

---

# Jardins emblématiques, jardins alchimiques ? L'influence du Grand Œuvre dans quelques exemples d'emblèmes espagnols des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Gloria Bossé-Truche

Université de Tours (Interactions Culturelles et Discursives, EA 6297)

RÉSUMÉ. Cette étude se veut une première approche des points de convergences entre littérature emblématique espagnole et alchimie à travers le motif iconographique du jardin et de ses avatars (grotte et fontaine). Le jardin est l'un des nombreux équivalents métaphoriques du vase où s'opère la transmutation. L'alchimie spirituelle répond aux opérations menées par l'adepte dans son laboratoire, qui sont couramment désignées comme l'œuvre au noir (putréfaction de la matière première), œuvre au blanc (recherche d'un nouveau corps spiritualisé) et œuvre au rouge (couronnement de la quête et obtention de la pierre philosophale). Dans cette perspective, le jardin est le théâtre de cette transmutation qui est aussi conversion mystique. La littérature emblématique emprunte à l'alchimie métaphores et terminologie afin de mieux servir son but, qui est de délivrer la lumière de la vraie foi, *ad maiorem Dei gloriam*.

MOTS-CLÉS : emblématique ; littérature spirituelle ; alchimie ; jardin ; fontaine

ABSTRACT. This study is a first approach to the points of convergence between Spanish emblematic literature and alchemy through the iconographic motif of the garden and its equivalents (cave and fountain). The garden is one of the many metaphorical equivalents of the vase where transmutation takes place. Spiritual alchemy corresponds to the operations carried out by the alchemist in his laboratory, which are commonly called black work (putrefaction of the raw material), white work (search for a new spiritualized body) and red work (crowning point of the quest and the obtaining the Philosopher's Stone). In this perspective, the garden is the place of this transmutation that is also a mystical conversion. Emblematic literature draws on the metaphors and terminology of alchemy to better serve its purpose, which is to convey the light of true faith, *ad maiorem Dei gloriam*.

KEYWORDS: Emblematic; Spiritual Literature; Alchemy; Garden; Fountain

Il peut sembler à première vue paradoxal de chercher à mettre en lumière de possibles points de convergence entre emblématique espagnole et alchimie (Palou, 2002 : 381-406)<sup>1</sup>. En effet, la littérature emblématique se développe en Espagne à partir de 1581 avec la parution du recueil de Juan Borja, *Empresas morales*, et ce sont en priorité des hommes d'Église, ou proches des milieux ecclésiastiques, qui en sont les auteurs. Leur propos est de diffuser très clairement le message de la Contre-Réforme : ainsi la relative obscurité qui présidait à l'élaboration de l'emblème laisse place à un style résolument explicite qui sert un propos clairement pédagogique, propos qui se place par conséquent à l'extrême opposé de l'hermétisme propre à l'alchimie. Cependant, l'alchimie comme la littérature emblématique puisent à un fonds commun et foisonnant d'images symboliques qui se développent à la faveur de l'engouement pour les devises, emblèmes et autres hiéroglyphes censés renfermer une sagesse réservée aux seuls initiés. De même, la fascination qu'exerce l'alchimie a rendu poreuses les frontières entre les genres (nous ne prendrons en compte dans cette étude que l'aspect spirituel de l'alchimie qui s'épanouit précisément à cette période, sans son aspect opératif)<sup>2</sup>. La prudence s'impose alors au moment d'examiner le motif iconographique du jardin qui constitue un signifiant polysémique (Beruete, 2016)<sup>3</sup> auquel on prête facilement une signification alchimique : il est, comme la fontaine et la grotte, ses « équivalents par synecdoque » (Duport, 2002 :174)<sup>4</sup>, l'un des nombreux équivalents métaphoriques du vase où s'opère la transmutation. Il convient donc de se garder d'une lecture abusive mais il n'en reste pas moins que le jardin nécessite une réorganisation du matériau primitif qu'il faut transformer et agencer si l'on veut pouvoir bénéficier de ses bienfaits, et qu'à ce titre il constitue un motif iconographique très riche, qui illustre parfaitement tant la conversion spirituelle (voire mystique) que l'opération alchimique comme allégorie de la régénération de l'être et du monde. Nous nous proposons, dans cette étude qui se veut une première approche des possibles points de convergence entre emblématique et alchimie, de montrer que le processus de conversion ou purification spirituelle (très souvent mystique) décrit dans les emblèmes peut être rapproché des trois étapes de l'opération alchimique et surtout que les décors qui y président, lorsqu'ils ne représentent pas un jardin, renvoient à l'un de ses avatars.

Dans l'iconographie emblématique des recueils espagnols, le jardin est plus souvent la métaphore du discours sur le bon gouvernement politique ou ecclésiastique (Bernat Vištarini, Cull, 1999, entrée « Jardin »). Il est assez peu représenté dans sa dimension spirituelle. De fait l'emblème espagnol semble pri-

1 Nous ferons référence plus avant au recueil d'emblèmes alchimiques de l'Allemand Michael Maier, *Atalante fugitive* publié en 1617 à Oppenheim, qui constitue une exception.

