

L'ÉCRITURE 'ALCHIMIQUE' DE BÉROALDE DE VERVILLE ROMANCIER

L'idée de qualifier d'«alchimique» l'écriture béroaldienne nous a été suggérée par un sonnet de l'écrivain et traducteur tourangeau Roland Brisset¹, sonnet figurant parmi les pièces li-

1. Roland Brisset Sieur du Sauvage (1560-1643) a composé de nombreuses pièces liminaires contenues dans plusieurs ouvrages de Béroalde de Verville qui, à son tour, lui dédia un sonnet liminaire inséré dans *Le premier livre du théâtre tragique* publié par Brisset en 1590. Il s'agit d'un recueil de tragédies de Sénèque que l'écrivain tourangeau traduisit en français. Brisset est un personnage qui a joué un rôle fondamental d'intermédiaire entre la culture italienne et la culture française, puisqu'il est l'auteur de nombreuses traductions de pastorales dramatiques et de comédies telles que *Il Pastor fido* de G.B. Guarini, *Il Pentimento amoroso* et *La Emilia* de L.Groto, et *L'Alceo* d'A. Ongaro. Sur Brisset, v., en particulier, A. Chauvigné, *Etude historique et littéraire sur la vie et les œuvres de Roland Brisset, Sieur du Sauvage, gentilhomme tourangeau, 1560-1643*, «Annales de la Société d'agriculture, sciences et belles-lettres du Département d'Indre-et-Loire», LXII, 1883, pp. 172-185. Sur les traductions des tragédies de Sénèque, v. M. Delcourt, *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1925, pp. 95-107. Sur les traductions de pastorales et de comédies italiennes, v. notre volume *Voyage en Arcadie*, Paris, Champion, 1996, chap. II, III et VII. Sur l'activité poétique de cet auteur, v. D. Dalla Valle, *Les poésies oubliées de Rolland Brisset, poète tourangeau*, dans *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Champion, 1994, pp. 317-346; *Idem*, «Sur les lamentations de Jérémie» de Rolland Brisset: une paraphrase maniériste, dans *Le Mythe de Jérusalem du Moyen Age à la Renaissance*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 227-243 et *Idem*, Rolland Brisset premier traducteur du «*Pastor fido*», dans *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie – 1530-1600 – Musique, littérature et histoire*, Chambéry, P. Lang, 1996, pp. 326-333.

minaires de l'*Histoire d'Herodias* que Béroalde de Verville² publia en 1600³. Il nous paraît donc indispensable de le lire et de l'examiner rapidement:

Je soustien de pied ferme à quiconque le nie
 Que tu l'as descouvert l'Elixir l'œuvre grand,
 Le secret recherché, l'esprit multipliant,
 Dont le seul desespoir fait pallir l'Alchimie.
 Effet prodigieux de ta Philosophie!
 Un petit feuillet d'Or tu le produis en cent,
 Voire un feuillet de Plomb par ta main repassant,
 Tire le prix de l'Or et la grace infinie.
 Infatigable esprit je pense que tu as
 L'admirable vertu de l'antique Midas
 Qui transformoit en Or tout ce qu'il vouloit prendre:
 Ou que par la vertu de l'Or Philosophal
 Des escrits envieillis tu r'animes la cendre
 Pour la faire revivre en plus riche metal.

2. La bibliographie critique sur cet auteur (1556-1626) est désormais très ample, surtout en ce qui concerne son œuvre principale, *Le Moyen de parvenir*. Dans cette note, nous nous bornerons à citer les références bibliographiques essentielles à partir de l'*Etude sur Béroalde de Verville* de V.-L. Saulnier, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», T.V, 1944, pp. 209-326, étude qui doit être considérée comme 'fondatrice' de la critique sur Béroalde. V. aussi les répertoires bibliographiques de M. Giordano-J. Pallister, «*Le Moyen de parvenir*» *Bibliographic Notes*, Paris-Seattle-Tübingen, «Papers on French Seventeenth Century Literature», 1981, et M. Giordano-I. Zinguer, *Bibliography 1981-1991*, dans *Studies on Béroalde de Verville*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», Paris-Seattle-Tübingen, 1992, pp. 139-147. V. aussi le volume fondamental de N. Kenny, *The Palace of Secrets. Béroalde de Verville and Renaissance Conception of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991, et les actes du premier colloque international consacré à notre auteur (Paris, Sorbonne, 9 mars 1995): *Béroalde de Verville (1556-1625)*, «Cahiers V.L. Saulnier n° 13», Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996. Ce volume contient aussi des «Eléments d'une bibliographie de F. Béroalde de Verville» par A. Tournon.

3. *L'Histoire d'Herodias tiree des monumens de l'antiquité*, Tours, S. Molin, 1600.

Il est évident que dans ce sonnet l'alchimie n'est qu'un prétexte: Brisset utilise des termes propres au Grand Œuvre, tels l'élixir, le secret, l'or philosophal, dans le seul but d'exalter le travail d'écriture de son ami, qui a deux mérites incontestables: celui de 'multiplier' inlassablement la matière et celui de la renouveler, de la «ranimer», même quand elle ne semble désormais que cendre. On ne saurait mieux mettre en évidence, en effet, deux des caractères les plus frappants de la production narrative béroaldienne.

A partir de ces considérations, nous tâcherons, à notre tour, d'offrir un panorama des éléments les plus significatifs de cette écriture.

Et, au préalable – puisqu'il s'agit bien, dans ce colloque, d'ouvrir des perspectives de recherche – il faut souligner dans quelle perspective, justement, nous allons aborder la production de notre auteur.

Premier fait important: dans cet examen nous avons pensé élargir le plus possible le domaine d'analyse et nous avons donc pris en considération presque toute la production narrative béroaldienne – publiée entre 1592 et 1610 – qui comprend, rappelons-le, plusieurs milliers de pages et qui nous occupe depuis quelques années déjà⁴.

4. Le corpus que nous avons examiné comprend les œuvres suivantes: *Les Aventures de Floride, Histoire Française*, Tours, J. Mettayer, 1592; *Seconde partie des aventures de Floride*, Tours, J. Mettayer, 1594; *Le Cabinet de Minerve*, Paris, M. Guillemot, 1596 (ce texte est en réalité la cinquième partie des *Aventures de Floride*, mais, par son caractère qui diffère sensiblement des autres parties de ce roman, il peut être lu comme une œuvre indépendante. Précisons que nos citations sont tirées de l'édition de G. Vidal, Rouen, 1597); *Les Amours d'Æsionne*, Paris, M. Guillemot, 1597 (le roman parut en même temps à Tours, chez l'éditeur S. Molin, avec le titre *Le Restablissement de Troye*. Il s'agit en réalité de la même édition parue avec deux frontispices différents); *La Pucelle d'Orleans*, Paris, M. Guillemot, 1599 (l'ouvrage parut la même année à Tours, dans la même impression et avec un frontispice différent, chez S. Molin); *Le Recueil steganographique* – qui précède la traduction

Second fait important: il est facile de remarquer, à différents plans, une scission profonde entre la production narrative béroaldienne précédant *Le Moyen de parvenir*, qui clôt l'activité de Béroalde romancier, et *Le Moyen de parvenir* lui-même; ce roman, qui a suscité la plupart des interventions critiques à cause de sa richesse foisonnante et de son originalité, a été longtemps considéré, rappelons-le, comme non attribuable à Béroalde⁵: les différences entre ce texte et ceux qui l'ont précédé paraissent en effet, à première vue, énormes et décidément 'déroutantes'. Toutefois, nous n'avons pas employé par hasard le verbe «paraissent», puisqu'une lecture plus attentive et plus généralisée permet de déceler des 'indices' qui nous montrent la production narrative béroaldienne comme un parcours à l'intérieur duquel l'éclatement des structures narratives 'tradition-

béroaldienne du *Songe de Poliphile* dont nous reparlerons plus loin –, Paris, M. Guillemot, 1600; *L'Histoire d'Herodias* déjà citée; *L'Histoire véritable ou Le Voyage des Princes Fortunez*, Paris, P. Chevalier, 1610 et *Le Moyen de parvenir*. On reparlera dans une note successive du problème concernant la première édition de ce roman. Les œuvres de caractère narratif dont nous ne nous sommes pas encore occupés sont: *Troisième partie des aventures de Floride*, Tours, J. Mettayer, 1594; *Quatrième partie des aventures de Floride qui est l'Infante déterminée*, Paris, M. Guillemot et Tours, S. Molin, 1596, et *Le Palais des curieux*, Paris, Veuve M. Guillemot, 1612.

