour la seule raison qu'ils auraient pu lui nuire s'ils demeuraient dans le Royaume ; et il craignait par-dessus tout qu'ils revinssent de cet exil. En effet, il avait des espions¹⁹ qui, à la manière des chiens, arpentaient en tous sens les plaines et les forêts, se souvenant de son habile enseignement ; à un signal donné à l'improviste, ils se séparaient dans différentes directions, et pourchassaient fiévreusement dans ce désert, les autres issues étant bloquées, ces hommes épuisés et redoutant les pires monstruosité. C'est là que vivaient Coya ainsi que des dames et des Grands du Royaume, expulsés du Pérou²⁰.

¹³ Guillaume Salmon, *Dictionnaire hermétique*, Paris, 1695, p. 165, parle de « régime du feu, c'est-à-dire la matière de faire et de conduire le feu ».

¹⁴ Chacune des phases (*Nigredo*, *Albedo*, *Citrinitas* et *Rubedo*) initie une modification de la matière initiale, la *Materia prima* : les éléments sont séparés, purifiés puis condensés (*solvere* et *coagulare*), afin de produire une matière à la fois identique et nouvelle, désormais prête pour la phase suivante – le processus se répète jusqu'à lui donner son état de quintessence qu'est la Pierre, au terme de la *Rubedo*.

¹⁵ *Desertum*.

¹⁶ Montagne sacrée isolée, située non loin de Lima. Aux pieds de la cordillère de Pariacaca se trouve la route inca qui reliait Jauja au site sacré de Pachacamac, situé sur les rives du Pacifique, au sud de la capitale péruvienne.

¹⁷ *Peruviana*, éd. 1645, V, 13, p. 327.

¹⁸ *Ibid.* p. 328-329. Ce *cognomen* quechua donné à Du Fargis, outre qu'il recouvre une signification évidente au moment de la dernière *Conjonction* de l'œuvre, signale aussi le lien qu'il établit entre Morisot et Gaston d'Orléans. Il sera, ainsi que ce dernier, l'un des protagonistes de la nouvelle *fabula* que constitue la *Conclusio et interpretatio totius operis* de 1646, ainsi que son dédicataire, comme Gaston d'Orléans était celui de la *Peruviana*.

¹⁹ Richelieu possédait une véritable armée d'espions, mise à sa disposition par son éminence grise, le Père Joseph.

²⁰ *Peruviana*, éd. 1645, V, 15, p. 339.

Pour y parvenir, il faut franchir la passe montagneuse de Pariacaca (nommée « degré », comme dans l'allégorie de Maier) dont l'atmosphère est si pure qu'elle peut tuer. Le trajet de Huaca s'était accompli dans la violence :

Comme elle était montée plus haut, sans crier gare, tandis que l'air glacé pénétrait dans ses poumons, [Huaca] fut comme frappée par la foudre et dévala jusqu'au bas des degrés. Il [le jeune aubergiste qui lui avait montré le chemin] réchauffa la jeune femme évanouie en enveloppant son visage et sa poitrine dans ses propres vêtements, et lorsqu'elle eut recouvré ses sens il l'incita à reprendre son ascension. Elle vainquit toutes les difficultés, et, après avoir traversé en accélérant sa course ce bref mais dangereux espace, descendit vers Puna²¹.

Sauca, racontant comment lui-même avait dû renoncer à accompagner la jeune femme, précise le péril de mort violente inhérent à l'épreuve :

Je voulus essayer de voir si j'étais suffisamment bien portant et vaillant pour affronter le même danger, mais mon âge et mes forces défaillantes m'en empêchèrent lorsque j'en fis la tentative. L'air funeste, à peine entré dans mes entrailles, s'y déchaîna, suscitant de violents vomissements, et je faillis rendre l'âme en même temps que mon sang²².

Les conditions nouvelles de l'expédition, qui succède à la *conjunctio* décisive du mercure et du soufre permise par la réconciliation de Puma et d'Yllapa sur le lit de mort de celui-ci²³, sont désormais propices à sa réussite :

Au lever du jour, la tête, la poitrine et les épaules enveloppés de bandages, mais sains et saufs, malgré la rudesse de l'atmosphère, ils s'avancèrent enfin de l'autre côté du sommet de la montagne.

C'est alors que paraît la plaine désolée de Puna, version fantasmée de l'exil maintes fois évoqué dans le roman, où sont condamnés à errer les Grands haïs de Pusara, morts comme vivants, tous réduits au même état spectral par leur condition :

Le Prince, après avoir embrassé du regard le vaste désert qui s'étendait à ses pieds, versa un flot de larmes pour Huaca et tous ceux qui se trouvaient là, se souvenant de l'humaine condition qui livrait même les Grands à la fantaisie du destin. Mais lorsqu'il eut franchi le défilé, là où les vents et le ciel commençaient peu à peu à se montrer plus cléments, se montrèrent les cadavres privés de sépulture, préservés de la putréfaction par le froid.

Non loin d'eux, il vit des femmes et des hommes qui se traînaient sur des sentiers un peu à l'écart, prolongeant à grand peine leur misérable vie grâce à des racines arrachées à la terre, à des prunelles ou des baies poussant dans les bois. À la pâleur de leur visage, la maigreur de leur corps, on eût dit des ombres errant dans le Royaume d'Hadès. Il n'y avait absolument rien en ce lieu qui ne fût mortellement désespérant et horrible²⁴.

Ce lieu fait l'objet d'une longue description aux détails horribles, relevant d'une écriture baroque et épique qui rappelle aussi bien les champs de bataille ensanglantés de la *Pharsale* que les limbes des Enfers, séjour désolant des ombres sans sépulture longé par Énée lors de la catabase du chant VI de l'*Énéide*, ou encore l'aperçu eschatologique de l'au-delà offert à Ulysse par l'épisode de la *nekuia* au chant XI de l'*Odyssée* :

Ici se trouvait le cadavre de Coya, à peine identifiable par son fils lui-même, tant les soucis et le jeûne forcé, plus encore que la mort elle-même, l'avaient rendu méconnaissable. Les lèvres entrouvertes, elle semblait parler à Puma : « Mon fils, ne pleure pas ma disparition : la mort, que j'ai tant souhaitée de mon vivant, a enfin mis un terme à des maux extrêmes, cruelle en cela

²¹ *Ibid.* p. 340.