2 « Cependant, on ne connaît pas d'exemple dans l'Occident latin d'une alchimie proprement spirituelle avant la Renaissance ». (Kahn, 2007 : 8)

3 Capítulo II : *Etimologías y metáforas. Los orígenes de un símbolo.*

4 « L'alchimie privilégie plutôt d'emblée le jardin, ou ses équivalents par synecdoque, grotte et fontaine, que le parcours ».

vilégier les avatars du jardin et en particulier la fontaine et la grotte. Comme l'explique Danièle Duport au sujet des jardins alchimiques :

[...] le jardin semble une figuration majeure, puisqu'il évoque le vase et toutes les étapes de l'Œuvre, mais l'invention poétique abondante diversifie les images du réceptacle et du travail de purification. Le jardin, par conséquent, ne se trouve ni plus ni moins privilégié que les autres. (Duport, 2015 : 159)

15

L'une de ces images du réceptacle alchimique que nous avons déjà évoquées est donc celle de la grotte. À ce titre, elle est le creuset où se déroule l'opération alchimique, plus précisément le « tombeau » alchimique où la matière première tombe en putréfaction. La gravure de l'emblème III, 21 du recueil de Sebastián de Covarrubias représente Paul Ermite. Dans la scène figurée sur la *pictura* de l'emblème, on voit le saint auréolé plongé dans sa lecture, en pleine méditation, dans un environnement constitué d'une source (qui rappelle la fontaine), d'un palmier et d'une grotte creusée dans un rocher. Le *mote*, *Relicturo satis* (« c'est suffisant pour celui qui va tout quitter »), comme l'épigramme soulignent l'abandon des biens terrestres :

Le palmier procure de quoi manger et se vêtir,  
La claire et douce source, de quoi se rafraîchir  
Le rocher creusé, un nid étroit  
À Paul ermite, c'est là son monastère.<sup>5</sup>

Le palmier situé au beau milieu de la gravure redouble en quelque sorte le symbole d'élévation figuré par le rocher. En outre le palmier et les palmes sont symboles d'ascension et d'immortalité : les palmes des Rameaux préfigurent la résurrection du Christ à l'issue du calvaire (qui est un équivalent de la première opération alchimique lors de laquelle la matière première est soumise à la torture). Nombre de saints sont représentés avec des palmes à la main, ces saints qui, à l'image du Christ, connaissent une « transmutation », un changement de nature qui les fait accéder à l'immortalité. En outre la source est ici source de vie spirituelle et rappelle la fontaine. Enfin la grotte, « nid étroit » pour le saint, est un équivalent du tombeau alchimique de la putréfaction où la matière première meurt (Menegaldo, 2000 : 251-252)<sup>6</sup>. Et dans la pénitence, la mort symbolique du pécheur est suivie d'une renaissance, qui est aussi *regressus ad uterum* et la grotte (comme la montagne) peuvent être un des lieux de ce retour, comme l'explique Mircea Eliade dans son ouvrage *Initiation, rites, sociétés secrètes* (Eliade,

5 *La palma da el sustento, y el vestido, / La clara, y dulce fuente, el refrigerio, / El cavado peñasco, estrecho nido / Del ermitaño Paulo, monasterio* (Covarrubias, 1610 : 221 r<sup>o</sup>). <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoocovar/page/432/mode/2up>

6 « [...] le symbolisme de la montagne révèle des possibilités d'inversion surprenantes. Sommet, la montagne est en même temps ventre, fosse, ou encore montagne creuse, sorte de tombeau ».

1959 : 115-118). La grotte évoque le passage de l'obscurité à la lumière, comme le passage de la mort profane à la naissance spirituelle. Le parcours spatial est aussi, par conséquent, un parcours temporel dans la quête spirituelle. Tout au long de ce parcours le pénitent se défait de ses entraves matérielles. C'est dans le dénuement qu'il obtiendra les richesses spirituelles, selon le schéma paradoxal (*discordia concors*) que l'emblématique, mais aussi l'alchimie (*conjunctio oppositorum*) aiment pratiquer. Il n'est par conséquent pas étonnant que saint Jérôme, archétype du pénitent, soit présent dans la littérature emblématique. Dans un emblème de Juan de Horozco (Horozco, 1591 : 234 r<sup>o</sup>)<sup>7</sup>, il apparaît agenouillé face au Christ en croix, lui-même envisagé dans la tradition alchimique comme image de la matière première sur laquelle s'opère la première phase de la *nigredo* (ou « œuvre au noir »). Horozco emploie, pour décrire le corps torturé du Christ, des termes tels que « disloqué, disjoint » (*descoyuntado*) ou encore « tourmenté » (*atormentado*) ; il établit ainsi une similitude avec l'indispensable discipline du corps à laquelle doit se soumettre le pénitent, à l'instar de saint Jérôme : « [...] outre l'âge qu'il avait, le jeûne et la pénitence ne lui avaient laissé que la peau sur les os, qu'il meurtrissait par les coups qu'il se donnait à la poitrine, convoquant la douleur qu'il sentait dans son âme à l'intérieur de son corps [...] » (Horozco, 1591 : 234 v<sup>o</sup>)<sup>8</sup>. Cette première étape pourrait s'assimiler à « l'œuvre au noir » au cours de laquelle la matière première doit se putréfier pour ouvrir la voie à « l'œuvre au blanc » lors de laquelle l'esprit et l'âme se mettent en quête de leur corps spirituel et reçoivent la grâce, don de Dieu (Faivre *et al.*, 1978 : 157).