5. Béroalde lui-même avait d'ailleurs désavoué cette œuvre, telle que nous la connaissons, dans *Le Palais des curieux*, éd. cit., pp. 461-462, en affirmant: «J'ay fait un œuvre lequel est une Satyre universelle, où je reprends les vices de chacun: Je pensois vous le faire voir sous un tiltre qui est tel, Le Moyen de Parvenir, mais on me l'a vollé, si que pour en avoir le plaisir vous attendrez encor: Je l'ay mis en tel estat que je l'avouray mien, au lieu que l'exemplaire dont on m'a fait tort, est insolent, et que je denierois estre de moy, aussi qu'il n'est pas de mon escriture, et avec cela il n'est pas de merite pour estre leu, à cause des convices que l'on m'a rapporté qui y sont, pour ce qu'il y a des contes desagreaibles». Sur l'histoire complexe de l'attribution du *Moyen de parvenir* à notre auteur, v., en particulier, la «Notice» de Charles Royer, dans son édition de ce même texte, publiée à Paris par A. Lemerre en 1896, et le IV paragraphe «Sur le Parvenir» de l'étude déjà citée de V.-L. Saulnier.

nelles' qui caractérise *Le Moyen de parvenir* se prépare et s'annonce de différentes façons.

Nous allons donc procéder, dans notre analyse, suivant deux voies parallèles nous permettant de faire apparaître à la fois les caractères les plus significatifs de la production béroaldienne précédant *Le Moyen de parvenir*, et leurs rapports avec ceux de ce dernier ouvrage.

Examinons d'abord le problème que créent souvent les titres des romans. En effet, il existe parfois entre le titre de l'œuvre et son contenu un décalage plus ou moins accentué, qui provoque chez le lecteur une impression de dépaysement et le sentiment d'avoir été pris au piège. Les deux exemples les plus significatifs à cet égard sont constitués par *Les Amours d'Æsionne* et *La Pucelle d'Orléans*. La première de ces deux œuvres, publiée en 1597, parut aussi, la même année, avec un frontispice et un titre différents: *Le Restablissement de Troye*⁶. Puisque «Æsionne» était le nom d'une sœur de Priam, le lecteur s'attend à lire un roman d'ambiance troyenne, situé donc dans un contexte précis. Or, il n'en est rien. Æsionne est une princesse écossaise dont les amours n'occupent qu'une partie de la narration et, d'ailleurs, le «restablissement de Troye» annoncé par le titre n'aura pas lieu: un éclatement soudain interrompra toute volonté de conquête d'un mystérieux prince français, Sigismond, qui combat contre les Turcs. Tous les événements du roman se déroulent dans un contexte spatio-temporel flou et indéterminé qui ne permet aucune identification avec des personnages ou des événements réels⁷. En ce qui concerne *La Pucelle d'Orléans*, le cas est un peu différent. Dans ce roman, en effet, du moins à première vue, il y a une certaine correspondance entre le titre et le contenu qu'on s'attend à lire, puisque la narration suit, par-

6. V., ci-dessus, la note 4.

7. Précisons, toutefois, que le personnage d'Æsionne peut rappeler par plusieurs aspects Marie Stuart.

tiellement, certaines phases de l'histoire de Jeanne d'Arc, en puisant, très probablement, dans un ouvrage de l'historien Girard Du Haillan⁸ qui figure – il est intéressant de le remarquer – parmi les innombrables personnages du *Moyen de parvenir*⁹. Toutefois, Béroalde brouille pour ainsi dire les cartes et déforme l'histoire de telle manière que le lecteur n'est aucunement autorisé à identifier l'héroïne du roman qu'il est en train de lire avec le personnage historique. Tout comme dans *Les Amours d'Æsionne*, les coordonnées spatio-temporelles sont dilatées et déformées de façon à rendre impossible une localisation précise et une identification avec la réalité. On dirait que le narrateur s'amuse à prendre au piège son lecteur, comme c'est le cas dans *Le Moyen de parvenir*, où non seulement le titre 'général' du texte ne renvoie à rien de précis, mais où même les titres des chapitres n'ont presque jamais aucun rapport avec leur contenu¹⁰. L'impression de dépaysement suscitée par les titres des

8. Il s'agit de *L'Histoire générale des Roys de France*, Paris, Sonnius, 1576. Il existe une version précédente, plus brève, de cet ouvrage, ayant un titre différent: *De l'estat et succez des affaires de France*, Paris, L'Huillier, 1572. Sur *La Pucelle d'Orléans*, v. nos études: «*La Pucelle d'Orléans*» di Béroalde de Verville: tra storia romanzo, dans *Scrittura dell'impegno dal Rinascimento all'età barocca*, Fasano, Schena, 1997, pp. 135-146; «*La Pucelle d'Orléans*» et «*Le Voyage des Princes Fortunez: deux miroirs à facettes*», dans *Béroalde de Verville (1556-1626)*, cit, pp. 141-155; et «*La Pucelle d'Orléans*» di Béroalde de Verville o la storia deformata, dans *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florence, F. Cesati editore, 1998, pp. 199-213.

9. Il apparaît dans le chap. XCVII «Sentence». Rappelons que La Pucelle d'Orléans figure elle aussi parmi les personnages du *Moyen de parvenir* (Chap. CV «Mémoire»).

10. Sur les significations possibles du titre de cette œuvre, v. l'importante «Introduction» d'I. Zinguer à son édition du *Moyen de parvenir*, Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 1985. À propos des différents types de 'décalages' figurant dans ce texte béroaldien, v. M. Renaud, *Pour une lecture du «Moyen de parvenir»*, Paris, Champion, 1997. Ce texte est aussi très utile car il contient une bibliographie mise à jour des études critiques consacrées à ce roman.

deux romans que nous venons de mentionner est d'ailleurs renforcée par des assertions émanant du narrateur ou contenues dans les pièces liminaires signées par Béroalde¹¹, dans lesquelles il affirme que tout ce qui est raconté cache quelque chose de secret sous un «voile», une «escorce», un «artifice». Nous reviendrons sur ce *topos* béroaldien de l'écriture comme 'feinte', qui renvoie très évidemment au domaine de l'alchimie.