²² *Ibid.* V, 16, p. 342.

²³ Cette *conjunctio* très attendue est figurée comme une étreinte, produisant une réaction si violente que la mort survient immédiatement : « Yllapa père (le dauphin son fils porte encore le nom du roi), qui vivait ses derniers instants, tourna le regard vers le seuil de sa chambre et aperçut Puma. Alors, levant les bras en un mouvement très lent, il le fit approcher de son lit et l'étreignit. Dans cette dernière étreinte, son cœur se dilata sous le coup de cette joie inattendue, et, le corps exténué par sa longue maladie, paisiblement, comme s'il s'endormait, comme une lampe manquant d'huile, il rendit son âme au ciel » (*Ibid.* V, 14, p. 331).

²⁴ *Ibid.*

seulement qu'elle est survenue bien lentement alors que je l'invoquais ardemment. »
 Mais Puma n'entendit pas ce que la morte semblait lui dire, il laissa son cœur exhiler une longue plainte, et, ce qui constitue habituellement un grand apaisement pour ceux qui restent, versa des larmes abondantes émanant du tréfonds de son âme, redoublant de tristesse à l'évocation de toutes les qualités par lesquelles sa très chère mère s'était acquis l'immortalité.
 Non loin du corps de Coya gisait Galbarinus, avec ses deux fils, jeunes gens jadis porteurs de grandes espérances. La mort l'avait saisi en cet endroit, après qu'il eut longuement prolongé sa vie misérable dans ces terres inhospitalières. Il y avait encore bien d'autres dépouilles humaines, dépourvues de leur âme²⁵.

La rencontre de Puma avec les *larvae*, et notamment avec Coya-Marie de Médicis, sa mère défunte, prolonge de manière manifeste l'assimilation du protagoniste à Ulysse, que l'on peut observer à plusieurs reprises dans le roman ; en effet, les paroles que semble chercher à prononcer Coya²⁶ rappellent la déchirante étreinte qui se dérobe de la mère d'Ulysse, Anticlée, tandis que les corps « dépourvus de leur âme » de plusieurs Grands précédemment rencontrés au fil du roman, enfin, évoquent toutes les pitoyables dépouilles des nobles héros du passé, d'Hector à Pompée.

La Clef de l'érudition : le labyrinthe des significations

L'on constate à travers cet extrait et les suivants comment la « fabrique de l'énigme » passe également, chez Morisot, par l'usage de l'intertextualité, qui constitue ainsi une sorte de clef supplémentaire ouvrant sur un champ d'interprétations souvent vertigineux, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre. L'un des fils conducteurs du roman repose ainsi sur des allusions à des œuvres antiques mettant en scène des héros épiques ; la fonction de ce procédé est de renforcer la qualification du couple protagoniste, livré à une quête initiatique reproduisant les phases de l'œuvre.

Dans cette logique, les personnages secondaires peuvent également être « chargés » d'un ou de plusieurs sens venant étayer la métaphore alchimique. Ainsi, c'est dans ce lieu qui constitue une sorte de synthèse atroce des *loci horribiles* de la littérature antique que Puma retrouve sa Huaca en compagnie d'une figure qui avait disparu de la narration depuis le premier livre, Casana, c'est-à-dire Marie de Rohan, Duchesse de Chevreuse. Cette héroïne des coulisses de l'histoire, mêlée à toutes les intrigues politiques de la cour de Louis XIII comme de celle de Louis XIV, joue un rôle important dans ce moment du récit comme du processus de l'Œuvre. Elle est ailleurs présentée comme une sorte d'incarnation de la puissance absolue et universelle de l'amour,

grâce à une magie naturelle : bien loin de sembler imiter Circé ou Médée, qui avaient métamorphosé les hommes en bêtes sauvages, celle-ci d'un simple signe ordonnait à de véritables fauves de s'appropriiser et de se revêtir d'humanité. Sans jamais avoir besoin de formule magique, elle suspendait les destinées mortelles d'un simple battement de paupières ; et elle régnait même sur le Ciel, lui commandant de faire pleuvoir à son gré des bienfaits sur les uns, des calamités sur les autres. Le moindre souffle sortant de ses lèvres vermeilles était promesse de salut pour beaucoup, mort annoncée pour quelques-uns. La douce tiédeur des Zéphyrus émanant de sa bouche faisait éclore des fleurs. Ou c'était un Notus aux ailes humides, cueillant aux yeux de ses amants une rosée de larmes semblable à une pluie. Parfois c'était l'Africus qui se levait, plus violent, déchaînant de terribles tempêtes dans des cœurs ensorcelés. Que dire de plus ? Appelait-elle les Dieux à descendre du ciel sur la terre, ils obéissaient ; les hommes, elle les élevait au Ciel, à la place des Dieux, et ils y vivaient de Nectar, oublieux de leur condition de mortels, commandant aux éléments²⁷.

²⁵ *Ibid.*, p. 342-343.

²⁶ Cette figure ailleurs si bravache apparaît terriblement pathétique en sa mort.

²⁷ *Peruviana*, éd. 1645, I, 12, p. 47.

Cette nouvelle Vénus n'apparaît donc qu'au début et à la fin du roman, dans des épisodes qui scandent le commencement et le terme de l'influence de Pusara-Richelieu sur les destinées du royaume : au moment de son exil en 1626, suite à sa responsabilité dans la conjuration dite de Chalais ou d'Ornano, elle impute à Pusara et à Yllapa la volonté d'éradiquer désormais toute beauté et tout esprit – métaphoriquement, la noblesse de sang et de robe – de la Cour²⁸. C'est en effet après la mort de Taruca-Luynes, premier époux de la Duchesse et premier favori de Louis XIII, que se développe la politique de mise à l'écart des Grands insufflée au souverain par son nouveau mentor, mettant fin à la quasi-dévotion dont jouissait la flamboyante courtisane :