Le jeûne est un moyen offert par la pénitence pour favoriser la grâce divine. Juan Francisco de Villava propose un emblème intitulé « *Del ayunador* » (« De celui qui jeûne ») dont la gravure représente une fontaine<sup>9</sup>. Un passage de la glose retient l'attention : « Il importe donc, afin que cette eau vive ne cesse de bouillonner, puisqu'elle est spirituelle et divine, d'amener la chair à cette même condition, de la spiritualiser et de l'affiner le plus possible [...] »<sup>10</sup>. La chair est donc la matière vile, matière première alchimique sur laquelle s'opère le travail de transformation. Le jeûne participerait de l'œuvre au noir, première étape de la dissolution, de la séparation après laquelle esprit et âme vont chercher un corps qui sera à la fois corps et esprit, et non plus seulement corps matériel fra-

7 <https://archive.org/details/emblemasmoralesdoihoro/page/n471/mode/2up?view=theater>

8 [...] *demás de la edad que tenía con el ayuno y la penitencia estaba en los huesos, esos atormentava con golpes que se dava en el pecho llamando el dolor que sentía en el alma, para que se sentiese en el cuerpo [...]*. Notons que l'auteur emploie le même terme (*atormentado/atormentava*) pour le Christ et saint Jérôme. D'autre part, Juan Francisco de Villava, prieur de Javalquinto au moment où sont publiées ses *Empresas espirituales y morales*, en 1613, propose lui aussi un emblème sur le thème de la pénitence : la gravure représente un dragon face auquel se dresse une main brandissant une épée enflammée (Villava, 1613 : 103 r<sup>o</sup>). Ces images symboliques sont très présentes en alchimie puisque le dragon représente la matière première qui doit mourir par le feu (dont l'épée est un symbole). Voir (Faivre *et al.*, 1978 : 143).

9 <https://archive.org/details/empresasespirtuovill/page/n188/mode/2up?view=theater>

10 *Lo que importa pues es, para que esta agua viva no dexa su bullicio, ya que es espiritual y divina, hazer a la carne de su condición, espiritualizarla y adelgazarla lo posible [...]*. (Villava, 1613 : 92 r<sup>o</sup>).

gile<sup>11</sup>. C'est ce que nous comprenons de la suite du commentaire qu'écrit J. F. de Villava :

De cette fontaine [...] jaillit la grâce, qui redescend et parcourt le cœur des justes, et crée en eux une autre fontaine, pérenne, d'une eau qui bouillonne et les fait bouillonner en œuvres d'une extrême vertu. La même qui faisait et fait toujours avancer les Saints, comme s'ils étaient du mercure, actifs et bouillonnants, pour ne jamais cesser d'aller et d'œuvrer jusqu'à se voir réunis avec leur principe, qui est Dieu.<sup>12</sup>

L'auteur compare les saints au mercure, ce « vif argent » indispensable à l'obtention de la pierre philosophale. N'oublions pas que le Christ est très souvent assimilé à ladite pierre dans la philosophie alchimique (il a changé les âmes perdues en or, il a guéri les malades, a ressuscité les morts et fait gagner aux fidèles la vie éternelle). Le processus alchimique décrit ici par Villava consiste donc à séparer (retirer au corps toute chair superflue) et rassembler « jusqu'à se voir réunis avec leur principe, qui est Dieu ». Corporiser l'esprit et spiritualiser le corps sont les deux opérations auxquelles travaillent les alchimistes. Les saints sont un modèle en la matière, puisqu'ils œuvrent dans la charité, à l'image du Christ. Il a soufflé sur eux la poudre de projection. « Et l'alchimie spirituelle procède de la même méthode. C'est pourquoi Jésus nous dit d'élever notre âme vers Dieu par la prière et de la réincorporer derechef par l'exercice de la charité afin que nous devenions "un", comme il est "un" avec le Père » (Savoret, 1978 : 25)<sup>13</sup>. L'alchimie spirituelle ne consiste pas seulement en une élévation du fidèle par séparation du pur et de l'impur, mais en une véritable transmutation de l'homme lui-même. Nul doute que Juan Francisco de Villava a été influencé par la lecture des grands maîtres spirituels. Dès 1574, Louis de Grenade, dans ses *Adiciones al Memorial*, évoque cette transmutation de la nature humaine en nature divine :

Car pour faire d'un homme charnel, un homme spirituel, ou pour mieux dire, d'un homme un Dieu, par amour, (puisque c'est le propre de l'amour de trans-

11 Pour un exposé du processus alchimique, voir par exemple (Faivre, 1978 : 155-169).

12 *De esta fuente [...] sale la gracia, deciende y corre por los pechos de los justos, y en ellos haze otra fuente perenal, de agua que les bulle y haze bullir, en obras de estremada virtud. Y la que hazía y haze andar a los santos, como hechos de azogue, bulliciosos y activos, para no dexar de correr y obrar, hasta verse con su principio que es Dios.* (Villava, 1613 : 91 v<sup>o</sup>). L'image rappelle un passage des *Moradas* de sainte Thérèse (IV, 2, 4) dans lequel elle a recours au motif iconographique de deux fontaines, l'une de larmes de dévotion, l'autre de « l'eau de la source même qui est Dieu » (*el agua de su mismo nacimiento que es Dios*) (Teresa de Jesús, 1861 : 448). Lorsque se produit l'union des deux : « Cette eau se répand dans toutes les demeures du château, ainsi que dans toutes les puissances de l'âme, et arrive enfin jusqu'au corps. Voilà pourquoi j'ai dit qu'elle commence en Dieu et trouve sa fin en nous ». (*Vase revertiendo esta agua por todas las moradas y potencias hasta llegar al cuerpo ; que por eso dije que comienza de Dios y acaba en nosotros*) (Teresa de Jesús, 1861 : 448).