Examinons maintenant le 'statut' du narrateur qui est aussi presque toujours très ambigu dans les romans béroaldiens. Il faut en premier lieu souligner qu'il y a, en général, une fluctuation constante entre un «je» et un «nous», qui n'est presque jamais expliquée ni justifiée par les circonstances. En outre, très souvent, comme dans *Le Voyage des Princes Fortunez*, le narrateur devient aussi tout à fait 'intradiégétique', puisqu'un personnage qui s'exprime à la première personne et qu'il paraît légitime d'identifier avec le narrateur 'principal', est chargé – et ce n'est certes pas un hasard – de garder avec soin «la fille de la terre»¹² qui donnera naissance à Xyrile, c'est-à-dire l'elixir,

11. Cf., par exemple, *La Pucelle d'Orléans*, éd. cit., f. 84r.: «Je vous appelle icy courages faciles qui vous delectez des artifices serieux sous lesquels on vous fait heureusement cognoistre ce qui ne paroist point en la nuë escorce du langage, venez donques et entendez que sous les voiles agreables de ces fidelles faintes, nous vous offrirons un tableau de verité». Toujours dans le même roman, cf. f. 2v.: «Car on ne vous represente point une feinte qui releve vos imaginations apres des discours frivoles, on vous propose une rencontre veritable». Dans l'«Avis aux beaux esprits», au tout début du *Voyage des Princes Fortunez*, éd. cit., Béroalde lui-même présente son roman comme «une œuvre steganographique, contenant sous le plaisant voile des discours d'Amour, tout ce qu'il y a de plus exquis ès secrets recherchez par les curieux des bonnes sciences».

12. Cf. *Le Voyage des Princes Fortunez*, éd. cit., Entreprise IV, Dessein II. Sur ce roman, v. I. Zinguer, *Le Roman stéganographique – «Le Voyage des Princes Fortunez» de Béroalde de Verville*, Paris, Champion, 1993. I. Zinguer est aussi auteur de nombreux articles concernant *Le Voyage*. A ce propos, nous renvoyons à la bibliographie de son volume. V. aussi J.-F. Marquet, *Béroalde de Verville et le roman alchimique*, dans «XVIIe siècle», 1978, pp. 157-170;

symbole de perfection et but recherché du travail alchimique¹³. Rappelons aussi que dans ce même roman, un personnage, d'ailleurs très peu caractérisé, qui s'exprime lui aussi à la première personne, s'appelle Verville¹⁴. Une autre fluctuation contribue également à ce statut ambigu du narrateur: tantôt, il s'exprime en tant que narrateur 'omniscient'¹⁵ qui conduit presque 'par la main' son lecteur à travers les labyrinthes narratifs qu'il a créés, en décidant en même temps, explicitement, les 'détours' que doit prendre le parcours de la narration¹⁶; tantôt,

G. Polizzi, *Du «Bal en forme de jeu d'échecs» au «Palais des secrets»: aspects de l'espace conceptuel dans la fiction de la Renaissance*, dans *Logique et Littérature à la Renaissance*, Paris, Champion, 1994, pp. 192-218; T. Cave, «*Le Voyage des Princes Fortunez*»: un cas particulier de l'ordo artificialis, dans *Béroalde de Verville (1556-1626)*, cit., pp. 157-167. V. enfin nos articles «*Le Voyage des Princes Fortunez*» di Béroalde de Verville: un'avventura tra amore, alchimia e scrittura, dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea*, Fasano, Schena, 1996, pp. 129-141, et «*La Pucelle d'Orleans*» et «*Le Voyage des Princes Fortunez*»: deux miroirs à facettes, cit.

13. Pour une connaissance des concepts fondamentaux de l'alchimie, on se bornera à citer les textes suivants: S. Hutin, *L'alchimie*, Paris, P.U.F., 1991; M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956; R. Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Paris, Ed. de Minuit, 1953; J. Van Lennep, *Art et alchimie*, Paris-Bruxelles, Meddens, s.d.; C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Rome, Astrolabio, 1950; *Idem, Studi sull'alchimia*, Turin, Boringhieri, 1988; et A. Aromatico, *Alchimie, le grand secret*, Paris, Gallimard, 1996.

14. Cf. *Le Voyage des Princes Fortunez*, éd.cit., Entreprise III, Dessein VIII.

15. Voici un exemple d'intervention de la part du narrateur qui connaît l'avenir de ses personnages: «Prince s'il est ainsi que tu sois François n'auras tu point quelque petit esguillonement de regret, quand tu sçauras la desolation que tu causes [...]: Hé bien, un jour que l'amour te fera rendre conte de tes rebellions, tu paieras l'usure de tes delices par effets que tu espluscheras l'un apres l'autre avant la fin de tes destinees»: cf. *Les Amours d'Æsionne*, éd.cit., pp. 26-27.

16. Voici deux exemples tirés de *La Pucelle d'Orleans*, éd. cit.: «J'ay crainte que tant de troubles et d'armes diverses n'incommodent les beaux yeux de ces belles Dames qui jettent l'œil sur ces memoires pour recognoistre quelque belle pointe d'Amour [...] et pourtant affin de suyvre puis apres plus à cœur le reste de noz aventures, nous ferons une petite pause» (ff. 1761 et v.); «Cepen-

il avoue son impossibilité à connaître l'avenir de ses créatures¹⁷; tantôt, comme on le verra mieux par la suite, il révèle son impuissance à achever ses récits. Il est intéressant, à ce propos, de remarquer que dans certains romans béroaldiens, le narrateur – ou pour mieux dire l'une des facettes qui reflètent ce rôle – s'incarne dans un personnage précis: celui de l'ermite. C'est le cas du personnage du *Voyage des Princes Fortunez* mentionné plus haut, mais aussi de l'ermite Flambor figurant dans *Les Amours d'Æsionne*, qui détient – et son nom le révèle de manière évidente – le savoir alchimique, vu, plus en général, comme la connaissance elle-même dans tous ses aspects¹⁸. Dans *L'Histoire*

dant que cette belle troupe s'achemine à Orleans nous nous déroberons un peu» (f. 196v.). V. aussi, dans la *Seconde Partie des aventures de Floride*, éd. cit., f. 115v.: «Cependant elle [une nymphe de Minerve] qui sentoit ce qu'elle estoit, ne se voulant mescognoistre, voulut toujours estre appelée la Nymphe Bergere, que nous irons visiter quelque jour afin de voir comme Minerve l'enseigne en ce qui est de vertu» et ff. 135r. et v.: «lors que le temps l'approchera du combat, et que l'occasion s'offrira il [Romaleon] fera voir sa valeur, à ceste heure il faut qu'il exerce son ame au support de ses passions. Mais il ne faut point qu'il perde temps si peu qu'il en a». Cf., enfin, dans *Les Amours d'Æsionne*, éd. cit., p. 351: «Or tandis que les pionniers se mettront à ouvrir ce passage nous irons faire un petit voyage vers Orchanez».

17. Le narrateur déclare en général de ne pas pouvoir exercer un contrôle sur le récit qu'il est en train de raconter à cause de l'intervention du destin ou d'événements inattendus. Ces déclarations sont liées d'ailleurs aux aveux du narrateur lui-même qui révèle dans quelques-uns de ses romans – comme nous le verrons sous peu, son impuissance à terminer ses ouvrages. Cf., par exemple, *Les Amours d'Æsionne*, éd. cit., p. 455: «les personnes font beaucoup de discours, ont infinité de divers conseils, et abondance de parfait avis, bons et solides jugemens, et toutesfois il n'en avient pas tousjours selon mesme l'opinion des plus sages, il y a souvent quelque obstacle à nos desseins qui les traversent ou les destruisent». Cf. aussi *La Pucelle d'Orléans*, éd. cit. f. 315r.: «J'allois plein de bonté de cœur traçant heureusement ces différentes rencontres, et me déterminant au progrez de si grandes fortunes, je poursuivis mes dessins trionfans, que tout d'un coup et trop inopinément je ressentis un desloyal revers de fortune».

