



Féesries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

3 | 2006

Politique du conte

La Pierre philosophale

ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII^e
siècle suivi de l'édition critique du canevas de la pièce

Martial Poirson et Gaël Le Chevalier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/156>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

ISBN : 2-84310-082-8

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Martial Poirson et Gaël Le Chevalier, « La Pierre philosophale », *Féesries* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 13 décembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/156>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Féesries

La Pierre philosophale

ou le réenchantement du monde dans le merveilleux théâtral au XVII^e
siècle suivi de l'édition critique du canevas de la pièce

Martial Poirson et Gaël Le Chevalier

Ce plomb ne deviendra jamais argent ; cet argent
ne sera jamais or ; cet or ne sera jamais diamant :
de même que cette paille ne deviendra jamais
poncire ou ananas.

VOLTAIRE, *Questions sur l'Encyclopédie*, 1774, article
« Qualités occultes ».

- 1 IL PEUT AU PREMIER ABORD PARAÎTRE SURPRENANT de publier un canevas (les auteurs parlent d'un « livre de sujet¹ ») de la pièce de Thomas Corneille et Donneau de Visé intitulée *La Pierre philosophale*, « comédie mêlée de spectacles » représentée au Théâtre de Guénégaud le 23 février 1681. Il est peut-être plus surprenant encore de l'éditer avec l'appareil critique d'une édition de texte littéraire, c'est-à-dire un outillage à la fois historique, esthétique et dramaturgique. Conscients que cette démarche ne peut manquer de susciter des critiques, nous assumons ce parti pris dont nous proposons trois justifications : d'abord, il s'agit d'un des plus longs canevas imprimés en langue française ; ensuite, il comporte, en vertu du caractère détaillé de sa transcription, authentifiée par les auteurs, un intérêt dramaturgique indéniable ; enfin, c'est un point de cristallisation non seulement dans l'histoire des formes du théâtre merveilleux, par son caractère hybride, mais encore dans l'histoire des mentalités et en particulier, du rapport au merveilleux, par son caractère synchrétique.
- 2 Comédie de la déconstruction métatextuelle de l'illusion, de la critique systématique de toute forme de mystification et de croyance, la pièce, qu'on peut également qualifier, dans une contradiction qui n'est qu'apparente, d'« infratextuelle », dans la mesure où elle remotive l'illusion consentie et la croyance volontaire du spectateur, procède donc dans le même temps à un curieux réenchantement du monde, par une sorte de retour du refoulé qui passe par la réappropriation du pouvoir fantasmatique, imaginaire et symbolique de la question alchimique. En cela, elle poursuit une stratégie discursive

inverse de celle de son principal intertexte, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*, de Montfaucon de Villars, symptomatiquement passé sous silence par les deux auteurs, pourtant prolixes sur la question de leurs sources.

- 3 Ce canevas apparaît en outre, en vertu des procédés argumentatifs complexes qu'il mobilise, qui doivent être situées avec précision par rapport à l'œuvre des deux dramaturges de façon plus générale (non seulement leur production pour le théâtre, mais encore un certain nombre de textes discursifs), pouvoir apporter une contribution non négligeable à la question des implications politiques du merveilleux théâtral, envisagé sous l'angle de sa fonction pragmatique, ce qui semble plaider en faveur de son édition critique sous forme intégrale. Encore convient-il de savoir au préalable qui parle, d'où, et de quoi. Tel est l'objectif de cette introduction à l'édition du canevas, qui en propose ensuite un certain nombre de pistes dramaturgiques et de clefs herméneutiques.