13 Les mystiques, ainsi que les jésuites, ont toujours encouragé la contemplation dans l'action (voir les multiples fondations de sainte Thérèse), une maxime qui nous rappelle la devise des alchimistes : *Orare et laborare*.

former l'amant en chose aymée) il faut nécessairement détruire plutôt la chair, et l'homme sensuel : puis on engendre le spirituel. Pource que ne plus ne moins que ceux qui par l'art d'Alchimie veulent changer l'airain en or, doivent nécessairement corrompre plutôt l'airain, afin qu'il puisse devenir or (si cela se pouvoit faire) ainsi nous, si nous prétendons en ceste spirituelle Alchimie, faire et changer la terre en ciel, la chair en esprit, et l'homme en Dieu, il faut plutôt nécessairement que nous détruisions un extreme, et que par apres l'autre succede en sa place (Chabanel, 1608 : 21 v°).<sup>14</sup>

Comme nous l'avons vu, cette transmutation est rendue possible par la charité :

Quelle chose donc peut être plus divine que celle qui fait divines les œuvres indifférentes ? Nous disions ci-dessus, que la charité est or, disons maintenant qu'elle est tellement or que tout ce qu'elle touche devient or. Que donneraient les hommes d'un tel art d'Alchimie, par le moyen duquel ils sussent convertir tout métal en or ? Combien donc doit-on estimer cette vertu, qui change en or le plomb et le fer ? Je veux inférer et dire par ceci que toute œuvre pour basse qu'elle soit, par le moyen de la charité devient méritoire de la vie éternelle (Chabanel, 1608 : 4 v°).<sup>15</sup>

Une autre idée traverse la pensée de notre emblémiste (à l'instar des maîtres spirituels) : cette transmutation ne peut avoir lieu sans intervention divine. *De esta fuente [...] sale la gracia* écrit Villava dans la glose que nous avons citée. La grâce divine symbolisée par l'eau est une image courante chez les écrivains mystiques. Chez sainte Thérèse par exemple, dans *El Castillo Interior*, les quatrièmes demeures (o *Moradas*) sont le lieu des larmes de dévotion, figurées précisément sous la forme de « deux fontaines qui remplissent d'eau deux bassins [...] Je ne trouve rien de mieux pour expliquer certaines choses spirituelles que cette comparaison de l'eau<sup>16</sup> ». De même, l'image du bouillonnement (le com-

14 *Porque como aqui se pretendia hacer de un hombre carnal otro espiritual, ó por mejor decir, de un hombre, Dios, por amor (pues es propio del amor transformar al que ama en cosa amada), necesariamente se ha de destruir primero la carne y el hombre sensuel, que se engendre el espiritual. Por donde, así como los que por arte de alquimia quieren hacer del cobre oro, necesariamente han primero de corromper el cobre, para que dél se haga oro (si esto fuese posible) así tambien como en esta alquimia espiritual pretendemos hacer de la tierra cielo, de la carne espíritu, y del hombre Dios, necesariamente habemos de destruir primero el un extremo, porque pueda suceder el otro.* (Biblioteca de Autores Españoles [BAE], 1945 : 425).

15 *Pues ¿qué cosa puede ser mas divina, que la que las obras indiferentes hace divinas? Arriba dijimos, que la caridad era oro, agora decimos que de tal manera es oro, que todo lo que toca vuelve en oro. ¿Qué darian los hombres por una arte de alquimia, que con ella convirtiesen todos los metales en oro? Pues ¿en qué tanto se debe tener aquella virtud que del plomo hace oro y del hierro hace oro? Quiero decir, que cualquier obra, por baja que sea, hace mercedora de vida eterna.* (BAE, 1945 : 417).

16 *[...]dos fuentes con dos pilas que se hincen de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu que esto de agua.* (Teresa de Jesús, 1861 : 448). De même [...] *digo que está más cerca el agua porque la gracia da claramente a conocer a el alma.* (Teresa de Jesús, 1993 : 218). Pour les fontaines de larmes, voir aussi l'emblème 8 du livre premier des *Pia*

mentaire de Villava en est saturé : *bulle/bullir/bulliciosos*) est déjà présente dans les textes de sainte Thérèse. Elle écrit dans *Libro de la vida* :

[...] les désirs bouillonnent soudain, et l'âme n'est jamais satisfaite : ce sont les effets que les élans d'amour dont j'ai parlé opèrent chez ceux à qui Dieu les offre. C'est comme des petites fontaines que j'ai vu sourdre, dont le sable ne cesse de se mouvoir vers le haut. C'est le vif exemple et la vraie comparaison des âmes qui arrivent à cet état : l'amour bouillonne incessamment et pense à ce qu'il fera ; il ne se contient pas, comme il semble que l'eau ne peut rester dans la terre, mais que celle-ci la rejette plutôt. L'âme est presque d'ordinaire dans cet état, elle ne connaît pas de repos ni ne peut contenir en soi l'amour qu'elle ressent ; elle en est totalement imprégnée avec le désir que les autres en boivent, parce qu'elle-même n'en a pas besoin, afin qu'ils l'aident à louer Dieu.<sup>17</sup>