18. Le nom de Flambor renvoie en effet à la flamme, grâce à laquelle le

d'Herodias l'ermite est Saint Jean-Baptiste, qui représente celui qui connaît la vérité dans son sens le plus profond et sacré, et qui amplifie dans un très long sermon les appels à un code moral prononcés, tout au long du roman, par celui qui 'dirige' le récit à la première personne. Remarquons, toutefois que, suivant l'histoire réelle cette fois, Saint Jean est décapité, ce qui pourrait symboliser un aveu d'impuissance, de la part du narrateur, à communiquer pleinement tout ce qui se cache sous l'écriture, ou bien – et c'est une autre hypothèse – la volonté délibérée de ne pas dévoiler ce 'secret'.

Pour terminer notre discours sur la fonction du narrateur, il faut ajouter que, à côté du narrateur ou des narrateurs principaux, il y a tout un foisonnement de narrateurs des récits secondaires. Dans ce cas aussi, le lecteur ressent une impression de vertige et de multiplication. Comme le dit Brisset, Béroalde est vraiment un «esprit multipliant» qui, à cause justement de cette abondance typiquement baroque, provoque un sentiment d'incertitude et d'instabilité. C'est ce même sentiment, d'ailleurs, qui est suscité par les innombrables narrateurs du *Moyen de parvenir*, narrateurs que, comme la critique l'a déjà très bien montré¹⁹, il est hasardeux, sinon impossible, d'identifier avec des personnages réels dont, toutefois, ils portent très souvent les noms²⁰.

Ces remarques concernant *Le Moyen de parvenir* nous

travail alchimique s'accomplit et, d'autre part, à l'or, qui en est le but. Flambor est défini comme: «un vieil repertoire de toutes sciences [...] Prince de doctrine entre les plus experts, admirable artisan à contrefaire ce que sçait nature» (*Les Amours d'Æsionne*, éd. cit. p. 130), «un notable secretaire de nature [...] autant heureux ès effets de son art que magnifique en ses imaginations» (pp. 134-135).

19. A ce propos, v., entre autres, M. Renaud, *op. cit.*, chap. I.

20. Remarquons que les 'convives' participant au banquet imaginaire du *Moyen de parvenir* appartiennent à toutes les époques et proviennent de différents pays, ce qui élargit jusqu'à l'infini la perspective spatio-temporelle du roman.

conduisent très naturellement à traiter du statut des personnages. Précisons qu'il n'est pas question ici d'examiner si tel ou tel héros bénéficie d'un approfondissement psychologique. Les efforts de caractérisation, de ce point de vue, se concentrent notamment sur la description des tiraillements intérieurs, presque toujours dus à l'amour, de certains héros – tels l'Empereur de Glindicée dans *Le Voyage des Princes Fortunez* ou Æsionne dans le roman homonyme –, ou, plus en général, sur des allusions aux états d'âme des personnages. En ce sens, les textes béroaldiens ne diffèrent pas beaucoup de la plupart des romans de la même époque²¹. Il est par contre plus intéressant de souligner que, là aussi, le lecteur se trouve souvent pris au piège et presque saisi de vertige face à la multiplication des identités. Béroalde ne se borne pas à déguiser ses héros – ce qui serait très commun dans le genre narratif de son temps –, mais il les rend souvent tout à fait insaisissables. Nous avons déjà évoqué, à ce propos, *La Pucelle d'Orléans*. Dans ce roman, l'héroïne n'est jamais appelée Jeanne d'Arc et possède des traits incompatibles avec le personnage historique, mais surtout elle change plusieurs fois d'identité. C'est le cas aussi de quelques personnages figurant, en particulier, dans *Les Amours d'Æsionne* ou dans les *Avantures de Floride*²². Dans ces romans, pour des causes diffé-

21. Sur le roman français de la Renaissance et de l'époque baroque, v., en particulier, D. Dalla Valle, *Materiale di/per una ricerca sul romanzo barocco francese*, dans *Il romanzo barocco tra Italia e Francia (studi, saggi, bibliografie, rassegna)*, a cura di M. Colesanti, Rome, Bulzoni, 1980, pp. 165-184; G. Giorgi, *Antichità classica e Seicento francese*, Rome, Bulzoni, 1987, pp. 13-57; M. Lever, *Le Roman français au XVIIe siècle*, Paris, P.U.F., 1981; M. Magendie, *Le Roman français au XVIIe siècle. De l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932; G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982; G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Colin, 1908; et le volume déjà cité *Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'Astrea*.

22. Sur *Les Avantures de Floride* et ses personnages, v. M. Tetel, *Décrypter «Les Avantures de Floride»*, dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento*:

rentes, les héros changent d'identité, ce qui correspond à un changement de nom²³ et, parfois, à un changement de sexe ou même – très rarement et dans un contexte onirique ou symbolique²⁴ – à la métamorphose d'un être humain en animal ou en arbre. Ces différentes identités s'alternent avec rapidité selon les situations et donnent lieu, en tout cas, à l'"introjection" totale d'une personnalité à chaque fois différente: c'est toujours un autre 'moi' qui agit et qui parle, de sorte que le lecteur ne sait plus, ou comprend avec difficulté, avec quel 'moi' du personnage il a affaire. Parfois encore, le narrateur joue sur le fait qu'un nom renvoie automatiquement à un personnage connu, comme c'est le cas de Minerve dans *Les Aventures de Floride* et dans *Le Cabinet de Minerve*. Ce nom évoque naturellement la déesse du savoir et, en effet, le personnage béroaldien incarne très bien cette fonction. Toutefois, Minerve est avant tout un personnage de ro-

dall'eredità medievale all'Astrea, cit., pp. 227-235. V. aussi N. Kenny, *Pastoral love parodied: «Les Aventures de Floride» par Béroalde de Verville*, «La Chouette», Birckbeck College, University of London, 20, 1988, pp. 178-192.

23. Sur le problème du nom propre dans le genre narratif, v. E. Henein, *Le nom propre et le topos*, dans *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Paris-Seattle-Tübingen, «Papers on French Seventeenth Century Literature», 1990, pp. 1-12.

24. Dans la *Seconde partie des aventures de Floride* (Livre I, Chap. III) Floride rêve d'un homme qui se métamorphose en arbre (éd. cit., f. 13v.) et d'une nymphe qui est «transmuee en un monstre tenant de l'Once par la teste, du Lion par le corps, du Cerf par les pieds, du chien par la queue» (f. 13v.). Dans le chapitre suivant, Floride elle-même est transformée en biche. Peu après elle redevient nymphe. Le narrateur décrit très bien la sensation de dépaysement éprouvée par l'héroïne: «Comme elle se voit changer, ne sceut que devenir, demeurant en une metamorphose d'esprit, aussi estrange que la premiere, n'osant presque bouger, de peur d'estre encore transformee» (f. 16r.). Dans *La Pucelle d'Orléans*, il est légitime de voir dans certains animaux des incarnations symboliques de l'héroïne: il s'agit de la «tourterelle» définie comme «innocent oiseau» et «animal inculpable» (éd. cit. f. 14r.), de la «Biche blanche mignonne» (f. 171v.) et de l'«oyseau colombin» (f. 304v.), symboles évidents de pureté et de 'vérité'.

man qui, par d'autres aspects, n'a rien à voir avec la divinité mythologique, tout comme Jeanne n'est pas, au fond, Jeanne d'Arc. Ce 'jeu de cache-cache' des personnages est vraiment très semblable, pour ne pas dire identique, dans les romans précédant *Le Moyen de parvenir* et dans ce dernier, et il provoque toujours la même sensation de chaos et de miroitement kaléidoscopique.