Thomas Corneille, un auteur complet et reconnu

- 4 Quelle est donc cette pierre philosophale trouvée par Corneille le Jeune pour avoir emporté en presque cinquante ans de théâtre autant de succès divers ? Est-ce le parrainage de Pierre, son aîné de dix-neuf ans, qui, en 1647, présenta sa première pièce, *Les Engagements du hasard* (une *comedia* inspirée de Calderon), à Floridor et à l'Hôtel de Bourgogne ? Est-ce l'extraordinaire fécondité de sa plume qui lui permit de rédiger trente-huit pièces en trente-neuf ans (entre 1647 et 1686) avant de conclure, en 1693 puis en 1695, par un opéra et une tragédie² ? Est-ce encore son sens, largement partagé au XVII^e siècle, de la diversité qui le guida vers les grands genres théâtraux de l'époque, *comedias* et comédies, tragédies galantes, historiques et mythologiques, tragi-comédies, pièces à machines, pièces « ornées de musique », et même cette « comédie mêlée de spectacles » qui anime devant les yeux des spectateurs de l'Hôtel Guénégaud des sylphes, des ondins et des gnomes ? N'est-ce pas simplement, au fond, un sens du théâtre qui l'attacha sans cesse à la scène et à ses praticiens, tout en le faisant mépriser des doctes ?
- 5 Car Thomas Corneille, premier paradoxe d'une carrière étonnante et méconnue, est dénigré dès le XVII^e siècle³, malgré ses incontestables succès de scène. Il pâtit de l'ombre du « Grand » Corneille, comme il souffre de ses succès, considérables, qui font dire à son biographe qu'il a été « l'esclave du public au lieu d'essayer de s'en rendre le maître⁴ » : avec *Timocrate*, et comme le rappellent son collaborateur Donneau de Visé dans le *Mercurie Galant* et Gros de Boze dans son éloge académique⁵, le dramaturge triomphe à la scène avec une constance que peu d'auteurs ont égalée pendant le siècle. Mais cette fraternité prestigieuse et ses succès multiples (après *Timocrate*, *Stilicon* et *Camma* feront déplacer la cour, *Ariane* balancera le succès de *Bajazet*, *Circé* égalera presque le triomphe de *Timocrate*⁶, *Le Comte d'Essex* restera dans le répertoire de la Comédie-Française) le rendent suspect aux yeux des théoriciens, puis des historiens du théâtre et des critiques : La Harpe, Lanson⁷, Gustave Reynier ou même des critiques plus récents font du dramaturge rouennais un auteur « fécond et médiocre⁸ », comme si les succès et l'attention au public le rendaient passible de petitesse. La réception de l'œuvre au XVIII^e siècle n'a pas peu contribué à cette fortune littéraire mitigée. On se souvient de la formule lapidaire de Chamfort et Laporte à son endroit : « Il courut la même carrière que son frère, mais avec moins de succès, quoiqu'il observât mieux les règles du Théâtre. Despréaux avait raison de l'appeler un Cadet de Normandie, en le comparant à son aîné⁹ ». Pourtant, selon Voltaire, exception faite de Racine, « il était le seul de son temps qui fût digne d'être le

premier au-dessous de son frère », et c'était un « homme qui aurait une grande réputation s'il n'avait point eu de frère ».