La sainte nous offre ici une belle image de la charité : l'âme, étant emplie de l'amour divin, cherche à la redistribuer à son tour. L'eau de la fontaine, c'est l'eau de la grâce divine qui permet à l'homme d'œuvrer en charité à l'image du Christ. Et le bouillonnement rappelle celui que mentionne Villava lorsqu'il fait référence aux saints « comme s'ils étaient du mercure ». Cette mention n'est pas anodine : en effet Antoine-Joseph Pernety, dans son *Dictionnaire mytho-hermétique*, écrit, à l'entrée « Fontaine » : « En termes de Philosophie chymique, signifie communément la matière d'où l'on extrait le mercure sous la forme d'une eau laiteuse et pondéreuse, que les Alchymistes appellent *Lait virginal* » (Pernety, 1758 : 171)<sup>18</sup>. Ce lait virginal mercuriel, sainte Thérèse y fait allusion dans les *Moradas* : « De ce sein divin où le Seigneur sustente l'âme continuellement sortent des ruisseaux de lait qui vont fortifier tous les habitants du château. On dirait que le Seigneur veut les faire participer en quelque manière à la joie

*Desideria Emblematis* (Antwerp, Aertssen, 1624) du père Hermann Hugo, prêtre jésuite originaire des Pays-Bas méridionaux et aumônier des troupes royales de Philippe IV. La gravure représente un jardin et une fontaine, près de laquelle une jeune fille à genoux (l'âme), les yeux remplis de larmes, s'exclame : *Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrymarum ?* (Qui versera l'eau sur ma tête et donnera à mes yeux une fontaine de larmes ?). Du ciel lui parvient la grâce sous la forme d'un jet d'eau lui baignant la tête (Hugo, 1624 : 30). <https://archive.org/details/empresasespirtuoovill/page/n188/mode/2up?view=theater> La traduction/adaptation qu'en fait Jeanne-Marie Bouvier de la Motte Guyon (mystique française) emprunte largement au vocabulaire alchimique ; en témoignent les deux premiers vers : « Ainsi qu'un alambic la chaleur de l'amour/Dissout le cœur et le distille en larmes ». (Bouvier, 1717 : 9 v°).

17 [...] *luego bullen los deseos, y nunca acaba de satisfacerse un alma: esto tienen los grandes ímpetus que he dicho a quien Dios los da. Es como unas fontecicas que yo he visto manar que nunca cesa de hacer movimiento el arena hacia arriba. Al natural me parece este ejemplo u comparación de las almas que aquí llegan: siempre está bullendo al amor y pensando qué hará; no cabe en sí, como en la tierra parece no cabe aquel agua, sino que la echa de sí. Así está el alma muy ordinario, que no sosiega ni cabe en sí con el amor que tiene; ya la tiene a ella empapada en sí; querría bebiesen los otros, pues a ella no la hace falta, para que le ayudasen a alabar a Dios.* (Teresa de Jesús, 1993 : 364).

18 Voir aussi (Roob, 1997 : 513).

intense de l'âme<sup>19</sup> ». L'on pourrait dire que la fontaine est le théâtre de la transformation en cours, de la séparation de l'inférieur avec le supérieur (de la chair et de l'esprit) et en même temps elle représente l'eau de vie qui ruisselle sans fin. Un emblème du jésuite Francisco Núñez de Cepeda, auteur en 1682 du recueil *Idea del Buen Pastor*, illustre ce mouvement perpétuel. La gravure de l'emblème XXX représente une fontaine au centre d'un jardin (Cepeda, 1682 : 487)<sup>20</sup> : l'eau s'écoule par six becs de verre et est recueillie dans autant de petits vases communicants.

L'emblème traite de l'indispensable charité dont le prélat doit faire preuve envers ses ouailles. Or, si l'on en croit Sylvain Matton, « la fabrication du verre est encore communément tenue à cette époque pour une sorte de transmutation alchimique » (Matton, 1988 : 184-185)<sup>21</sup>. Qui plus est, Núñez de Cepeda glose son emblème par ces mots :

Grâce à l'aumône l'âme se défait des fardeaux et des dangers, inséparables compagnons de la richesse. Misérable abondance que celle qui plonge l'homme tourmenté dans le souci constant d'amasser, dont il ne tire aucun profit ; mais la chance suprême est de trouver la pierre philosophale pour changer la scorie en or, qui dure éternellement.<sup>22</sup>

La fontaine est bien à l'image du creuset, le lieu où tout commence et tout finit : la pierre philosophale (c'est-à-dire le Christ lui-même, *Lapis-Christus*) s'obtient au terme de l'opération alchimique, après l'union du soufre et du mercure. Elle transmute la matière vile (*escoria*) en or, transformant par là-même le cœur du fidèle.

Cette dernière étape est « l'œuvre au rouge ». Dans l'iconographie qui nous intéresse, le jardin, s'il laisse la part belle à la fontaine dans les gravures qui traitent d'alchimie spirituelle, peut venir, en simple décor, en redoubler le symbole. Nous en voulons pour preuve un emblème de Fray Juan de Rosas y Ausa, tiré du recueil *Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas* publié à Madrid en 1677. Il s'agit précisément d'un recueil de mise en images et de glose des *Demeures* de sainte Thérèse de Jésus. Au centre d'un

19 *Porque de aquellos pechos divinos, adonde parece está Dios siempre sustentando el alma, salen unos rayos de leche, que toda la gente del Castillo conforta, que parece quiere el Señor que gocen de alguna manera de lo mucho que goza el alma.* (Teresa de Jesús, 1861 : 484). Voir (De Courcelles, 2019 : 73-103).