La structure apparemment 'traditionnelle' des textes écrits – ou du moins publiés – avant *Le Moyen de parvenir*, conduit en effet le lecteur à rechercher une cohérence, une logique qui, en réalité, est très souvent assez floue. C'est pourquoi, nous traiterons maintenant de quelques problèmes relatifs aux intrigues, aux structures et aux thèmes des romans de notre auteur.

Comme nous l'avons précédemment affirmé, les intrigues des œuvres narratives précédant le dernier texte béroaldien, sont, par rapport à celui-ci beaucoup plus proches des romans-fleuve d'autres écrivains de la même époque ou de l'époque immédiatement postérieure. Toutefois, il est possible de mettre en valeur des éléments qui les caractérisent particulièrement et qui, d'autre part, comme nous le disions au début, semblent annoncer le 'grand œuvre' béroaldien. La plupart des intrigues des romans de notre auteur, sous leur apparence 'traditionnelle', sont en effet très particulières justement à cause de l'impression de chaos et de miroitement qu'elles communiquent au lecteur. Mis à part *L'Histoire d'Herodias*, qui peut être considéré comme le texte le moins 'complexe', puisqu'il suit assez fidèlement l'Histoire Sainte et contient assez peu de 'détours' s'éloignant du récit principal, les autres romans foisonnent d'épisodes secondaires souvent même racontés plusieurs fois selon des points de vue différents, comme c'est le cas du *Voyage des Princes Fortunez*²⁵, et dans une moindre mesure, de *La Pucelle d'Orleans* et des *Avantures de Floride*. Ou bien, même s'il ra-

25. A ce propos, nous renvoyons à l'article de T. Cave, *loc. cit.*, et à nos études concernant *Le Voyage des Princes Fortunez* citées ci-dessus, note 12.

conte des histoires qui se situent toutes au même niveau d'importance, comme dans *Les Amours d'Æsionne*, le narrateur enchevêtre inextricablement les différents récits dans une masse narrative compacte²⁶ aboutissant à l'image d'un labyrinthe. Celle-ci revient d'ailleurs très fréquemment dans l'œuvre béroaldienne, tout comme l'image du miroir²⁷.

Cette image de l'œuvre littéraire comme miroir n'est pas seulement – précisons-le – une interprétation critique qui nous a été suggérée par la structure complexe et par les effets de redondance qui caractérisent presque tous les romans béroaldiens, mais elle est aussi exprimée par l'auteur lui-même dans la dédicace «A Monseigneur Jaques de la Guesle» au tout début de *L'Histoire d'Herodias*:

On considere heureusement que Moyse enrichit la baze de l'Autel du Souverain des lames faites des Miroirs des femmes, affin que la reflection de la divinité reveree sur ce sacré susjet en rejettoit ès yeux des presens leur causant une representation de leurs pechez, lesquels avisans estre en estat de paroistre à tout le monde, chasqu'un se reteint en devoir: Certains miroirs ont des effaitz d'efficace merveilleuse quand Dieu veut se servir des moyens vulgaires pour attirer les courages....

L'image du miroir éclaté, ainsi que le concept de représentation et celui de l'utilité de la réflexion – dans le double sens du terme – sur ce qu'on ne perçoit pas à première vue, mais qui transmet un enseignement, élevé et même sacré, si on arrive à le dévoiler, sont ici exprimés de manière transparente et renvoient, eux aussi, au domaine de l'alchimie dans sa plus profonde signification de recherche d'une perfection morale et artistique.

26. *Les Amours d'Æsionne*, en effet, est un roman formé d'un seul récit-fleuve de 475 pages, sans aucune division en chapitres ou en parties.

27. Précisons que ces images ont aussi très souvent un sens métaphorique. Le labyrinthe, en particulier, est fréquemment évoqué par plusieurs personnages béroaldiens pour signifier un état d'âme dominé par la confusion ou l'angoisse.

Toujours à propos de miroirs et de labyrinthes, rappelons que *Le Cabinet de Minerve* est riche en descriptions d'objets d'art ou de 'singularitez' – parmi lesquels figure justement un labyrinthe²⁸ – qui ne se révèlent dans leur perfection qu'à l'aide d'instruments d'optique tels que verres et miroirs, qui représentent, évidemment, à la fois, l'œil divin et l'œil de l'artiste, souvent assimilés dans l'œuvre béroaldienne²⁹. Soulignons d'ailleurs que toutes ces images, le labyrinthe, le reflet d'un miroir presque toujours éclaté, ont été associées par la critique à la structure et à l'intrigue si particulières caractérisant *Le Moyen de parvenir*³⁰.

Toujours à propos d'intrigue, arrêtons-nous à présent sur le problème des dénouements, dont il était question plus haut. Madame Dalla Valle, dans une étude importante consacrée au roman baroque³¹, a à juste titre souligné que le dénouement tel

28. Cf. *Le Cabinet de Minerve*, ff. 186v.-187r. (Rouen, G. Vidal, 1597): «Minerve tenoit en sa main un miroir qu'elle rangeoit à une petite machine qui pendoit du plancher le dressant tant qu'il fut en son vray lieu afin de représenter ce qui s'opposoit, qui estoit une petite roche confuse fort proprement façonnée, et tellement meslée qu'il n'y avoit personne qui peust juger ce que c'estoit. [...] or ce petit rocher est un labirinte fort proprement fait ce qui nous a paru par le moyen du miroir de Minerve, qui opposé en biais à ceste masse en rejette contre bas la figure sur le pavement de la salle, où il paroist en toutes ses proportions».

29. Dieu et l'artiste sont rapprochés, en particulier, dans certaines parties versifiées du *Cabinet de Minerve*, éd. cit. f. 23v.: «Le monde cependant est le Palais que Dieu/ A basti pour son homme»; f. 34r.: «Toutesfois il [Dieu] voulut qu'à sa gloire eternelle/ Apres tant d'animaux d'une idee plus belle/ l'Homme portast en soy plus juste et plus parfait/ Les traits plus accomplis de son sacré pourtrait [...] / Puis le mouslant aux traits de sa sainte semblance/ Sa masse il transmua par sa toute puissance». Précisons que les parties versifiées du *Cabinet de Minerve* sont tirées d'un recueil, *Les Apprehensions spirituelles*, que Béroalde publia en 1584 (Paris, T. Jouan). A ce propos, v. N. Kenny, *op. cit.*, Appendix 2, pp. 260-262.

30. V., en particulier, M. Renaud, *op. cit.*, pp. 223-256.

31. D. Dalla Valle, *Materiale di/per una ricerca sul romanzo barocco francese*, cit., p. 176: «... per quanto riguarda lo scioglimento, l'impressione com-

qu'il est conçu par les lecteurs modernes n'était pas ressenti comme une exigence fondamentale par les romanciers de l'époque baroque. Toutefois, en ce qui concerne Béroalde de Verville, quelques-uns de ses romans, en particulier *Les Amours d'Æsionne*, *La Pucelle d'Orléans* et *Le Voyage des Princes Fortunez*, non seulement se terminent d'une manière abrupte qui ne correspond pas, en effet, à un dénouement des événements 'mis en route' par le narrateur, mais ils contiennent aussi un aveu explicite de lassitude, d'impuissance à achever la narration, ce qui signifie, d'une certaine façon, que le narrateur lui-même s'est enlisé, tout comme ses personnages et ses lecteurs, dans le labyrinthe qu'il a bâti de ses propres mains³². Ou bien, c'est encore

plessiva è che per lo più i romanzieri barocchi non gli conferissero grande importanza. [...] Una ragione di questo stato di cose [...] potrebbe essere cercata nella pratica diffusa dei romanzi in più volumi, per cui gli autori che licenziavano per le stampe un romanzo potevano desiderare di lasciarsi aperta la possibilità – se il successo dell'opera lo avesse consentito – di aggiungerle una *Suite* [...]. Oppure può trattarsi di obiettiva difficoltà – al limite di incapacità da parte di autori meno abili di altri – a tirare le fila di un'azione così abbondante e intricata [...]. Certo, l'impressione di opera aperta, orizzontale, costruita per agglutinazioni successive o per linee parallele, risulta ulteriormente confermata da queste conclusioni, spesso insoddisfacenti agli occhi di lettori abituati a tecniche narrative tanto diverse».