Casana ne plaisait pas seulement à Yllapa, mais tous sur terre, hommes et femmes, sans qu'aucun fût distingué, la poursuivaient de leurs assiduités. Pour certains, c'était dans le but d'essayer d'obtenir, par son entremise, quelque faveur d'Yllapa ou de Taruca. Les autres étaient quasiment pétrifiés d'une dévotion hypnotique envers son immense beauté, et ne la quittaient pas d'un doigt, persuadés de mourir si jamais ils s'éloignaient de l'objet de leur passion. Le peuple, parce qu'il est encore plus superstitieux, l'adorait absolument comme une incarnation de la déesse Vénus, lui adressant des prières sacrées : à tel point qu'un jour, alors qu'elle avait quitté la ville et que des pluies imprévues avaient inondé les champs alentour et les moissons déjà presque mûres, on avait cru que la sérénité des cieux ne reviendrait pas tant qu'elle-même ne serait pas de retour dans la ville. C'est pourquoi il fut décidé par un plébiscite de dépêcher auprès d'elle les Tribuns du peuple, pour la prier instamment de bien vouloir mettre fin à son absence et de rendre sa personne à la ville déjà pratiquement ruinée. On obtint gain de cause et on nota que dès qu'elle s'approcha, les nuages peu à peu se dispersèrent, les averses cessèrent, s'apaisèrent les vents, et que le soleil lui-même, par amour de cette merveille, daigna retirer des nuages son visage jusqu'alors tout pâli du désir de la voir revenir. Le peuple décida alors d'ériger des autels à sa divinité, avec cette inscription : « À la déesse Casana, pour avoir sauvé les citoyens ». Mais le Sénat s'y opposa, et avec lui les prêtres auxquels seuls il était permis de créer de nouveaux dieux ; on concéda alors au peuple mécontent d'élever des autels « à la Sérénité retrouvée », si cela lui faisait plaisir, et de se souvenir un peu, au milieu des prières adressées à cette déesse, de Casana²⁹.

L'épisode, qui érige Casana en quasi-divinité responsable de l'Harmonie cosmique – en un temps désormais révolu puisqu'après la mort de Taruca, « [voyant] vaciller et décroître (sa puissance) au fil des jours », elle résout d'éliminer Pusara « qui avait remplacé Taruca auprès du Roi », et que c'est ce complot qui cause sa perte –, n'est pas sans évoquer l'exil d'Astrée qui, d'Ovide à Agrippa d'Aubigné, sanctionne le début de l'âge de fer³⁰. Implicitement en effet, le départ de celle que le peuple associait à la Sérénité ne peut qu'engendrer le chaos, dont la responsabilité incombe à Pusara³¹. Après la mort de celui-ci, le retour d'un âge d'or est possible, sur l'accomplissement duquel veille Casana-Vénus : de fait, dans la métaphore alchimique qui se superpose à l'*affabulation* du récit historique, c'est parce qu'elle est dite « *serena* » qu'elle revient pour accompagner cet épisode de la « passe périlleuse » de la *Citrinitas* précédant l'achèvement de l'Œuvre, la douceur étant essentielle dans cette phase afin de maintenir le régime stable (également mis en scène dans la suite du récit) qui permettra le bon accomplissement et donc la réussite du processus. De ce point de vue, on peut également avancer l'hypothèse – au risque de paraître nous égarer dans le labyrinthe des significations – que cette « Marie »

²⁸ *Ibid.*, p. 46 : « En tout autre lieu de la terre tu pourras connaître une vie meilleure et plus sûre qu'à Cusco (Paris), car Yllapa comme Pusara y ont déclaré une guerre sans merci aux beaux hommes et aux belles femmes. Cette hargne traverse les frontières jusque dans les Provinces. »

²⁹ *Ibid.*, p. 49-50.

³⁰ Ovide, *Métamorphoses*, I, 149-150 : « *Virgo caede madentis / Vltima caelestum terras Astraea reliquit.* » Juvénal, *Satires*, 6 : « *Paulatim deinde ad superos Astraea recessit.* » L'image de « la Justice fugitive » se retrouve chez Agrippa d'Aubigné (*Les Tragiques*, La Chambre dorée, v. 34) pour marquer la « misère » de l'État engendrée par les fratricides guerres de Religion.

³¹ Un autre épisode le montre en nouveau Phaéthon, dont l'*hybris* menace l'équilibre cosmique. Voir *Memento Marie – Regards sur la Galerie Médicis de Rubens*, op. cit.

évoque Marie la Juive, dite aussi la Prophétesse, alchimiste de l'époque hellénistique qui selon Zosime de Panapolis inventa plusieurs appareils de cuisson, et notamment le principe de ce qu'on appela ensuite le « bain-marie », permettant une cuisson douce et constante³².

La longueur de toute la scène dans la vallée de Puna souligne l'importance de ce qui se joue, et va se jouer à travers ces retrouvailles uniques de Puma et Huaca, plus attendues qu'aucune autre dans le roman : il s'agit d'un moment suspendu³³ de félicité, mais qui n'est encore que prélude et non fin en soi ; autrement dit, le « jaunissement » annonce, par sa ressemblance, l'or de l'accomplissement, mais ne doit pas être confondu avec celui-ci :

*The final goal of practice is not a temporary or accidental yellowing, but citrination of another kind – the radical transmutation of base metal into a lasting gold. In this context, the value of an intermediate colour stage depends on its transience, as a temporary marker soon to be superseded by newer, better colours and forms. Achieving a durable yellow too early would bring the quest for transmutation to a premature end*³⁴.

La véritable fin – les « noces chimiques » qui produiront la Pierre, quintessence de la matière transformée – est encore suspendue au périlleux retour. La joie intense procurée par cette apparente réussite d'une si longue quête doit donc être tempérée, de crainte de verser dans une *hybris* qui ferait échouer toute l'entreprise. Si l'on entend l'avertissement induit par le cadre référentiel le plus évident de cet extrait, à savoir le mythe d'Orphée échouant à ramener sa bien-aimée Eurydice des Enfers vers le monde des vivants, Puma investi de cette fonction de psychopompe ou psychagogue va devoir convoquer toutes les vertus nouvelles acquises au cours des épreuves qu'il a surmontées au fil du roman : maîtrise et tempérance, prudence et confiance, patience et humilité enfin³⁵ – toutes qualités qui sont également celles de l'artisan de l'Œuvre.