- 6 Sa « facilité » douteuse en fait pourtant, du point de vue des praticiens, l'un des auteurs les plus recherchés du siècle : les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, de l'Hôtel du Marais, puis ceux de l'Hôtel Guénégaud qui lui demandent d'écrire notamment *Circé*, cherchent à gagner ses faveurs. Sa collaboration avec le versatile Donneau de Visé et le succès de spectacles comme *La Devineresse* ou *L'Inconnu*, après ses tragédies et ses comédies, en font un auteur complet, solide, et capable à tout âge de la vie d'écrire pour la scène.
- 7 Fils d'un maître des eaux et forêts de la vicomté de Rouen, avocat de formation, il s'intéresse rapidement à la dramaturgie, dans un premier temps à travers l'adaptation de *comedias* (à partir de 1649), genre alors très à la mode. S'inspirant d'abord du modèle espagnol (*Les Engagements du hasard*, *Don Bertrand de Cigarral*, *Les Illustres Ennemis*) parfois transposé en France (*L'Amour à la mode*) et mettant en scène le burlesque de Jodelet (*Le Geôlier de soi-même*), il connaît avec sa première tragédie, *Timocrate*, un des plus grands succès théâtraux du siècle. Jouant le déguisement d'identité, il développe des tragédies d'inspiration galantes (*Bérénice*, *Darius*, *Pyrrhus*) mais l'histoire, la politique (*La Mort de l'Empereur Commode*, *Camma*, *Stilicon*, *Le Conte d'Essex*) et la mythologie (*La Mort d'Achille*, *Ariane*) sont aussi des sources d'inspiration, comme les *comedias* qu'il continue à réécrire (*Le Baron d'Albikrac*, *La Comtesse d'Orgueil*, *Don César d'Avalos*). Auteur prolifique et célèbre, Thomas Corneille connaît aussi le succès dans des comédies et tragédies à machines comme *L'Inconnu* ou *Circé*, qui triomphe en 1675. Utile aux comédiens, il jouit ainsi d'une très grande renommée et s'illustre dans la plupart des formes dramaturgiques du théâtre classique en déployant une esthétique de la diversité et une spectacularité propre à séduire des publics divers¹⁰.
- 8 Thomas Corneille, bon grammairien, rédige en outre un *Dictionnaire universel géographique et historique* en trois volumes, et surtout, un *Dictionnaire des termes des arts et des sciences* (1694) en deux volumes, conçu comme un complément au *Dictionnaire de l'Académie française* paru la même année. Commandé par l'Académie française en réponse au *Dictionnaire universel* de Furetière, il complète avantageusement ces deux ouvrages, à la fois en relevant des termes plus techniques, mais aussi en donnant droit de cité à des termes jugés archaïques par l'Académie (ce qu'il appelle les « vieux mots »).
- 9 En 1687, il fait paraître avec des notes de lui une nouvelle édition des *Remarques de Vaugelas* ; il fit aussi des traductions. Il appartient au parti des Modernes, combat La Bruyère, reçoit Fontenelle, prend une part importante dans l'affaire Furetière. Il est finalement élu à l'Académie française à l'unanimité et reçu le 2 janvier 1685 par Racine. Celui-ci avait voulu lui opposer un fils illégitime de Louis XIV, le duc du Maine, candidature que le Roi lui-même n'approuva pas. Racine racheta cette erreur en faisant dans sa réponse au discours de Thomas Corneille un magnifique éloge du grand tragique. « Il était pareillement de l'Académie Française, où il fut reçu, à la place de son frère, le 2 janvier 1685, & encore de celle des Inscriptions & Belles-Lettres. Son goût pour la Poésie fut marqué dès sa jeunesse, car étant en Rhétorique, au collège des Jésuites de Rouen, il composa en vers Latins une pièce de Théâtre que son Régent trouva si bonne, qu'il la substitua à celle qu'il devait faire représenter pour la distribution des prix. Quelque tems après être sorti du Collège il donna la traduction en vers des *Métamorphoses* d'Ovide. Il travailla ensuite à ses pièces de Théâtre : celles qu'il a faites certainement sont au nombre de trente-trois, toutes en cinq Actes en vers, dont plusieurs reçurent beaucoup

d'applaudissements, tant à la Cour qu'à Paris¹¹ ». Il finit sa vie aveugle et meurt le 8 décembre 1709.

