

VOYAGES EN KALEIDOSCOPE OU FAIRE VIBRER LE CRISTAL ..

Voyages en Kaléidoscope : Inventé par le physicien écossais Sir David Brewster en 1816 alors qu'il faisait des expériences sur la polarisation de la lumière, le kaléidoscope (de « beau » et « voir » en grec) a connu un grand succès en tant que « procédé » à la fois littéraire et conceptuel. Les mouvements surréalistes et dadaïstes se sont emparés du procédé comme outil de déconstruction et de reconstruction engendrant une nouvelle idée : les fameux collages intempestifs. L'ouvrage d'Irène Hillel-Erlanger paru en 1919 donne des indications sur les relations entretenues avec l'Adepte Fulcanelli avec qui elle partageait à la fois certains amis et certaines préoccupations au sein d'un milieu artistique parisien. Nous aurons l'occasion de dire lesquels et pourquoi. La couverture du livre montre des bobines de film telles qu'elles sont mises sur le socle de l'appareil de projection, encore une fois : la transformation des formes par la lumière et le rayonnement diffracté du « X ».

N'hésitant pas dans son article à qualifier Hillel d'alchimiste et même d'Adepte, André Savoret y souligne le curieux destin du livre le plus célèbre de cet auteur, seul publié sous son vrai nom et après la première guerre mondiale.

Sitôt parus en 1919 chez Georges Crès, les Voyages en Kaléidoscope « disparurent de la circulation, ainsi que toute l'édition commerciale de l'ouvrage. Seuls quelques exemplaires dédiacés peuvent de loin en loin passer des bibliothèques particulières chez quelque bouquiniste.

« Livre singulier dont la gangue baroque dissimule ou protège une dizaine de pages précieuses, constituant le témoignage que laisse traditionnellement tout Adepté au temps de sa métamorphose, soit selon le sort commun aux mortels, soit – et c'est sans doute le cas ici – en un avatar d'un tout autre ordre. »

Heureusement, ces singuliers Voyages à la Jonathan Swift, ou à la Jules Verne, diront certains, ont suffisamment survécu à ces orages, qu'ils fussent ou non désirés, et ont ainsi précocement

attiré l'attention surréaliste de Louis Aragon, qui leur consacra dès 1919 un article dans la revue *Littérature*, mais aussi celle plus alchimique d'un certain Fulcanelli, qui les cite dans ses *Demeures Philosophales*:

« C'est pourtant lui, ce primitif sujet des sages, vil et méprisé des ignorants, qui est le seul, l'unique dispensateur de l'eau céleste, notre premier mercure et le grand Alkaest.

C'est lui le loyal serviteur et le sel de la terre que Mme Hillel-Erlanger appelle Gilly, et qui fait triompher son maître de l'emprise de Véra. Aussi l'a-t-on nommé le dissolvant universel, non pas qu'il soit capable de résoudre tous les corps de la nature, mais parce qu'il peut tout dans ce petit univers qu'est le Grand OEuvre. »

VOYAGES EN KALEIDOSCOPE OU L'ALPHABET DE LA LUMIÈRE

A la fin de sa vie, l'adepte se prit de passion pour la photographie et fut le président du premier comité de cinématographie alors en plein essor. C'est à ce titre qu'il s'intéressa de près au roman d'Irène Hillel-Erlanger qu'il rencontra sans doute dans le cadre de ses activités, ce qui permit à cette dernière d'avoir accès une meilleure connaissance du Maître et de faire ces intempestives réflexions !...

C'est la partenaire et scénariste de Germaine Dulac, la poète-sse Irène Hillel-Erlanger, qu'on doit considérer comme la première artiste en date à avoir sciemment développé une cinégraphie de la page. Entre 1917 et sa mort en 1920, elle a en effet travaillé à la fois sur des poèmes visuels et sur les scénarios, et vraisemblablement les intertitres, des films de Dulac. L'un de ses poèmes visuels, « Par amour », publié dans *Littérature* en 1919, est un hommage à Pearl White, l'actrice américaine des *Mystères de New York* (*The Perils of Pauline*) ce grand feuilleton d'action qui inspirera à Louis Feuillade la réalisation de ses grands feuilletons : *Fantômas* et *Les Vampires*.