³² Cette invention permettait de transmettre la chaleur aux cornues par l'intermédiaire d'un bain de sable ou de cendres. Le premier usage du terme *Balneum Mariae* date du début du XIV^e siècle, dans le *Rosarium* d'Arnaud de Villeneuve (R. Patai, *The Jewish Alchemists : a history and source book*, Princeton University Press, 1995, p. 62 ; voir les pages 60 à 80 consacrées à Marie la Juive). Cf. M. Berthelot et C.-E. Ruelle, *op. cit.* ; au ch. III, 1, 4 de ce volume, Zosime donne une description du « fourneau de Marie, celui dont Agathodémon a fait mention, en ces termes : “Or voici la description de la classe des kerotakis destinées au soufre mis en suspension. Prenant une coupe, fais(-y) des divisions, c'est-à-dire fais avec une pierre une entaille centrale et circulaire dans le fond de la coupe, afin d'y engager à la partie inférieure une saucière de dimension correspondante. Dispose un vase mince de terre cuite, ajusté et suspendu à la coupe, retenu par elle dans sa partie supérieure ; et s'avançant vers la *kerotakis* de fer. Dispose la feuille (métallique) que tu voudras, conformément à l'écrit, au-dessus du vase et au-dessous de la *kerotakis*, en même temps que la coupe, de telle façon que tu puisses voir à l'intérieur. Après avoir lutté les jointures, fais cuire autant d'heures que le dit notre rédaction”». Il est également question des régimes de cuisson en III, 15, 3 ; de la *kerotakis* en III, 24, 6 et III, 57, 2. Voir par ailleurs A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. I, 1944, p. 44 ; Jack Lindsay, *Les Origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine* [Londres 1970] trad. fr. 1986, p. 363.

³³ C'est littéralement ainsi qu'est décrit l'instant où Puma aperçoit Huaca pour la première fois : « Bouleversé du tumulte qui se levait soudain en lui, il resta longuement figé dans la même position ; on eût cru voir courir une statue sculptée de la main d'un artiste remarquable, comme en suspens, retenue immobile par sa seule nature de pierre : son pied droit était soulevé, et seule la pointe de son pied gauche le soutenait tout entier. Ses bras étendus en avant maintenaient l'inclinaison de son corps en équilibre, et il semblait avancer bien qu'immobile, attachant ses regards avides sur sa bien-aimée » (*Peruviana*, éd. 1645, V, 16, p. 344).

³⁴ Jennifer M. Rampling, « Citrination and its Discontents: Yellow as a Sign of Alchemical Change », *Ambix*, 71-1 (p. 73-97), 2024, p. 93-94, <https://doi.org/10.1080/00026980.2024.2309059>.

³⁵ Il vient justement d'être décrit comme « sachant se contenir, et ne pas outrepasser les limites fixées par les dieux » (*Peruviana*, éd. 1645, V, 14, p. 330).

Le principal souci de Puma fut de quitter le plus rapidement possible ces roches nues et ce désert stérile, et il inventa ce mode d'action pour lutter contre le fléau mortel de l'atmosphère : ayant tiré son épée du fourreau, il exhorta les autres à l'imiter, puis se mit à tailler une haie, coupant des branches et abattant des arbustes, et bientôt disposa ce tas de bois en petits fagots qu'il lia avec de l'osier flexible. Enfin il suspendit chacun de ces fagots à l'extrémité d'une perche et y mit le feu. Il fit alors disposer ces torches enflammées de chaque côté du chemin par lequel Pariacaca offrait un passage vers le Pérou, ordonnant de les remplacer par de nouvelles si les premières venaient à s'éteindre. Ainsi, l'inclemence de l'atmosphère ayant été adoucie par ces flammes surgissant de toutes parts, tous purent rentrer sans danger dans leur patrie, et les cadavres des morts furent transportés par les pieds des vivants. On eût dit que c'étaient les âmes, chétives et désincarnées, qui portaient les corps, en une sorte de réciprocité de service, tant leur effrayante maigreur avait consumé les membres de tous³⁶.

Les conditions matérielles dans lesquelles se déroule l'expédition annoncent le processus de sublimation³⁷ à l'œuvre dans cette dernière phase, ainsi énoncé dans la *Conclusio et Interpretatio* de 1646 :

Voici que j'en arrive à la fin : par la glace et les neiges qui occupent les montagnes de Pariacaca, j'ai entendu « congélation » (*coagulatio*), et par les feux allumés en ce même lieu, grâce auxquels le froid a été brisé, « embrasement » (*ignitio*).

L'étrange inversion fonctionnelle des âmes et des corps, et l'état de dissociation et de fragilité qui subsiste dans la scène du retour sont peut-être³⁸ l'indicateur du processus en cours, les survivants épuisés au point de sembler « des âmes désincarnées » figurant la matière sublimée ou « rectifiée » par l'épreuve, supportant encore la matière « morte » ou « éteinte » des cadavres-scories :

Les cadavres de Coya et des autres courtisanes qui trouvèrent la mort dans ces terres désertiques représentent la « mortification » (*putrefactio*), c'est-à-dire la séparation des âmes et des teintures, de leur corps, qui restent « morts », lorsqu'ils ont perdu leur éclat natif³⁹.

L'image de la « séparation », ainsi que celle du cortège à proprement parler que forment ces élus – Puma, Huaca, Quico, Sauca et Casana, qui incarnent chacun un élément déterminant dans le processus alchimique – et anciens damnés purifiés, appellent deux nouvelles références. On peut d'abord songer à la résurrection des morts au jour du Jugement dernier, en laquelle Luther voit « la signification allégorique et secrète, [...] d'une extrême finesse », de l'art alchimique :

De même que dans un fourneau le feu extrait et sépare à partir d'une substance déterminée ses constituants divers, faisant jaillir hors d'elle l'esprit, la vie, la sève, la force, tandis que la matière sale, les scories restent en bas, telle une carcasse morte et sans valeur, de même Dieu, au jour du Jugement, séparera toutes choses par le feu, il séparera ce qui est juste de ce qui est indigne de Dieu⁴⁰.

De ce point de vue, le *Dictionnaire mytho-hermétique* de Pernety fournit à l'article « Médecine » une grille de lecture certes postérieure, mais qui nous semble particulièrement appropriée, de ce passage préliminaire à l'accomplissement final de l'Œuvre :

³⁶ *Ibid.* V, 16, p. 344.

³⁷ Michael Maier associe sublimation et jaune dans le traité intitulé *De duabus viis, humida et sicca, ad veritatem artis seu arcis chemicae* (Kassel, *op. cit.* 4° Ms. Chem. 39 [12, f. 67 r°-75 v°], cité par Ulrich Neumann, *op. cit.*, p. 326).