Jean Donneau de Visé, un auteur illustre mais mal connu

- 10 Si les incontestables succès de Thomas Corneille sont d'emblée sujet à caution, comme on vient de le voir, il en est tout autrement de son plus proche collaborateur, Jean Donneau de Visé, qu'on pourrait qualifier, au prix d'un double anachronisme, « d'intellectuel médiatique ». Issu d'ancienne noblesse, il est d'abord destiné à l'Église, puis devient écuyer¹². « De Visé était né à Paris en 1640 ; comme il était le cadet de ses frères, il fut destiné à l'état Ecclésiastique, & on lui fit même obtenir des bénéfices ; mais étant devenu passionnément amoureux de la fille d'un Peintre, il quitta le petit collet, & épousa sa maîtresse en 1668, malgré tous ses parents. Il mourut le 8 juillet 1710, âgé de soixante-dix ans, & avait obtenu du Roi, quelques années auparavant, une pension de 1500 liv. & un logement aux Galeries du Louvre. Il est l'Auteur d'un très grand nombre d'ouvrages, & commença à travailler pour le Théâtre avant l'âge de vingt-cinq ans¹³ ». Auteur de nouvelles et de pièces de théâtre, il est surtout connu pour être le fondateur du très en vue *Mercure galant*, qu'il dirige jusqu'à sa mort.
- 11 C'est par une attaque contre *L'École des femmes* de Molière qu'il marque ses débuts au théâtre en 1663. Le tome III de ses *Nouvelles nouvelles* se présente sous la forme de ripostes en un acte aux pièces défensives de Molière : *Zélinde ou La Véritable Critique de l'École des femmes*, et *Réponse à l'Impromptu de Versailles*. Pourtant Molière chef de troupe monte, de 1665 à 1669, plusieurs de ses comédies de mœurs en un acte, notamment *La Mère coquette* (1665) et *La Veuve à la mode* (1667). « Le gentilhomme Guespin, ou le campagnard... À la première représentation de cette pièce, il y avait sur le théâtre beaucoup de gens de condition, amis de Visé, qui riaient à chaque endroit ; le parterre ne fut pas de leur avis, & siffla de toute sa force. Un des rieurs s'avança sur le bord du théâtre, & dit : si vous n'êtes pas contents, on vous rendra votre argent à la porte ; mais ne nous empêchez pas d'entendre des choses qui nous font plaisir. Un plaisant lui répondit : "Prince, n'avez-vous rien à nous dire de plus ?". Un autre ajouta : "Non d'en avoir tant dit il est même confus"¹⁴ ».
- 12 Il donne ensuite plusieurs pièces au Théâtre du Marais, tout en publiant des recueils de nouvelles. C'est alors qu'il commence à collaborer avec Thomas Corneille, qui devient son associé en 1677 lorsque le *Mercure galant* adopte une périodicité mensuelle. Ils obtiennent ensemble deux des grands succès de l'époque, pour leur tragédie à machines *Circé* (1675)¹⁵ et pour une comédie qui se réfère à l'affaire des Poisons, *La Devineresse* (1679)¹⁶.

« Les chansons et les machines » dans *La Pierre philosopale*

- 13 Lorsque *La Pierre philosopale* est montée le 23 février 1681 à l'Hôtel Guénégaud, Thomas Corneille en est à sa trente-sixième pièce. À 55 ans, il est un auteur connu et institutionnel : il collabore au *Mercure Galant* depuis 1677, il est entré à l'Académie française à la suite de son frère en 1685¹⁷ et se consacrera bientôt à des travaux officiels¹⁸.

Fort de sa réputation, il peut se hasarder à quelques échecs, comme précisément *La Pierre philosopale*, qui ne connaîtra guère que deux représentations¹⁹.

- 14 Le genre des pièces à spectacles lui avait pourtant réussi par le passé : après les nombreuses représentations de *Circé* et de *L'Inconnu* en 1675, il avait fait jouer *Le Triomphe des Dames* en 1676, et composé les livrets de *Psyché* (1678)²⁰ et sans doute de *Bellérophon* (1679) avant le grand succès de *La Devineresse* à l'automne 1679, succès allant croissant à mesure que l'exécution de *La Voisin* approchait²¹. *La Pierre philosopale* fait donc partie de ces pièces spectaculaires, qu'elles soient accompagnées de machines ou de musique²² : l'« Avis au lecteur » de *La Pierre philosopale* évoque d'ailleurs « *les chansons et les machines* » que l'on retrouve dans l'argument. Le Chevalier, relais du dramaturge sur scène, « a fait préparer des machines de toutes manières chez le Comte de Gabalis » (acte III) pour tromper Maugis. De fait, ces « machines » ajoutent à la féerie du sujet, comme par exemple ces vases qui découvrent des hommes dans la fin de l'acte III ou cette « machine, composée des quatre Éléments, de la grandeur d'un Mont Parnasse » qui va accueillir Gnomes, Ondins, Sylphes et Salamandres. Cette « machine à qui tout cède²³ » ne doit évidemment pas être négligée dans une œuvre dont la « spectacularité²⁴ » est essentielle, et l'appréhension du texte, *a fortiori* lorsqu'il n'en reste qu'un argument, doit toujours se faire dans l'idée de sa représentation. Homme de théâtre avant d'être au service des règles, Thomas Corneille cherche à toucher les yeux²⁵ dans une poétique spectaculaire du plaisir qu'il déploie de façon manifeste à partir de *Circé*, dans une quête de liberté dont *Antiochus*, pièce officiellement nommée tragi-comédie, pouvait dès 1666 représenter l'acte d'affranchissement.
- 15 Cependant, et même si les auteurs affirment qu'« *il y a peu de chant* » dans leur pièce, il ne faut pas ignorer qu'au spectacle des yeux répondait ou correspondait la musique née de la collaboration avec Marc-Antoine Charpentier²⁶. Cette « comédie mêlée de spectacles » intégrait ainsi des parties chantées et dansées (un menuet, des danses d'ensemble), dont il nous reste quelques témoignages dans l'argument, comme ce chœur des éléments dans l'acte IV (« *Les Sages, par un choix heureux, etc.* ») auquel répond l'air de la petite Gnomide et même celui du Marquis qui, fort de son déguisement de Sylphe, chante pour Mariane. Le spectacle était donc total : Euterpe rejoint Melpomène, et il faut imaginer un ensemble de parties chantées et dansées, qui venait rehausser l'éclat de la représentation et embellir l'intrigue de cette comédie.
- 16 Car la pièce, pour spectaculaire qu'elle soit, est une œuvre écrite, et Thalie donne la main à ses deux sœurs : avant d'être « mêlée de spectacles », *La Pierre philosopale* se définit, d'abord et avant tout, comme une comédie.