20 Voir Fig. 1.

21 « Mais même si la matière des métaux se distingue de celle du verre, les alchimistes établissent un étroit parallèle entre le verre et l'or : comme l'or, le verre est une substance incorruptible dont le feu ne peut disjoindre ni séparer les parties [...] ». Voir aussi le jardin de verre dans le *Songe de Poliphile*, où sont reproduits *in vitro* les procédés de Dame Nature. (Colonna, 1546).

22 *Con la limosna se desnuda el ánimo de cuidados, y peligros, compañeros inseparables de la riqueza. Miserable abundancia la que trae el hombre atormentado continuamente con el desvelo de guardar, lo que ha de ser de ningún provecho: y suma dicha, hallar la piedra Philosophal, para convertir la escoria en oro, que dure para siempre.* (Cepeda, 1682 : 491).



jardin paradisiaque clôturé<sup>23</sup> se dresse le Christ en croix dans une fontaine. Le sang jaillit de ses mains, de son flanc et de ses pieds. L'oraison, sous les traits d'une jeune fille, boit à cette fontaine de vie (elle a la bouche collée au flanc du Christ). Elle est représentée à deux endroits différents car elle apparaît aussi dans la partie inférieure droite de la gravure : elle recueille le sang qui s'écoule et qui arrose en outre le jardin grâce à un système de roue très sophistiqué. Le *mote* est le suivant : « Tous ont bu le même breuvage spirituel : oui ils buvaient tous au rocher spirituel qui les accompagnait : c'était le Christ » (1 Corinthiens 10,4)<sup>24</sup>. La scène illustre les bienfaits de l'oraison mystique jusqu'à l'union divine. La glose qualifie le jardin d'« extrêmement beau » (*hermosísimo*) (Gonzalez Ruiz, 2014 : 629) et le compare au paradis : « cet amène et admirable paradis » (*aquel ameno y admirable paraíso*) (*Ibid.*). Cette description hyperbolique n'empêche pas la fontaine de passer au premier plan :

L'architecture de cette fontaine [était] absolument merveilleuse, parce que s'y trouvait un Christ crucifié, notre Seigneur et notre Dieu, les portes de son flanc, ainsi que celles de ses mains et de ses pieds divins, ouvertes avec la clé des fers pénétrants de la lance et des clous qui l'ont meurtri, pour que le sang et l'eau trouvent leur chemin et sortent ensemble de la poitrine de ce pélican divin qui voulut donner la vie à ses petits, quel qu'en fût le prix.<sup>25</sup>

L'image du Christ crucifié est un support de méditation privilégié pour les mystiques (et en particulier pour sainte Thérèse) mais aussi pour les pénitents (nous l'avons constaté avec saint Jérôme) qui cherchent à racheter leurs fautes et regagner la confiance du Christ au terme d'un long cheminement spirituel. Dans la tradition alchimique, le Christ crucifié est aussi comparé à la matière première sur laquelle s'opèrent les différentes phases du Grand Œuvre, matière première torturée comme nous l'explique la glose avec des termes tels que « fers pénétrants » ou le verbe « meurtrir » et la métaphore du pélican qui renvoie au

23 Nous pourrions avoir affaire ici à un avatar de l'*hortus conclusus*, figuration conventionnelle de la Vierge Marie, dont le mysticisme de Thérèse s'est amplement nourri. D'ailleurs la figure féminine agenouillée aux pieds du Christ en croix pourrait être une représentation de Thérèse à qui le lecteur de l'emblème est invité à s'identifier (nous tenons à remercier M. Jean-Jacques Chardin pour ces suggestions). D'autre part, Santiago Sebastián y voit la représentation du jardin mystique (Sebastián, 1989a : 78) : les six arbustes situés à gauche de la croix pourraient faire référence aux six jours de la création, couronnés à droite par le septième. De même, le 6 est le nombre de l'effort et de l'épreuve alors que le 7 est celui de la plénitude et de la perfection. Cette interprétation vaut pour les deux types d'oraison dont il est question dans cet emblème. (Gonzalez Ruiz, 2014 : 306-307). De même les quatre torrents de sang qui s'écoulaient des plaies pourraient faire référence aux quatre fleuves du paradis. Voir Fig. 2.

24 *Bibebant et consequente eos petra : petra autem erat Christus.*

25 *[era] la arquitectura de esta fuente maravillosísima, porque estaba en ella una imagen de Christo crucificado, Señor y Dios nuestro, abiertas las puertas del costado, manos y pies divinos, con la llave de los penetrantes hierros, que en lanza y clavos le hirieron, para dar a la sangre y agua camino, saliendo juntas del pecho de aquel soberano pelícano que a tanta costa quiso dar vida a sus hijuelos.* (Gonzalez Ruiz, 2014 : 629).