³⁸ Nous concéderons volontiers à de véritables connaisseurs de l'*Ars magna* le soin d'apprécier si nos spéculations sur ces aspects techniques ne sont point par trop romanesques.

³⁹ *Peruviana*, éd. 1646, p. 33.

⁴⁰ Luther, *Propos de table*, éd. de Weimar, TR I, 1149, cité par Jean-Claude Margolin dans l'avant-propos d'*Alchimie et philosophie à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 8.

Laissez les fous chercher notre œuvre, et tomber d'erreur en erreur en le cherchant, ils ne parviendront jamais à sa perfection jusqu'à ce que le Soleil et la Lune soient convertis en un seul corps ; ce qui ne pourra se faire avant *le Jour du Jugement* (Morien). On lui a donné ce nom, dit Philalèthe, parce que dans cette conjonction parfaite, ou vrai mariage, se fait la séparation des élus et des damnés, c'est-à-dire de la terre grossière et impure, appelée damnée par les Chymistes même vulgaires, et de la plus pure substance de la matière de la pierre. Cette substance n'est autre que la poudre qui monte des fèces et s'en sépare. C'est la cendre de la cendre, la terre extraite, sublimée, honorée et élue. Ce qui reste au fond est la cendre des cendres, une terre damnée, rejetée, les fèces et scories des corps, qu'il faut rejeter, parce qu'elles n'ont plus aucun principe de vie (Raymond Lulle). Alors les éléments se trouveront purs, élevés au-dessus des fixes et resplendissants comme le cristal, parce qu'ils seront devenus terre incorruptible, qui ne craindra point les atteintes du feu⁴¹.

Cette « [conversion] en un seul corps », qui, à l'issue du processus de purification, constituera le Rebis alchimique, image de la « conjonction parfaite » ou du « vrai mariage » du Soleil et de la Lune, est mise en scène dans le roman par l'union finale de Puma et de Huaca, qui incarnent depuis le début du récit ces deux principes opposés et complémentaires : Huaca est une ancienne prêtresse du temple de la Lune, et du reste fréquemment associée à Diane ; quant à Puma, investi guide du cortège, il est ici un avatar d'Apollon revenant, à la tête d'une pompe sacerdotale⁴², de la vallée de Tempé, lieu d'exil où il se purifia du meurtre de Python. Un précédent épisode de la *Peruviana* prépare cette identification particulière, mettant précisément en scène le héros dans le rôle du dieu solaire terrassant le monstrueux serpent, lors d'une cérémonie d'hommage à sa première épouse Cusis-Marie de Montpensier morte en couches⁴³. D'autres extraits du reste le montrent portant une couronne *semperviridens* qui rappelle l'un des attributs du dieu⁴⁴, ou encore possédé par le dieu prophétique après s'être endormi dans son temple⁴⁵. Par ailleurs, l'ingéniosité et la pertinence scientifique du dispositif que Puma invente ici pour permettre au cortège de traverser la passe mortelle, ainsi que le recours au feu, confirment qu'il incarne le dieu solaire détenteur de la connaissance de toutes les *Artes*, et notamment l'*Ars magna* qu'est l'alchimie ; avec l'aptitude à maintenir l'équilibre nécessaire à la réussite de l'épreuve, c'est également la fonction prêtée à Apollon dans les *Noces de Philologie et de Mercure* : « À la vue d'Apollon, Tempérance de l'air était riante en ses étendues sereines⁴⁶. » Jean-Frédéric Chevalier précise qu'« au terme du processus

⁴¹ Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, Bauche, 1758, p. 286-287.

⁴² Réitérée tous les neuf ans par les Delphiens, qui envoyaient dans cette vallée, voyageant à travers les passes montagneuses de la région, une troupe de jeunes gens choisis, pour y sacrifier à Apollon.

⁴³ *Peruviana*, éd. 1645, II, 3, p. 75 : « Juché sur le dos de cet animal [Python], vêtu d'un habit très sombre et le front orné de rayons étincelants, figurant l'astre solaire, il maîtrisait l'allure de son destrier à l'aide d'un mors en or, jusqu'au moment où le javelot qu'il tenait dans sa main droite fut dévié et s'enfonça avec une grande force dans le cou du monstre : alors le serpent, détendant ses anneaux à plusieurs reprises, sembla sur le point de mourir. »

⁴⁴ Dans le contexte de cette scène (*ibid.*, IV, 14, p. 257), qui figure la phase de l'*Albedo*, Puma est explicitement assimilé au « lion vert », soit le mercure alchimique activé à l'issue du processus qui vient de s'accomplir.

⁴⁵ *Ibid.*, V, 11, p. 316-317. À l'issue de cette scène d'*incubatio*, Puma, sous l'influence du dieu, se met à déclamer en vers, par le rostre du dauphin de pierre ornant le bassin proche du sanctuaire où il s'est endormi, un poème sur le mouvement du monde aux destinées duquel il préside. Le narrateur ajoute que ce nouvel Apollon tente de « ressusciter une inspiration poétique que les malheurs avaient presque foudroyée et ensevelie », *fulminatam pene et funeratam rebus suis aduersis Poësim reuocauit ad vitam* : les deux participes renvoient à la double action d'*Yllapa-fulmen*, dont la trahison l'a foudroyé, et de Pusara, dont la haine l'a enseveli (au sens propre du terme, puisqu'il vient alors de sortir du cachot souterrain, véritable tombeau, dans lequel le ministre du roi l'avait jeté).

⁴⁶ Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, I, 27, p. 105 (éd. et trad. J.-F. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2014).

alchimique, Apollon est parvenu à donner au monde la tempérance de l'air, source de vie⁴⁷ ».

À travers cette référence aux jumeaux divins, la scène finale prend une dimension de hiérogamie, qui se tient dans une plaine enchantée à l'exact opposé de Puna, un *locus amoenus*⁴⁸ évocateur des délices de l'âge d'or⁴⁹. « Il y avait là quantité de fleurs peu différentes des roses⁵⁰ », précise le texte, annonçant la couleur de la phase ultime de l'Œuvre qui va s'y accomplir enfin : la *Rubedo*. Tandis que « la foule [qui accompagnait Puma et Huaca], charmée par la douceur du lieu, se disperse, chacun allant à sa guise⁵¹ », les héros se retirent « dans un espace où poussaient des arbres chargés de lys », ce qui confirme la dimension royale de la scène.