Une merveilleuse comédie

- 17 L'avant-dernier paragraphe de l'« Avis au lecteur » se termine sur l'idée d'un double mariage (« *Ces deux mariages étant le but qu'on s'est proposé, tout est fini quand ils sont conclus* ») et suggère que la folie alchimique de M. Maugis et de Mme Raymond est conçue aussi, ou d'abord, du strict point de vue de l'intrigue, comme opposée à l'amour. Avant d'être merveilleuse, la pièce se présente à la fois comme une comédie de caractère (la folie des parents de Mariane et d'Angélique), d'intrigue (le mariage des jeunes gens étant le but avoué de l'intrigue et des inventions) et de mœurs (dans la façon de dépeindre un milieu et un fait social, celui de la folie des alchimistes, cabalistes et autres astrologues).

Reprenant deux figures imposées qu'elle réunit sur un seul personnage, la pièce s'inscrit dans la tradition de la comédie d'intrigue : Maugis est à la fois le « Barbon » (le mot est cité à la fin de l'acte IV) qui veut épouser la jeune Angélique²⁷ et le père qui impose un mari à sa fille Marianne (en l'occurrence le Marquis, et non le Chevalier son amant). Les caractères qui se dessinent et dont on ne possède que des esquisses deviennent, à la façon de certaines comédies de Molière comme *L'Avare* ou *Le Malade imaginaire*, des peintures sociales autant que des obstacles au bonheur de la jeune génération, moins dupes que ne le sont les parents des prodiges de l'alchimie. Autres personnages de comédie, les serviteurs héritent de cette ambivalence, Toinon assurant à Angélique « qu'elle empêchera ce mariage » (Acte I) et Crispin, de retour d'Angleterre, tremblant devant les phénomènes inexplicables de l'acte V : Scapin porte un jupon et le *gracioso* des *comedias* – et Thomas Corneille excelle dans ce genre – se heurte aux malélices de la Cabale.