32. Dans *Les Amours d'Æsionne*, aucune des histoires d'amour et de guerre sur lesquelles se fonde le roman ne s'achève. En outre, le texte se conclut par l'image d'une femme dont le visage «se couvre d'un voile de tristesse», voile qui reste aussi tendu sur le 'sens' du récit. *La Pucelle d'Orléans* se conclut de manière abrupte puisque le narrateur, ayant été abandonné par sa Belle, affirme: «Ce desplaisir qui est l'unique entre les disgraces, me faict cesser toutes entreprises, ceste froide humeur me gelle la voix, ce dedain me rejette si loing que je n'ay plus de belles conceptions» (f. 314v.). *Le Voyage des Princes Fortunez* (éd. cit., p. 793) s'achève sur un quatrain, faisant allusion à la mort soudaine d'Henri IV, dans lequel le narrateur déclare: «La vie de mon Roy conduisoit cet ouvrage;/ Lors que sa mort avint, elle en rompit le cours:/ Ce trop soudain malheur m'emporta le courage,/ Et finit mes Deseins à la fin de ses jours». Ce quatrain nous fait d'ailleurs penser à celui qui ouvre *Le Moyen de parvenir*: «Si Madame m'eust survescu/ J'eusse commencé cest ou-

une fois un véritable ‘jeu’ qui consiste à ne jamais satisfaire pleinement les attentes du lecteur, du moins du lecteur ‘naïf’, qui se fait attirer dans le piège et ne sait pas découvrir les ressorts de l’artifice qui lui est offert.

Pour en terminer avec les structures, ajoutons que la dilatation et la fluidité des coordonnées spatio-temporelles auxquelles nous faisons allusion plus haut est un caractère qui se retrouve constamment dans presque tous les romans béroaldiens. Il est également intéressant de remarquer que l’élargissement des limites ne concerne pas seulement les structures à l’intérieur de chaque œuvre, mais aussi la production béroaldienne dans son ensemble, ce qui renforce la sensation de dilatation du temps et de l’espace. Il existe en effet, comme dans un véritable ‘jeu de miroirs’ labyrinthique, des renvois explicites d’une œuvre à l’autre: par exemple de *L’Histoire d’Herodias* ou de *La Pucelle d’Orleans* au *Voyage des Princes Fortunez* et réciproquement, comme dans une sorte de ‘comédie humaine’ avant la lettre, dont le narrateur aurait conçu *a priori* un projet ‘global’. Remarquons qu’entre la publication en 1600 de *L’Histoire d’Herodias*, où l’on fait allusion à un épisode qui sera traité dans *Le Voyage*, paru, lui, en 1610, il y a un espace de dix ans. On ne retrouve par contre aucun renvoi au *Moyen de parvenir*, publié anonyme, sans date ni lieu d’édition³³.

vrage;/ Quand la mort s’en torcha le cul./ J’eus le cœur mou comme fromage». Dans ce texte, paradoxalement, une perte de courage semblable à celle qui figure dans les dénouements des autres romans cités plus haut – même si elle est exprimée dans un registre de langue conforme à celui de tout le texte qui va suivre – semble empêcher non pas de terminer, mais de commencer un ouvrage qui, pourtant, est sous nos yeux. *Le Moyen de parvenir*, dès son début, met donc en scène un monde vraiment inversé.

33. A propos de la première édition du *Moyen de parvenir*, v. l’article de N. Kenny, *Le Moyen de parvenir: The Earliest Known edition, Its date, and the Woman Who Printed It*, dans *Studies on Béroalde de Verville*, cit., pp. 21-41. N. Kenny a établi que la première édition du roman parut entre 1614 et 1617, très probablement vers 1617. On connaît deux exemplaires de l’*editio prin-*

En ce qui concerne les thèmes sur lesquels notre auteur se concentre, on remarque qu'ils sont, eux aussi, pour la plupart conformes à la tradition romanesque de l'époque: la guerre, dans *Les Amours d'Æsionne*, l'histoire – mais très déformée, nous l'avons vu – dans *La Pucelle d'Orléans*, l'écriture sainte, dans *L'Histoire d'Herodias*, et surtout l'amour, qui figure dans tous les romans. C'est sur ce point, en particulier, que la différence entre *Le Moyen de parvenir* et les textes qui le devancent éclate avec le plus d'évidence. Il paraîtrait en effet inconcevable que ce qui est à juste titre considéré comme un recueil de récits où l'obscène, le grivois et le scatologique dominent incontestablement, appartienne au même auteur qui a si délicatement exalté l'amour légitime, chaste et respectueux, très proche des conceptions courtoises et néoplatoniciennes, en l'opposant systématiquement, comme c'est le cas, notamment, dans *L'Histoire d'Herodias* et dans *La Pucelle d'Orléans*, à l'amour charnel, à la passion désordonnée, toujours condamnés avec force. De ce point de vue, la différence de caractère 'moral' entre *Le Moyen de parvenir* et les autres romans est frappante et inexplicable³⁴.

ceps, l'un possédé par la Bibliothèque Municipale de Marseille et l'autre par la British Library. Rappelons qu'il existe deux éditions récentes de l'œuvre: la première a été procurée par A. Tournon et H. Moreau en 1984 (Aix, Publications de l'Université de Provence, 1984), et est accompagnée d'un volume reproduisant le fac-similé de l'exemplaire de Marseille, la seconde est celle, déjà citée, d'I. Zinguer, publiée en 1985.

34. Remarquons toutefois que dans les romans béroaldiens on peut relever, quoique rarement, des épisodes assez 'osés', tels une tentative de viol décrit à l'intérieur d'un récit secondaire dans *Les Amours d'Æsionne*, éd. cit., pp. 166-211, et des vers à double sens obscène dans la *Seconde partie des aventures de Floride* (Livre II, chap. IX). En outre, dans le même chapitre (éd. cit., f. 96r.), le narrateur fait un éloge du rire, autre élément qui peut rapprocher du *Moyen de parvenir*: «Je ne sçay pas que vous faites ny que vous ferez, mais je sçay bien que l'on rioit de cecy et de cela, et qui n'en eust ry, puis que c'estoit à des nopces, qui ne sont faites que pour rire, puis que l'on les celebre selon l'ordonnance de celuy qui veut que l'homme ne naisse, lequel seul entre tous les animaux est capable de rire?». Un autre éloge du rire figure dans *Le*

Toutefois, il faut considérer que cet amour ‘noble’ si exalté, qui était surtout destiné à satisfaire le public féminin, auquel Béroalde s’adressait explicitement dans ses dédicaces et dans plusieurs de ses «Avis aux lecteurs»³⁵, cache toujours un message ‘autre’, du moins si nous en croyons les pièces liminaires des romans. En ce sens, Brisset a encore une fois interprété avec justesse l’œuvre de son ami qui non seulement ‘multiplie’ – et on a vu à quel point – mais aussi renouvelle des sujets apparemment vieillissés et éculés. C’est ici qu’entre en jeu le concept de ‘feinte’, de ‘voile’ et d’‘artifice’ auquel nous faisons allusion plus haut. L’amour, en effet, ne semble qu’être le ‘support’ le plus apte pour transmettre un savoir caché. Le titre que Béroalde a choisi pour sa traduction du *Poliphile*, est très significatif à cet égard: *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes Amoureuses qui sont representees dans le Songe de Poliphile*. Béroalde fait de même dans ses romans, ou du moins il l’affirme: il ‘voile’ pour mieux cacher et, en même temps révéler

Cabinet de Minerve, au cours d’une discussion entre deux dames (éd. cit., ff. 33v-37v.). L’une d’elle, Isquee, affirme (f. 37r.): «L’ esprit riant est en la perfection de son excellence, desja le jugement luy a fourni de matiere, tellement qu’il n’a plus affaire que suivre la belle trace du plaisir où il est».