La Ruine de Saturne

C'est Saturne qui, dans la hiérarchie des planètes comme dans la mythologie, incarne « le premier des dieux⁵² » et le principe même de royauté⁵³ ; il est également présent d'un bout à l'autre du processus alchimique, dans lequel il figure le plomb initial, c'est-à-dire l'état premier et vil de la matière, aussi bien que le souverain sous le règne duquel renaît l'âge d'or terrestre, permis par sa propre transmutation, qui réalise la Pierre : on voit comme la métaphore alchimique s'entrelace au mythe antique où Saturne-Cronos incarne tout d'abord le souverain d'une harmonie céleste rompue par son hybris à proprement parler dévorante et restaurée par son fils, Zeus, qui le détrône et devient le nouveau souverain de l'Olympe, où il restaure l'équilibre cosmique. Cependant parmi les hommes, la déchéance ou *ruina* de l'ancien souverain de l'Olympe est transformée en réussite, puisqu'il instaure un âge d'or terrestre et un nouveau règne d'harmonie dans le lieu où il est venu se réfugier (*latere*), le Latium. Au risque d'une nouvelle dérive dans le labyrinthe des interprétations, cette chute qui est finalement transmutation rappelle celle de l'âme, telle qu'elle est racontée par Macrobe dans le *Commentaire au songe de Scipion*, I, 12, 1-17 :

L'âme, fortement attirée par le monde corporel, de plus en plus oublieuse de sa nature pure et divine, et « enivrée⁵⁴ » dans la constellation du Cratère par un breuvage dont elle se délecte comme

⁴⁷ *Ibid.*, note 363.

⁴⁸ En toutes lettres : *delectata loci amoenitate turba*.

⁴⁹ Un traité d'Hugues à Barma, de peu postérieur à la *Peruviana*, *Saturnia Regna in aurea saecula conversa* (1657), traduit en français par Mr. Pr. Th. An. En 1780, décrit la phase précédant les noces chimiques d'une manière assez similaire, quoiqu'en usant d'une autre métaphore (le bain-marie évoqué plus haut), à la purification-sublimation figurée par le franchissement de la passe périlleuse du mont Pariacaca au retour de Puna : « Avant que de couronner la chasteté de leur amour et de les admettre au lit conjugal, il faut les purger soigneusement de tout péché, tant originel qu'actuel, sans quoi il ne résulterait de leur union que des fruits impurs et lépreux. Préparez-leur donc un bain doux, dans lequel vous les laverez chacun en particulier ; car la femelle, moins forte et moins vigoureuse, ne pourrait pas supporter l'acrimonie d'un bain aussi violent que celui du mâle ; elle serait infailliblement détruite. C'est avec le Stibium que vous préparerez le bain du mâle ; car tous les poètes ont feint que Vulcain lavait Phoebus dans le Stibium. Quant au bain de la femelle, Saturne vous enseignera quel il doit être » (ch. XXVIII, p. 83-85 de l'édition originale annotée par le traducteur conservée à la Réserve de la Bibliothèque de la Sorbonne).

⁵⁰ *Peruviana*, éd. 1645, V, 16, p. 345.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Macrobe, *Saturnales*, I, 7, 14.

⁵³ Chez Hésiode, les hommes de la « génération d'or », vivant « sous l'empire de Cronos », sont exempts de toute activité autre que la souveraineté. De plus Pausanias (6, 20, 1) nous apprend qu'il existait à Olympie un collège de prêtres sacrifiant à Cronos qui étaient nommés « les royaux », βασιλῆαι.

⁵⁴ L'ivresse est un manquement à la tempérance, de même nature que l'hybris.

des eaux du Léthé⁵⁵, tombe des hauteurs du firmament étoilé jusque dans les sphères inférieures (celles des planètes)⁵⁶.

Au fil de sa chute, elle traverse les planètes, et

non seulement endosse un vêtement en chacune d'elles, [...] mais aussi y développe chacun des mouvements qui seront les siens dans la pratique. [...] Les corps terrestres voient l'âme les rejoindre en bas et en mourir, croit-on, lorsqu'elle s'enferme dans la région du périssable et dans le séjour de la mortalité. Mais ne t'inquiète pas qu'au sujet d'une âme que nous déclarons immortelle, nous parlions si souvent de mort. Car l'âme n'est pas anéantie par sa propre mort, elle est étouffée pour un temps, et cet ensevelissement temporaire ne la prive pas du bénéfice de son éternité, puisqu'au sortir du corps, quand elle a mérité de retrouver sa pureté en se libérant complètement de la contagion des vices, elle est rendue à la lumière de la vie éternelle et rétablie dans son intégrité⁵⁷.

Au moment où elle passe par la planète Saturne, elle entre dans le signe du Capricorne, appelé la « porte des dieux »

parce que c'est par là que passent les âmes pour regagner le séjour de leur immortalité et les rangs des dieux⁵⁸.

Cette mention rappelle que dans le récit romain, Janus, le dieu des passages comme du chaos primordial, s'associe à Saturne pour faire régner un nouvel âge d'harmonie sur la terre.

C'est ainsi que la *Citrinitas* est aussi appelée « Ruine de Saturne » parce que, tout en rappelant le péril induit par l'hybris, elle signifie qu'une chute peut se transformer en réussite. Tandis que les courtisans injustement déchus et exilés reviennent en triomphe dans leur patrie, le couple princier privé à deux reprises de son « véritable mariage⁵⁹ » voit celui-ci enfin consacré par la profusion de lys mêlés aux roses inclinées sur leur couche, qui, rappelant la prophétie délivrée par le *motto* « RIEN NE NOUS UNIRA SINON LES LYS » gravé sur le pendentif offert par Puma à Huaca, figurent l'assentiment royal donné par Yllapa sur son lit de mort.