Christ rédempteur<sup>26</sup>. La suite suggère, à l'instar de saint Jean de la Croix, que le Christ est lui-même un jardin dont les portes sont ouvertes par les clés adéquates. L'image renvoie à celle de l'*Atalante fugitive* (emblème XVII) de Michael Maier et de la roseraie des philosophes qu'il convient d'ouvrir avec les bonnes clés (Sebastián, 1989b : 165)<sup>27</sup>. Le jardin est donc le lieu de l'expérience alchimique. Et c'est bien cette acception que souligne Pernety dans son *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758). Les premiers mots de l'entrée « Jardin » nous disent : « Le Jardin des Philosophes est le vase qui contient la matière du grand œuvre » (Pernety, 1758 : 207). Sur la gravure du recueil de Rojas, le Christ est au centre du jardin et de la fontaine, là où se produit l'opération alchimique : il a matérialisé l'esprit (il est Dieu qui s'est fait homme) puis, au terme de la Passion et après sa mort, il a spiritualisé la matière, a changé de nature par sa résurrection. C'est pourquoi il est également assimilé à la pierre philosophale<sup>28</sup>. Il a aussi racheté les péchés des hommes : la tête de mort qui se trouve au pied de la croix du Christ sur la gravure de l'emblème d'Horozco est traditionnellement le crâne d'Adam, celui par qui le péché est entré dans le monde. En y versant son sang, Jésus est le nouvel Adam, sauveur de l'humanité. Dans cette opération de régénération de l'être et du monde se produit un phénomène spéculaire : le fidèle/adepte, acteur de sa transmutation, devient à son tour jardinier. Il est, en accord avec la dernière étape mystique, à l'image de Dieu (en l'occurrence, du Christ jardinier) : Fray Juan de Rojas y Ausa glose ainsi l'emblème du Christ crucifié au centre de la fontaine et du jardin :

Si irréfutable est la preuve  
Que pour Dieu ton cœur,  
Homme, a été un jardin,  
Qu'il l'arrose, même après sa mort.<sup>29</sup>

L'homme purifié est digne de recevoir « l'éllixir de longue vie » prodigué par Dieu lui-même, et ne connaît plus la mort.

26 Notons que le motif iconographique du pélican, qui s'ouvre la poitrine pour nourrir des petits avec son propre sang, symbole de charité et par là-même un équivalent du Christ dans la tradition alchimique, est très présent dans les recueils d'emblèmes. Mais on la trouve déjà dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville (VII<sup>e</sup> siècle).

27 Sur la gravure un homme se tient devant la porte d'un jardin clos. Il n'a pas de pieds, il ne peut avancer, tout comme celui qui n'a pas la clé ne peut ouvrir le cadenas de la porte pour pénétrer dans le jardin. Ce jardin est présenté comme la roseraie des philosophes : « Celui qui tente d'entrer sans clé dans la roseraie des philosophes est comparé à un homme qui veut marcher sans pieds ». Notons d'ailleurs que seuls deux des trois cadenas sont fermés et qu'il faut donc deux clés pour entrer dans le jardin, de même qu'il faut deux pieds pour pouvoir avancer sur le chemin de la connaissance alchimique car la roseraie des philosophes recèle les secrets de l'alchimie. Les deux éléments indispensables à la quête alchimique (comme le sont les clés pour ouvrir les cadenas et les pieds pour avancer) sont le raisonnement et l'expérience : sans eux, rien ne sert à s'engager sur la voie de l'expérience alchimique.

28 Dans l'emblème d'Horozco qui met en scène saint Jérôme, l'auteur écrit, au sujet de la pierre avec laquelle le pénitent bat sa coulpe : « polie entre ses mains, elle lui assura en échange les richesses du ciel » (*engastada en sus manos le alcançó en trueco las riquezas del cielo*). (Horozco, 1591 : 234 v<sup>o</sup>).

29 *Es el indicio tan cierto, / Que para Dios jardín fue / Tu corazón, hombre, que / Le riega, aun estando muerto*. (González Ruiz, 2014 : 624).

Il existe sans aucun doute des points de convergence entre emblématique et alchimie : ils se trouvent dans le recours aux métaphores, au lexique, à la terminologie alchimiques que le lecteur peut aisément reconnaître et nous constatons que ces emprunts sont assez banals. Ils n'engendrent aucun scrupule chez les auteurs espagnols d'emblèmes, pourtant très proches des milieux ecclésiastiques – voire hommes d'Église –, tant ils semblent employés *ad maiorem Dei gloriam*. L'alchimie spirituelle participe de la fascination ou pour le moins de l'engouement que suscitent hiéroglyphes, emblèmes et autres devises très en vogue à l'époque. De plus, l'usage que font de l'art d'Hermès les auteurs espagnols reste relativement conventionnel. D'une part, sans doute, parce qu'un discours strictement alchimique aurait dérouté les lecteurs et eu, par là-même, un effet contre-productif, et d'autre part eu égard à l'ambition de ce genre iconico-littéraire, qui tendait à la diffusion des dogmes tridentins. Il importait par conséquent d'être clairs et le discours apologétique condamnait à une certaine superficialité, ou, pour le moins, à un certain consensus. La réflexion de Sylvain Matton à propos de la littérature religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle peut fort justement s'appliquer à la littérature emblématique mais aussi spirituelle espagnole – comme nous l'avons constaté au travers d'exemples empruntés à Louis de Grenade et Thérèse de Jésus :

Par ailleurs, les transmutations alchimiques restaient trop contestées pour que l'on pût les invoquer de manière probante dans les controverses théologiques<sup>30</sup>, et l'on préférait les utiliser comme images de la purification et de la transformation de l'âme. Ainsi, témoins de la vulgarisation de l'alchimie au XVII<sup>e</sup> siècle, les écrivains religieux ont-ils contribué à développer l'idée d'une alchimie spirituelle tout autant et peut-être plus que les alchimistes eux-mêmes. (Matton, 1988 : 208).

De fait l'alchimie imprègne la forme du discours emblématique, contribuant à maintenir l'idée d'une relative obscurité propre à l'emblème, bien qu'il faille nuancer cette idée pour ce qui concerne l'emblématique espagnole<sup>31</sup>. Les échos, voire les références explicites dans le cas de Rojas, aux écrivains spirituels, suggèrent que l'alchimie sert moins à enseigner le secret de la transmutation des métaux que celui d'une éloquence au service de la réformation intérieure du lecteur. Ainsi le jardin, la grotte, la fontaine deviennent des espaces littéraires<sup>32</sup> qui servent de décor à la conversion spirituelle. La lecture elle-même devient un processus alchimique de purification intérieure<sup>33</sup>, qui délivre la lumière de la vraie foi, débarrassée des scories hétérodoxes.