- 18 L'intrigue est des plus intriquée. Elle se passe dans le milieu des chercheurs d'or et mêle visionnaires, alchimistes, pilleurs de ruines, Roze-Croix et Cabalistes... Les deux auteurs se justifient dans un texte liminaire intitulé « Au Lecteur » du choix d'un sujet aussi « sérieux », en affirmant qu'il est urgent et utile de lutter contre un tel fléau social. Mais ils prennent soin de « l'habiller » au moyen de la structure canonique de comédie. Ainsi, dans la pièce, le merveilleux naît simplement de l'amour et du désir qu'ont les jeunes gens de faire échec aux projets matrimoniaux de Maugis et de Mme Raymond. L'acte IV rappelle bien cette liaison entre la mise en scène du merveilleux et le désir : « Tous ces apprêts qui sont un effet de l'amour du Chevalier, font voir combien cet amour a de violence. » C'est l'amour, comme dans *Circé* ou *Médée*, qui provoque le merveilleux, et c'est le merveilleux qui porte témoignage de la force de l'amour. Les auteurs tentent donc de conjuguer le sujet alchimique de leur pièce avec les contraintes d'une comédie, comme le rappelle encore l'« Avis au lecteur » : « On a tâché de rendre toutes ces matières plaisantes, et intelligibles, à ceux mêmes qui n'en ont pas la moindre teinture. Il était assez difficile de les accommoder au théâtre, et de traiter d'une manière comique, ce qui paraît être sérieux ». La difficulté était double : il fallait d'abord adapter pour la scène les folies des « chercheurs de trésor », puis les « traiter » de façon comique. Cette deuxième difficulté, propre à la poétique classique²⁸, conduit à un traitement spécifique du surnaturel dans la pièce : on passe ainsi d'une merveilleuse comédie à une comédie merveilleuse.

Une comédie merveilleuse

- 19 Si le début de l'« Avis au lecteur » insiste sur « la nouveauté de la matière », si la pierre philosopale en elle-même semble bien être un motif presque inédit au théâtre²⁹, la question du merveilleux avait déjà été abordée par l'auteur de *Circé*. Sa deuxième comédie, *Le Feint Astrologue* (1648) raconte en effet l'aventure singulière de Don Fernand, contraint par son valet de s'inventer des pouvoirs d'astrologue³⁰, et ce double masculin de la « devineresse » à venir se trouve ainsi contraint de jouer les élèves de Nostradamus, avec un succès qui le fait vite connaître dans Madrid³¹. On trouve une autre figure merveilleuse, mais là encore feinte, dans *Le Berger extravagant*, « pastorale burlesque » de 1652 dans laquelle Lysis, à la suite de la lecture de *L'Astrée* et d'une représentation de l'*Amaryllis*, veut devenir berger. Il rencontre Hircan, simple promeneur qu'il prend pour un druide (II, 8) comme il avait d'abord pris Clarimond pour Pan (I, 2) ou Charite pour la nymphe Écho (I, 5). À la fin de l'acte III, le druide Hircan arrive ainsi, comme dans une

pièce à machines, sur « un char volant au milieu de l'air » et emporte Lysis déguisé... en bergère. Il faut attendre ensuite 1675 pour retrouver de telles envolées merveilleuses : ce sont celles de la magicienne Circé, qui tente de faire enlever Sylla, protégé par des Amours, et qui affronte le dieu Glaucus (IV, 5). Mais à la différence de Fernand ou d'Hircan, les pouvoirs de la magicienne, comme plus tard ceux de Médée³², sont bien réels. C'est donc d'abord l'idée d'un merveilleux feint qui prédomine : la tromperie ou le déguisement l'emportent apparemment sur la réalité.