Le roi est mort, vive le roi

Le moment même de cette union⁶⁰ est décrit en une demi-page à peine, comme si, l'essentiel étant accompli, le riant avenir était désormais ouvert à tous les possibles ; de fait, l'identité du « roi à venir » n'est à aucun moment précisée par Morisot, même si l'on a vu métaphoriquement la figure du Dauphin Louis XIV apparaître un peu auparavant dans le récit : dans la mesure où celui-ci n'est encore qu'un enfant d'à peine cinq ans, il paraît difficile de voir son identification précise dans ce qui est plutôt une représentation allégorique du *statut* de Dauphin, incarnation de l'amorce d'un nouveau cycle, du

⁵⁵ Cette ivresse rappelle celle des matelots d'Ulysse séduits par les plaisirs sensuels offerts chez les Lotophages, et s'abandonnant à l'oubli procuré par le Lotos.

⁵⁶ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, [1964] 1989, p. 238.

⁵⁷ Macrobie, *Commentaire au songe de Scipion*, I, 12, 13-16.

⁵⁸ *Ibid.*, I, 12, 2.

⁵⁹ Le premier mariage a lieu dans la nuit du 2 au 3 janvier 1632 à Nancy, il est annulé par Louis XIII le 5 janvier 1634 et célébré une nouvelle fois à Bruxelles quelques jours plus tard, puis enfin en France, par l'archevêque de Gondry, le 25 mai 1643, après sa ratification officielle par Louis XIII le 6 mai, soit huit jours avant la mort de ce dernier (voir Christian Bouyer, *Gaston d'Orléans, Le Frère rebelle de Louis XIII*, Paris, Pygmalion, 2007, p. 93).

⁶⁰ Que l'on pourrait résumer en un vers de Théocrite : « Ils s'aimèrent, [...], et firent revivre l'âge d'or de l'humanité » (*Idylles*, XII, v. 15).

renouvellement du pouvoir. Car ce qui compte ici est l'achèvement en soi du processus qui va initier une ère nouvelle, espérée de tous à l'issue des troubles qui ont marqué le règne d'Yllapa-Louis XIII.

Le discours de revitalisation construit par la *Peruviana* à ce moment précis de l'histoire est en tout point comparable à celui que Virgile, au seuil d'une ère augustéenne issue d'un siècle de guerres civiles, suggère dans l'« Églogue à Pollion » du chant IV des *Bucoliques* : l'instance auctoriale y prend les accents d'un *Vates*, montrant ainsi la connivence de Virgile avec les mystères sacrés, pour annoncer le retour de l'âge d'or à l'occasion de la naissance d'un enfant prédestiné. On s'est beaucoup interrogé sur l'identité de cet enfant dans l'intention de Virgile, mais une réponse historique semble aujourd'hui, au regard des réflexions anthropologiques, assez vaine : cet enfant correspond à une figure récurrente dans les grandes civilisations, que Carl Gustav Jung nomme le *Puer Aeternus*, archétype de l'enfant divin, principe universel de régénération, « symbole de l'éternel renouveau des énergies vivantes et cosmiques⁶¹ ». Il incarne l'idée d'un âge d'or qui revient à travers l'épaisseur du temps, au fil des aléas de l'histoire, en vertu de la logique énantiodromique qui, depuis Héraclite, fonde la vision antique de l'univers.

Dans les dernières années du règne de Louis XIII, des contemporains de Morisot composent également des poèmes prophétiques où la naissance du Dauphin est associée à cette idée de nouveau cycle ; l'enthousiasme chrétien d'un Gabriel du Bois-Hus – qui se dit pourtant hostile aux horoscopes, « arts d'enchantements et de charmes », et préfère du reste les vers français au latin, par lequel Rome « semble encore vouloir triompher des Gaulois⁶² » – va jusqu'à comparer la naissance de Louis XIV à celle du Christ, en soulignant la vertu particulière de revitalisation portée par l'enfant royal :

Il semble en ce jour ravissant
Qu'avecque mon Prince naissant
Tout le monde se renouvelle⁶³.

Dans *Le Miroir du destin*, v. 2592-2594, s'adressant au « mignon céleste », il l'exhorte en des termes qui évoquent la fonction de panacée universelle qui est aussi celle de la Pierre :

Ne fuyez pas l'Europe en ce triste équipage
Où les armes ont mis son teint et son visage,
C'est vous mon demi-dieu qui la devez guérir.

Dans l'*Avertissement* de ce même ouvrage, il évoque une anagramme relevée par un homme d'Église anonyme, selon laquelle « le destin du roi est inscrit dans les mots mêmes qui désignent ses parents. [...] Avec les lettres de “*Louis de Bourbon et Anne d'Autriche, Roy et Reine de France et de Navarre*”, on peut en effet écrire “*Henry, ton dévot fils aura une race d'or, race bénite de Dieu, rare en bonté*⁶⁴” ».

Il n'est rien de si précis dans la *Peruviana*, même si le couple héroïque formé par Puma et Huaca peut sembler propre sinon à incarner, tout au moins à engendrer le concept de souveraineté qui réalisera ce riant avenir. C'est du moins ce que laisse entendre l'étreinte amoureuse qui clôt cette œuvre alors faite Œuvre :

⁶¹ Joël Thomas, *Bucoliques, Géorgiques – Virgile*, Paris, Ellipses, coll. « Les textes fondateurs », 1988, p. 17.

⁶² *Le Jour des jours*, 1641, v. 3351.

⁶³ *Ibid.*, v. 4107-4109.

⁶⁴ Jean-Pierre Néraudau, *op. cit.*, p. 44-45.

Ce fut là qu'ils s'unirent, illuminant de flammes nouvelles les torches de leur hymen. Il n'est de parole qui puisse assez bien dire les joies de cette nuit, et les amants eux-mêmes, dont l'âme glissa dans le corps de l'autre, tous les sens bouleversés en un débordement de sensation, ne peuvent exprimer qu'une infime partie d'une si grande félicité. (FIN)

La fusion des deux corps et esprits en un seul, le Rebis, métaphore anthropomorphe de la Pierre, au sein d'une Nature exultante qui célèbre « une sorte de printemps avancé, laissant loin derrière lui le morne hiver », symbolise bien l'accomplissement comme la finalité de l'Œuvre : la production de la quintessence de la matière est ici signifiée littéralement par les tout derniers mots, *minimam partem exprimere*.