35. La première partie des *Avantures de Floride*, dédiée «A tres-vertueuse Dame Madame de la Valiere», contient aussi un «Avis» «Aux Dames», la *Seconde partie des avantures de Floride* s’ouvre sur un très intéressant «Frontispice» – qui mériterait une étude particulière – divisé en plusieurs ‘paragraphes’ dont les titres sont très significatifs: «Quels livres les Dames doivent lire»; «Quel bien ce seroit si les femmes estoient sçavantes»; «Comment les femmes doivent user de leur doctrine»; «L’abus de ceux qui blasment les femmes sçavantes»; «La femme est le chef-d’œuvre de Dieu, et pource il faut qu’elle le recognoisse et en face preuve honorable». *Le Cabinet de Minerve* est dédié «Aux Dames» et *La Pucelle d’Orléans*, qui s’ouvre par une dédicace à «Tres-vertueuse Dame Madame la Mareschalle de la Chastre» est adressée «Aux Dames d’Orleans». Sur les rapports de notre auteur avec les femmes, v. I. Zinguer, *Les amitiés féminines de Béroalde de Verville*, dans *Foi, fidélité, amitié en Europe à la période moderne – Mélanges offerts à Robert Sauzet*, Tours, Université F. Rabelais, 1995, pp. 539-550.

à ceux qui savent lire entre et sous les lignes, quelque chose de grand et de sérieux.

Le thème de l'amour est d'ailleurs, chez notre auteur, le moyen pour exprimer et en même temps pour susciter le désir³⁶ de savoir. Au début du *Recueil stéganographique*³⁷, qui précède la traduction béroaldienne du *Poliphile*, le narrateur affirme, en effet: «Il n'est point des-agreable aux bons esprits de leur représenter ce qu'ils sçavent, et n'y a souhait qui sollicite tant le cœur, que le desir de sçavoir». Dans cette œuvre, ce désir s'exprime à travers une recherche amoureuse, qui 'représente' avec évidence une aspiration vers la perfection artistique. Le narrateur du *Recueil* est en effet à la recherche d'une femme, Oloclirée, qui réapparaît aussi dans *Le Voyage des Princes Fortunez*, et dont le nom signifie 'perfection'; rappelons que «perfection» est un autre des termes qui reviennent le plus souvent, de manière obsédante, sous la plume de notre auteur.

A cette aspiration est étroitement lié un autre thème que l'on retrouve sans cesse dans la production béroaldienne. Ce thème est, justement, l'alchimie, qui constitue le centre d'intérêt dans *Le Recueil steganographique* et dans *Le Voyage des Princes For-*

36. Sur ce thème, relativement au *Cabinet de Minerve*, v. S. Bokdam, *Le désir et ses objets: de l'art au songe dans Le Cabinet de Minerve*, dans *Béroalde de Verville (1556-1626)*, cit., pp. 83-97.

37. *Le Recueil steganographique contenant l'intelligence de ce livre* précède le texte de la traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, que Béroalde de Verville publia en 1600. Il s'agit en réalité de la révision d'une autre traduction de l'œuvre italienne, celle de Jean Martin, éditée à Paris par Kerver en 1546. Sur la version béroaldienne et sur le *Recueil*, v. notre article *Il «Tableau» di Béroalde de Verville: un viaggio attraverso i testi alla ricerca della perfezione*, dans *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*, «Studi di Letteratura Francese», XIX, Florence, Olschki, 1992, pp. 367-381; G. Polizzi, *Les «Riches inventions» de Béroalde de Verville*, dans *Béroalde de Verville (1556-1626)*, cit., pp. 111-140 et *Idem, La fabrique de l'énigme: lectures 'alchimiques' du «Poliphile» chez Gohory et Béroalde de Verville*, dans *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993, pp. 265-288.

tunez, mais qui se retrouve, bien que de façon moins ‘envahissante’ et plus subtile dans tous les romans que nous avons examinés. L’alchimie y est liée à la présence de talismans, de liqueurs magiques, et surtout de personnages qui connaissent les secrets de la nature, tel l’ermite Flambor déjà cité, figurant dans *Les Amours d’Æsionne*. Cependant, tout comme l’amour, l’alchimie est un ‘artifice’ qui a son sens dans le lien étroit que Béroalde lui-même établit d’une part entre le Grand Œuvre et l’écriture et, de l’autre, entre l’écriture et l’art dans son ensemble. Il parle de «stéganographie», d’écriture cachée³⁸ et, au début du *Voyage* il la définit de la sorte:

La Steganographie est l’ART de représenter naïvement ce qui est d’aisee conception, et qui toutesfois sous les traits espoissis de son apparence cache des sujets tout autres que ce qui semble estre proposé: Ce qui est praticqué en peinture quand on met en veuë quelque païsage, ou port, ou autre pourtrait qui cependant musse sous soy quelque autre figure que l’on discerne quand on regarde par un certain endroit que le maistre a designé. Et aussi s’exerce par escrit, quand on discourt amplement de sujets plausibles, lesquels envelopent quelques autres excellences qui ne sont cognues que lors qu’on lit par le secret endroit qui descouvre les magnificences occultes à l’apparence commune. (*Voyage*, éd.cit. «Avis aux beaux esprits»)

Il est évident que cette définition en contient aussi une autre, celle de l’anamorphose³⁹. C’est un thème qui revient aussi, à

38. Sur la stéganographie et sur son ‘inventeur’ Trithème (1462-1516), v. F. Secret, *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, Dunod, 1964, pp. 157-159.

39. Sur l’anamorphose, v. J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969; *Anamorfoși evasione e ritorno*, avec une introduction de J. Baltrušaitis, Rome, Officina Edizioni, 1981, e F. Siguret, *L’Œil surpris – Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», Paris-Seattle-Tübingen, 1985. A propos des jeux de miroirs, v. J. Baltrušaitis, *Le miroir, révélations, fallacies et science-fiction*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

plusieurs reprises, dans l'œuvre de notre auteur, surtout quand il traite de sujets artistiques. Toutefois, l'anamorphose est un autre 'moyen' pour signifier une certaine vision, multiple et chaotique, de la réalité, tout comme l'image du labyrinthe et du miroir. En effet, l'anamorphose – dont Béroalde nous offre de nombreux exemples notamment dans *La Pucelle d'Orleans* et dans *Le Cabinet de Minerve*⁴⁰ – représente une vision déformée du monde, la multiplication des points de vue et donc, encore une fois, le désir d'atteindre un savoir caché, de percevoir un objet, une matière, sous toutes ses facettes. Mais, en même temps, elle exprime, à cause de ce miroitement, l'impossibilité, pour un seul sujet, d'aboutir à une vision totalisante de la réalité et de la connaissance. Ces remarques nous renvoient de nouveau au *Moyen de parvenir* que caractérisent justement une multiplication des points de vues, poussée jusqu'au vertige, et un foisonnement de connaissances différentes qui suscite chez le lecteur, tout comme certaines anamorphoses, à la fois le désir de comprendre et une impression d'impuissance à tout saisir à la fois.