- 20 Mais ce merveilleux feint permet le déploiement d'une dramaturgie de l'émerveillement, où machines et chants se répondent pour étonner les yeux et les oreilles. Dans cette perspective, *La Pierre philosopale* renvoie très clairement à *La Devineresse*³³, dont les artifices permettent sur scène une machinerie subtile, comme aussi à *L'Inconnu*, « comédie mêlée d'ornements et de musique » dans laquelle le Marquis se fait le démiurge des plaisirs de la Comtesse. *La Devineresse* est en effet construite sur le même type de modèle dramaturgique, comme le montre le synopsis comparé des deux intrigues. Mme Jobin, devineresse de son état, et son complice Du Clos, s'entretiennent au début de la pièce sur les considérables bénéfiques lucratifs de leur association de dupeurs professionnels. Ce faisant, ils justifient leur intenable position par les « mœurs du temps » : « Eh ! vous n'êtes pas la seule qui preniez de l'argent des deux côtés. J'en sais qui n'en font aucun scrupule, & qui ne laissent pas de se dire Gens de bien ». Cette spécularité de la duperie est d'ailleurs au fondement de leur stratégie, comme le montrera bientôt la mise en place du stratagème des pistolets. Volés par Du Clos, ils seront bientôt retrouvés comme par enchantement par Mme Jobin devant les yeux ébahis de leur possesseur.
- 21 Une série de caractères épisodiques se succèdent dans cette comédie à tiroirs qui démultiplie, jusqu'au vertige, l'illusion scénique : M. Gilot, bourgeois, sollicite contre une forte somme d'argent un charme lui donnant l'immortalité qui lui permettrait de braver les plus vaillants parmi la noblesse et de s'illustrer dans la carrière des armes ; La Giraudière, l'homme aux pistolets volés, et incrédule notaire dans le rang des adversaires de la Devineresse, vient demander qu'on lui fasse entrevoir le voleur de ses pistolets ; Mme Noblet, jeune veuve aspirant au cœur du Marquis, offre 300 louis à Mme Jobin pour la remercier d'empêcher avec autant de succès le mariage de sa rivale ; M. Gosselin, frère de la Devineresse, procureur fiscal de province, se plaint du tort que la réputation de sa sœur fait à son état, mais se voit bientôt enrôlé dans sa petite entreprise de machinations, non sans lui promettre une rapide fortune et le succès d'un malheureux procès dans lequel il est impliqué ; Mme de La Jublinière, dont la servante est une fidèle complice de Mme Jobin, et veut qu'on lui prédise la mort prochaine de son vieillard de mari ; une très jeune paysanne qui souhaite ardemment savoir quand lui pousseront des « tétons », afin qu'elle puisse épouser un nobliaux, prétendant un peu trop pressant qui a déjà obtenu beaucoup de ses faveurs ; un ardent chevalier vient se plaindre de sa badine amante la Marquise, qui le bat froid et tarde à l'épouser, le contraignant à s'exiler un temps en Province pour faire naître le dépit ; la Marquise en question demande à la Devineresse de « voir quelque chose de bien extraordinaire ». Celle-ci organise alors une nouvelle machination, consistant à faire passer, au moyen de deux complices, une déformation, enflure énorme du bas ventre, du corps d'une femme à celui d'un homme.
- 22 La plupart de ces personnages reviennent par intermittence se plaindre à la devineresse, mais repartent encore plus convaincus qu'avant. À tous, elle donne gain de cause au moyen d'une illusion machinique, exigeant des honoraires exorbitants. Seuls personnages

à exercer une fonction dans l'économie de l'intrigue, la Comtesse et le Marquis, incrédules, cherchent à mettre la devineresse à l'épreuve. Ils échouent une première fois, à cause de l'indiscrétion d'une suivante, Mlle Buisson ; puis une seconde fois, où la Devineresse fait assister le Marquis sceptique, qui l'a mise au défi, à la recomposition sous ses yeux d'un corps morcelé dans un fracas de tonnerre et d'éclairs. Le Marquis, bien qu'effrayé, persiste dans sa volonté de savoir et obtient pour le lendemain, contre une forte somme d'argent, un rendez-vous avec le diable. Celui-ci surgit bientôt d'un mur. Le Marquis le menace alors de son pistolet. Le diable, devant cette menace effective, s'avère n'être en fait qu'un « beau diable de procureur », et la Devineresse, privée de son complice, doit tout avouer sous la menace d'un tel principe de réalité. Elle est alors confondue et reconnue par ses dupes comme étant une femme d'artifices. Le Marquis, avec derrière lui toutes les personnes impliquées, prend alors le parti d'en rire... et puis s'en va !

23 Le comte de Gabalis, comme le Chevalier et le Marquis, rejoignent donc la Jobin et un autre Marquis « inconnu » dans cet art de l'artifice. Certes, la visée de la Jobin n'est pas, comme dans les deux autres pièces, la conquête de l'amour, mais les personnages se font à chaque fois metteurs en scène d'un spectacle. Cette mise en abyme du regard spectaculaire rejoint ainsi la définition même du théâtre et de « l'illusion comique » : la feinte est connue ou artificielle, et si l'occultisme est bien un fait social dans les années 1680, il permet de mettre en jeu le regard désirant du public et des personnages, devenus à leur tour spectateurs (ou victimes dans le cas de Maugis) de leur propres inventions. En ce sens, la folie alchimique recoupe la folie théâtrale, et la « pierre philosophale » permet de transmuter une scène de théâtre en spectacle grandiose. Maugis ne pourra pas emporter la fortune promise par la Gnomide, pas plus qu'il n'épousera Angélique, mais les auteurs de l'artifice, Donneau de Visé et Thomas Corneille, connaîtront, avec ces pièces à machines, la richesse et l'amour du public.