Le choix d'un tel verbe, *exprimere*, est assurément signifiant, considéré à l'aune des révélations de la *Conclusio et interpretatio totius operis* de 1646 : l'auteur Morisot, double du *Vates* virgilien, s'y met en scène en tant qu'Adepté, c'est-à-dire *Magister* de l'Œuvre ainsi que des deux disciples et amis venus lui rendre visite dans sa demeure philosophale (Puma et Quico-Du Fargis, dédicataire de l'opuscule) dont les sept tours sont cornues et athanors, afin d'y être initiés par sa sagesse – tandis que le lecteur, à travers le nouveau récit qu'il leur fait, accède au sens caché de l'œuvre. Ainsi se superposent, à travers la contamination des images, l'aptitude de l'auteur à « exprimer » (au sens figuré, c'est-à-dire par ses mots, par le texte codé de la *fabula* latine) les mystères de l'*Ars magna*, et celle de son avatar fictionnel, Vaquianus, à « faire sortir » – ce qui est le sens propre d'*exprimere* – la quintessence de la matière à l'issue du processus alchimique qu'il maîtrise.

Conclusio

On comprend, à travers ce dernier exemple et celui fourni par l'épisode que nous avons commenté, à quel point Morisot utilise la spécificité de la forme romanesque dans toute sa plasticité et dans toutes ses fibres, si l'on peut dire, pour filer la métaphore textile bien connue. Toutefois, c'est une représentation tout à fait singulière et originale que trouve dans ce roman l'entrelacs de fils narratifs caractéristique du roman antique, où le récit suit généralement plusieurs héros à la fois, dans un foisonnement d'aventures qui parfois se recoupent, avec le recours à l'image du « quipou »⁶⁵ ou « quipu », ou « quipo », ou encore « khipu » (qu'on appelle aussi parfois « manipule » dans le récit) : le terme quechua, qui signifie « nœud », « compte », et également « nouer », renvoie à un système très ancien⁶⁶ de consignation de données signalé par Inca Garcilaso de la Vega⁶⁷ dans les *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas*⁶⁸, une source majeure de notre auteur. Matériellement, il désigne une pièce constituée de fils de laine ou de coton de couleurs et d'épaisseurs différentes, dont le nombre et le nouage particulier sont porteurs de sens : on voit aisément comment l'objet en lui-même qu'est le quipou peut constituer une bonne

⁶⁵ Pour ce sujet, on pourra se reporter à Pierre Délégue, « Les Khipu : une mémoire locale ? », *Cahiers des Amériques latines*, 54-55, 2009, p. 231-240.

⁶⁶ Certains de ces objets dont nous disposons pourraient dater de quelques milliers d'années, comme celui de la civilisation de Caral, il y a 4 500 ans.

⁶⁷ Son véritable nom est Gómez Suárez de Figueroa, né en 1539 et mort en 1616 ; il est le fils d'un noble conquistador espagnol, Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas, et de la princesse inca Isabel Chimpu Ocllo, descendante de l'Inca Huayna Capac.

⁶⁸ La première édition française de cet ouvrage écrit en langue espagnole en 1609 est *Le Commentaire Royal, ou l'Histoire des Yncas, Roys du Peru ; contenant leur origine depuis le premier Ynca Manco Capac, leur Etablissement, leur Gouvernement en paix & en guerre, leurs Conquestes, les merveilles du Temple du Soleil...* Trad. par J. Baudoin, Paris A. Courbé, 1633, in-4. Ce qui concerne les quipous se trouve dans le livre VI, ch. VII à IX, p. 178-185 de l'édition Maspéro, Paris, La Découverte, 1982.

métaphore de la narration romanesque, avec la hiérarchisation de ses fils directeurs et subsidiaires, ses interférences, ses nœuds, mais aussi ses « couleurs », procurées par le style *omnicanens* de Morisot, qui passe de la poésie épique à l'élégie, de la satire à la didactique, du roman à la comédie.

Les multiples « fils conducteurs » de l'intrigue (alchimique, historique, romanesque, épique, politique) sont entrelacés avec une précision de haute orfèvrerie textile, et c'est cet entrelacement qui prodigue le sens, un sens à construire soi-même en grande partie, ce qui n'est pas la moindre richesse du texte ; tel est du reste décrit, dans le roman, l'art (au sens de science) du quipou, dont les différents tissages fonctionnent comme une *Ars memorativa* : en effet, reposant sur l'association d'idées produite par la disposition singulière des nœuds et des couleurs, cette science permet de « délier l'esprit⁶⁹ » et de faire surgir des images et des souvenirs. Le quipou que constitue métaphoriquement l'œuvre jouerait ainsi le rôle d'artéfact cognitif, projetant le lecteur érudit auquel s'adresse Morisot dans divers cadres référentiels extradiégétiques, et donnant accès à de nouvelles appréhensions de l'intrigue. Dans une perspective néoplatonicienne, où remémoration et révélation sont étroitement liées, il semble que Morisot ait pu concevoir sa forme romanesque comme un tel médiateur, un talisman⁷⁰ « chargé » par lui-même, le *Vates*, l'Adepté, d'un sens incommunicable par le langage conceptuel et susceptible d'être « animé » par le regard et la pensée posés par le lecteur sur ses images fabuleuses et obscures.

Ainsi, en offrant son œuvre-talisman à ses deux dédicataires, le Prince et son ami du Fargis, en lesquels il projette fictionnellement l'image de ses disciples, Morisot-Vaquianus se propose d'une certaine manière comme conseiller du pouvoir royal, auquel il prétend procurer la « panacée universelle » – qui serait alors une proposition pour mieux gouverner, grâce à la compréhension nouvelle, prenant en compte les correspondances intimes des êtres et des choses, des ressorts secrets de l'Histoire, permise par ce roman et son décryptage.

⁶⁹ *Peruviana*, éd. 1645, II, 10.

⁷⁰ Il emploie lui-même ce terme de talisman pour désigner deux de ses œuvres (sans préciser lesquelles), dans une lettre adressée à Saumaise, datée du 9 août 1648, à Dijon : « La lecture de votre livre *Des Années climactériques* ne m'a fait qu'aiguiser l'appétit, vous représentez mes deux talismans sans me nommer et sans les expliquer entièrement [...]. J'étais déjà assez las de l'astrologie avant que vous la condamnassiez par ce livre, je faisais comme les enfants font, je m'attachais aux fables et aux images, laissant le reste aux savants » (Ms Bibl. nat. Paris, F. fr. 23251, fol. 92).