Le poème d'Hillel- Erlanger est sous-titré
fantaisie musicale et variations
sur le Nom de
PEARL WHITE

Accolés d'abord sur la marge gauche, les vers du poème entreprennent d'irréguliers voyages vers la droite, tout en célébrant la gaieté de Pearl White. Le poème nous invite bientôt à amalgamer les péripéties des épisodes des *Mystères de New York*, pleines d'un suspense entendu, à une nouvelle poétique ; et à superposer le régime de la lecture au régime de la vision (p. 139) :

Or, la traduction de Pearl White en « perle blanche » ou « perle vite » (ainsi que le prononçaient les surréalistes comme Aragon ou Hugnet), prend un caractère à la fois érotique, hermétique (alchimique), poétique et visuel, puisqu'il pourrait bien s'agir de perles de blancheur formées dans les plages de nacre de la marge. En effet, si on « lit » et « voit » le poème en même temps, on se rend compte que presque toutes les mentions de « Pearl » constituent un vers à elles seules, commençant contre la marge gauche (trois fois page 137 ; deux fois page 138) et se déplaçant vers la marge de droite (une fois page 138 ; deux fois page 139 ; deux fois page 140). Ainsi, au fur et à mesure que se déroule le poème, le nom magique de Pearl White laisse derrière lui une mystérieuse perle de blancheur venue de la marge gauche.

Cette fascination pour le blanc cinégraphique est au coeur du roman poétique d'Hillel-Erlanger, *Voyages en kaléidoscope* (1919), lequel, tout comme le « roman » de Reverdy, tire parti de l'espacement du texte sur la page. Le récit tourne autour de l'invention par Joël Joze « d'une sorte de Cinématographe » permettant de capter dans les prunelles de chaque être vivant, les images de toutes choses visibles, de le condenser pour que ces images, projetées à l'écran, apparaissent aussitôt en métaphores animées ». Tout l'intérêt de l'invention est d'effectuer une « fusion de l'individu et de la collectivité dans une sorte de physico-chimie transcendantale et humoristique : l'harmonie naissant d'un échange de vues ! » (p. 17). Hillel-Erlanger voit

donc le cinéma comme un média de révélation psychique partagée entre un auteur et le public. Le ressort de l'intrigue n'est autre que cette même blancheur dont Aragon faisait grand cas au même moment puisque, réalisant une démonstration de son appareil en grande société, Joze rencontre un échec : le projecteur ne donne à voir que « l'épi de rayons électriques illuminant l'écran blanc serti de noir » (p. 20). Pourtant, ainsi que Joze le répète à la Comtesse Véra, son amoureuse et bienfaitrice, « l'écran n'était pas vide ! » (p. 23). Sur ces entrefaites, le récit lui-même se fragmente en missives entre Joze et Véra courtes missives entourées de grandes marges blanches, qui font bientôt place à une mise en page foncièrement visuelle (marge irrégulière, lignes écourtées, mots encadrés, lignes flottantes au milieu de la page, etc.).

Cette fragmentation visuelle du récit dont la page s'espace de belles marges blanches permet de résoudre le problème diégétique de ce faux blanc de l'écran, ce blanc hautement signifiant mais seulement pour l'initié. Car en trouvant comme « opérateur » psychique du projecteur un jeune garçon, Joze est en mesure d'actualiser pour le grand public ce qui lui demeurerait autrement invisible. Hillel-Erlanger donne alors à voir et à lire les films du « psykinérama » de Gilly (le jeune garçon), en utilisant justement les ressources de la marge c'est-à-dire le blanc homologique à l'écran vide qu'elle a progressivement mobilisées :

EXTRAITS
DE QUELQUES
VOYAGES POUR LA SEMAINE DE
PÂQUES

On peut comparer une telle mise en page (p. 66) aux poèmes visuels d'Hillel-Erlanger tels « Par amour » cité plus haut. Les « voyages » sont les films inventés et projetés par Gilly, et leur texte est rédigé en lignes très courtes, alignées sur la marge gauche quasi vers libres laissant plus de blanc que de mots sur la page. Ces films (« voyages ») sont donc à la fois représentés comme

des poèmes ou des textes à caractère visuel par rapport au reste du livre, et comme des scénarios projetés depuis l'inconscient espiègle et drolatique de Gilly pour ce qui est du récit. L'un des films, « Alphabet » (pp. 75-77), met d'ailleurs directement en scène des mots et des lettres sur l'écran imaginaire, comme pour mieux souligner le double caractère des « voyages » : textes lisibles que leurs marges rendent visibles, films fictifs que le caractère visible du texte tire vers l'expérience visuelle.