30 Voir (Covarrubias, 1610 : 86 r<sup>o</sup>) et (Villava, 1613 : 95 r<sup>o</sup>) pour une critique explicite de l'alchimie opératoire.

31 (Bossé-Truche, 2007 : 283-297).

32 (Copello, 2007).

33 Pour une analyse de l'acte de lecture de l'emblème religieux comme entreprise de méditation et de chemin de perfection menant à l'union divine, voir (Bossé-Truche, 2020).

## Bibliographie

- BERNAT VISTARINI, Antonio, CULL, John T., *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner Publicaciones, 2016.
- BOSSÉ-TRUCHE, Gloria, « Les gravures d'emblèmes : évolution et déclin de l'image dans la littérature emblématique espagnole », in Jean-Louis Guereña (dir.), *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 283-297, DOI : [10.4000/books.pufr.5682](https://doi.org/10.4000/books.pufr.5682).
- BOSSÉ-TRUCHE, Gloria : « Les modalités de l'intime dans la littérature emblématique espagnole », *e-Spania*, 37, 2020, DOI : [10.4000/e-spania.37152](https://doi.org/10.4000/e-spania.37152).
- BOUVIER DE LA MOTTE GUYON, *L'Âme amante de son Dieu, représentée dans les Emblèmes de Hermannus Hugo sur ses Pieux Désirs et dans ceux d'Othon Vaenius sur l'Amour Divin*, Cologne, Jean de la Pierre, 1717.
- COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Jean Kerver, 1546.
- COPELLO, Fernando, « Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII », in Pierre CIVIL et Françoise CRÉMOUX (dir.), *Actas del XVI Congreso de la AIH*, Francfort / Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2010, p. 109-116.
- COURCELLES, Dominique de, « Palais et jardins de l'âme. Le parcours alchimique des *Moradas* de Thérèse de Jésus », *Habiter merveilleusement le monde. Palais, jardins, demeures spirituelles en Espagne (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 73-103.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.
- FAIVRE, Antoine, « Pour une approche figurative de l'alchimie », *Cahiers de l'hermétisme. Alchimie*, 1978, p. 155-169.
- FAIVRE, Antoine, FOUCAULD, Jean de, MAZEAU, Gérard *et al.*, « Compendium hermeticum », *Cahiers de l'hermétisme. Alchimie*, 1978, p. 135-169.
- GONZÁLEZ RUIZ, Diego, *Estudio y Edición de Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas de Fray Juan de Rojas y Ausa*, Tesis Doctoral, Universidade de Coruña, 2014.
- GRANADA, Luis, *Addiciones al Memorial*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1945.
- GRENADE, Louis, *Les Additions ou Supplement du Mémorial de la vie chrestienne*, trad. J. Chabanel, Lyon, Pierre Rigaud, 1608.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.
- HUGO, Hermann, *Pia Desideria Emblematis*, Anvers, Aertssen, 1624.
- KAHN, Didier, *Alchimie et paracelsisme en France (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007.
- MATTON, Sylvain, « Thématique alchimique et littérature religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle », *Chrysopoeia*, t. II, fasc. 2, avril/juin 1988, p. 129-208.

- MENEGALDO, Silvère, « La tentation sur la montagne : l'exemple de la *Queste del Saint Graal* et de l'*Estoire del Saint Graal* », in Claude THOMASSET et Danièle JAMES-RAOUL (coord.), *La Montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 243-254.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea del Buen Pastor, copiada por los Santos Doctores, representada en Empresas sacras ; con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*, Lyon, Anisson y Posuel, 1682.
- PALOU, Pedro Ángel, « Emblemática y alquimia : un discurso problemático », in Barbara SKINFILL NOGAL et Eloy GÓMEZ BRAVO (dir.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora/ México, D. F., el Colegio de Michoacán / Consejo Nacional de Ciencias y Tecnologías, 2002, p. 381-406.
- PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, Bauche, 1758.
- ROOB, Alexander, *Alchimie et mystique*, Cologne, Taschen, 1997.
- ROSAS Y AUSA, Fray Juan de, *Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1677.
- SAVORET, André, « Qu'est-ce que l'alchimie ? », *Cahiers de l'Hermétisme. Alchimie*, 1978, p. 17-29.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1989a.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier*, Prólogo de John Moffit, Traducción de Pilar Pedraza, Madrid, Tuero, 1989b.
- TERESA DE JESÚS, *El Castillo Interior o las Moradas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1861.
- TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.



Fig. 1. NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea del Buen Pastor*, copiada por los Santos Doctores, representada en *Empresas sacras; con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*, Lyon, Anisson y Posuel, 1682, Biblioteca del Banco de España, 2017, FEV-SV-M-00189, p. 404, <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/4492>.



Fig. 2. FRAY JUAN DE ROJAS Y AUSA, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Iesus ... careadas con la noche oscura de... S. Iuan de la Cruz*, En Madrid : por Antonio Gonçalez de Reyes : a coſta de Gabriel de Leon..., 1679, Universidad de Granada, p. 267, URI : <http://hdl.handle.net/10481/35535>