40. Voici deux exemples d'anamorphose. Le premier est tiré de *La Pucelle d'Orléans*, (éd. cit., ff. 111r. et v.) et concerne «La Fontaine de Sapience»: «Cette Fontaine est [...] extrêmement bien élaborée et faite d'un artifice tout different aux autres que l'on ait encor veu, les matieres en sont toutes fictives, et signifiantes selon la volonté de l'Auteur, mesmes qui est bien plus ceux qui la contemplent la considerant selon leur faintaisie y concoivent infinies singularitez qui possible n'entrerent oncques au dessin de l'inventeur, autant de fois que l'on change de place pour esplucher un mesme endroit, on y void des images differentes, et semble que ce soit une marquetterie infinie cause de perpetuels sujets differens». Le second est tiré du *Cabinet de Minerve*, éd. cit., f. 49v.: «Adam [...] estoit couché en un geste si douteusement raporté, que si tost que l'on estoit hors de devant l'objet, on ne pouvoit referer sur quel costé il se reposoit, car il estoit tant bien tourné pour paroistre de toutes parts en toutes facons que chacun des regardans l'appercevoit selon l'opposition de son regard d'une sorte tant accomplie que tous le voyans y remarquoient autant de dispositions qu'ils estoient ou changeoyent de lieu».

Avant de conclure, il faut mettre en évidence et essayer d'expliquer l'impression profonde de contraste et d'ambiguïté que suscite l'analyse de la production narrative béroaldienne. Comme nous avons cherché à le démontrer au cours de notre examen, le contraste entre les romans publiés avant *Le Moyen de parvenir* et ce dernier n'est pas tellement marqué. On l'a vu: les caractères fondamentaux du dernier roman de notre auteur se retrouvent, bien que de manière inégale et dans une mesure qui varie selon les différents ouvrages, dans l'ensemble de la production béroaldienne. Il s'agit d'une tendance au chaos, à l'instabilité, à la multiplication des identités des personnages et des parcours narratifs, parcours qui empruntent une allure souvent labyrinthique et anamorphique. L'impression d'ambiguïté dérive plutôt de la pluralité de 'sens' résultant de ce foisonnement narratif, dominé par le miroitement et la multiplication, et surtout par l'emploi de l'artifice visant, selon les déclarations du narrateur lui-même, à cacher et, en même temps, à dévoiler de manière ambiguë à qui sait 'voir'. Il y a aussi et surtout un contraste profond entre la volonté explicite du narrateur d'atteindre la perfection dans l'écriture, et, d'autre part, l'aveu d'impuissance, lui aussi explicite, d'impuissance révélée, comme nous l'avons vu, par l'inachèvement de plusieurs de ses romans.

En effet, après ce long parcours, on est amené à se demander si Béroalde, simplement, 'joue' et s'amuse à prendre au piège son lecteur, ou bien s'il veut effectivement révéler quelque chose de sérieux, de caché, sous le voile de l'artifice amoureux et alchimique. A ce propos, il est intéressant de souligner que l'alchimie, qui paraît être un intérêt sérieusement cultivé par Béroalde, est par contre franchement condamnée dans *Le Cabinet de Minerve*⁴¹ et même ridiculisée dans *Le Moyen de par-*

41. Béroalde, en particulier, oppose les Alchimistes aux Chimistes. Cf. *Le Cabinet de Minerve*, éd. cit., f. 188v.: «Il y a vraiment des Alchimistes qu'il faut blâmer et perdre, mais de s'attaquer à ceux qui desirent voir profonde-

*venir*⁴². A notre avis le contraste et l'ambiguïté béroaldiens ne peuvent et ne doivent pas être expliqués dans la mesure où il faut admettre qu'ils constituent la 'marque' distinctive de cet auteur et de sa production. En effet, le charme et l'originalité de cette production résident, justement, dans cette union des contraires, d'ailleurs si typiquement baroque: le ludique et le sérieux, le secret et le dévoilement, la perfection et l'échec.

On pourrait dire que le parcours narratif béroaldien paraît, d'une certaine façon, comme un 'glissement progressif' vers un chaos de plus en plus inextricable aboutissant au *Moyen de parvenir*, qui a été, entre autres, défini par la critique⁴³ comme «the self-destructing book». Béroalde paraît donc s'être arrêté, pour

ment ce qui est de beau ès substances il n'y a pas d'aparence» et f. 190r.: «Si qu'il est survenu un ordre de Philosophes qui desirant des cognoissances plus exactes se sont mis [...] à operer avec la nature, et comme l'ouvrier afin de voir ses secrets: Ceux-là d'autant que la mecanique rationnelle par le feu estoit leur propre moyen de recherches, ont joieusement pris le nom de Chimistes, desquels pour ceste heure nous avons à discourir contre les impudens calomniateurs». A ce propos, v. V.L. Saulnier, *loc. cit.*, pp. 240-245. En particulier, p. 244, Saulnier affirme: «[Béroalde] entend par *alchimie* une promotion de la médecine; [...] c'est dans une connaissance exacte des corps, là, et là seulement, qu'est la science profonde. L'alchimie, au sens béroaldien, est une science physique, par rapport au commun savoir de son époque». A notre avis, toutefois, le sens précis que Béroalde attribue au terme «alchimie», ainsi que le jugement qu'il porte sur ce 'savoir secret' restent en réalité très ambigus et contradictoires, si nous considérons l'ensemble des textes que nous avons examinés.

42. A ce propos, v., entre autres, N. Kenny, *Satire, parodie et philosophie chez Béroalde de Verville*, dans *Burlesque et formes parodiques*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», Paris-Seattle, Tübingen, 1987, pp. 231-247 et, dans le même volume, A. Tournon, *La parodie de l'ésotérisme dans «Le Moyen de parvenir» de Béroalde de Verville*, pp. 215-230. V. aussi I. Zinguer, *Structures du «Moyen de parvenir»*, Paris, Nizet, 1979. Dans le *Moyen de parvenir*, cf., entre autres les chapitres LIII «Section» et LXXIX «Chartre».

43. Cf. B.C. Bowen, *Béroalde de Verville and the self-destructing book*, dans *Essays in Early French Literature Presented to Barbara M. Craig*, York, South Carolina, French Literature Publications Company, 1982, pp. 163-177.

utiliser un terme propre à l'alchimie, à 'l'œuvre au noir' et n'avoir donc pas voulu, à bon escient, dépasser la phase de la désagrégation de la matière, de la corruption, bien représentée d'ailleurs par les principaux caractères de son dernier ouvrage, auxquels nous avons fait allusion plus haut: l'obscène, le scatologique, la dérision universelle.

Toutefois, pour reprendre encore les mots de Roland Brisset cités au début, c'est justement grâce à cette 'œuvre au noir', multiple et tout à fait 'nouvelle', que Béroalde a suscité, au cours des siècles, l'intérêt des lecteurs et qu'il a attiré, dans les dernières décennies, l'attention des critiques qui l'ont littéralement dévoilé et sorti de l'oubli où il était tombé. Un chemin pour ainsi dire à rebours, a donc été entrepris à la découverte de cette terre vierge qu'était l'œuvre romanesque béroaldienne. En ce sens donc, notre auteur a réussi son Grand Œuvre, et les feuillets créés par le plomb de l'imprimeur se sont multipliés et transmués, sous le charme de ce chaos, jusqu'à produire de l'Or: l'Or du savoir et du désir de savoir.

Daniela Mauri