VOYAGES EN KALEIDOSCOPE, LE LESSIVAGE DES SELS

De l'acide vitriolique : Il n'aura échappé à personne que la couverture du livre s'adresse ou met en évidence le personnage principal du livre, Gilly, à savoir le dissolvant universel (voir article sur le sabot)

Kali, Kalei : il s'agit évidemment de l'alcali ou alkaest. Traditionnellement, un alcali (de l'arabe al-qâly, c'est-à-dire la plante nommée soude) désignait la potasse, la soude ou le carbonate de sodium et l'ammoniaque. En chimie moderne, les alcalis constituent une sous-classe des bases. Les alcalis désignent les bases qui se dissolvent dans l'eau en donnant l'ion hydroxyde HO^{-1 2 3 4}

Le Maître y fait référence au travers de la planche IX de l'édition originale du Mystère des cathédrales illustrée par Julien Champagne. Elle comporte deux médaillons, respectivement intitulés Le Corps Fixe et Les matériaux nécessaires à l'élaboration du Dissolvant.

LE CORPS FIXE

« Nous voici maintenant en face d'un symbole fort complexe, celui du Lion. Complexe parce que nous ne pouvons, devant la nudité actuelle de la pierre, nous contenter d'une seule explication.

Les Sages ont adjoint au lion divers qualificatifs, soit afin d'exprimer l'aspect des substances qu'ils travaillaient, soit pour en désigner une qualité spéciale et prépondérante.

Dans l'emblème du Griffon (huitième motif), nous avons vu que le Lion, roi des animaux terrestres, représentait la partie fixe, basique d'un composé, fixité qui perdait, au contact de la volatilité adverse, la meilleure partie d'elle-même, celle qui en caractérisait la forme, c'est-à-dire, en langage hiéroglyphique, la tête.

Cette fois, nous devons étudier l'animal seul, et nous ignorons de quelle couleur il était originellement revêtu. En général, le Lion est le signe de l'or, tant alchimique que naturel; il traduit donc les propriétés physico-chimiques de ces corps. Mais les textes donnent le même nom à la matière réceptive de l'Esprit universel, du feu secret dans l'élaboration du dissolvant.

Dans ces deux cas, il s'agit toujours d'une interprétation de puissance, d'incorruptibilité, de perfection, comme l'indique assez, d'ailleurs, le preux à l'épée haute, le chevalier couvert du haubert de mailles, qui présente le roi du bestiaire alchimique.

Le premier agent magnétique servant à préparer le dissolvant, – que certains ont dénommé Alkaest, – est appelé Lion vert, non pas tant parce qu'il possède une coloration verte, que parce qu'il n'a point acquis les caractères minéraux qui distinguent chimiquement l'état adulte de l'état naissant...

Quant au Lion rouge, ce n'est autre chose, selon les Philosophes, que la même matière, ou Lion vert, amenée par certains procédés à cette qualité spéciale qui caractérise l'or hermétique ou Lion rouge...

De ces interprétations, quelle est la véritable? – C'est là une question que nous avouons ne pouvoir résoudre. Le lion symbolique était, sans aucun doute, peint ou doré. Quelque trace de cinabre, de malachite ou de métal viendrait aussitôt nous tirer d'embarras. Mais il ne subsiste rien, rien que le calcaire rongé, grisâtre et fruste. Le lion de pierre conserve son secret ! »

LE DISSOLVANT UNIVERSEL

« Le neuvième sujet nous permet de pénétrer davantage le secret de la fabrication du Dissolvant universel.

Une femme y désigne, – allégoriquement, – les matériaux nécessaires à la construction du vaisseau hermétique; elle élève une planchette de bois, ayant quelque apparence d'une douve de tonneau, dont l'essence nous est révélée par la branche de chêne que porte l'écusson.

Nous retrouvons ici la source mystérieuse, sculptée sur le contrefort du porche, mais le geste de notre personnage trahit la spiritualité de cette substance, de ce feu de nature sans lequel rien ne peut croître ni végéter ici-bas.

C'est cet esprit, répandu à la surface du globe, que l'artiste subtil et ingénieux doit capter au fur et à mesure de sa matérialisation.

Nous ajouterons encore qu'il est besoin d'un corps particulier servant de réceptacle, d'une terre attractive où il puisse trouver un principe susceptible de le recevoir et de le « corporifier. »

Fulcanelli

Voyages en kaleidoscope

TURQUOISE
2015