24 C'est bien dans les milieux des chercheurs d'or que se déroule la pièce, qui mêle visionnaires, alchimistes, pilleurs de ruines, Roze-Croix et Cabalistes... M. Maugis, chimiste et fameux « souffleur », et Mme Raimond, sont associés. Ensemble, ils ont construit un laboratoire artisanal dans une cave dérobée en vue de trouver la formule secrète qui permet de convertir toute chose en or. Mais ils sont en outre associés par un projet de mariage entre le barbon et Angélique, fille de son associée, cependant que celui-ci souhaite marier sa propre fille Mariane à un fameux charlatan susceptible de lui révéler d'importants secrets alchimiques. Une telle démarche ne va pas dans le sens des intérêts des jeunes gens ; en effet, Mariane est éprise du Marquis, et Angélique est amoureuse du Chevalier, qui fort opportunément se trouve être un ami personnel du comte de Gabalis, amant d'une de ses nièces, et tout disposé à intercéder en sa faveur. Mais à ce schéma d'intrigue usuel se superpose le véritable sujet de la pièce, qui prend le dessus sur l'intrigue amoureuse empêchée dès le premier acte, où le spectateur est introduit dans le « Laboratoire » secret, décrit par le canevas avec un luxe de détails significatif :

En même temps ils entrent dans une Chambre fort propre. Elle est toute boisée avec des Panneaux. Les Volets de la Cheminée se retirent, & laissent voir un grand Fourneau qui roule jusqu'au milieu de la Chambre. La Table & les Meubles deviennent Fourneaux, & tous les Panneaux qui tenaient lieu de Tapisserie, ne paraissent plus, en sorte qu'on ne voit que les Creusets en un lieu, où un moment auparavant, on voyait toute autre chose. Les uns sont pour calciner, les autres pour

fondre, quelques-uns pour sublimer & pour distiller, & d'autres pour d'autres usages ; avec toutes les sortes de Feux dont se servent les Chimistes. (Acte I, p. 7)

- 25 La description de l'« Équipage dont Mr Maugis & elle ont accoutumé de se servir », ainsi que de l'expérience en elle-même n'est pas moins minutieuse et exprimée dans le jargon des adeptes des sciences occultes :

Ils prennent des Robes de Chambre pour conserver leurs Habits, qui pourraient être gâtés en travaillant, par l'Huile, le Charbon, & la fumée. Ils mettent aussi des Masques, avec des yeux de verre, afin que la fumée du Vif-argent ne leur fasse point de mal à la vue. En suite ils visitent tous les Fourneaux, & disent en termes de l'Art, l'état où ils sont. Cela est suivi d'une dispute qui naît entre Madame Raimond et & Mr Maugis, pour savoir si le feu doit être plus ardent, ou non, sous le plus avancé de ces Fourneaux. Ils croient voir tous les signes que les Chimistes disent qui doivent paraître, lors que le Grand-Œuvre est tout prêt d'être achevé.

(Acte I, p. 7-8)

- 26 Pour une pièce dont les auteurs se défendent, dans le texte liminaire (qui par ailleurs citait d'abondance des passages entiers d'écrits cabalistiques), de porter sur la pierre philosophale, on reconnaîtra que l'évocation est scrupuleuse et soucieuse d'exactitude.
- 27 Après une nouvelle expérience désastreuse dans ce laboratoire de fortune qui leur fait manquer le « Grand Œuvre » et « passe[r] en un instant d'une extrême joie à une extrême douleur », sans qu'ils renoncent pour autant, le chimiste et son acolyte font donc la connaissance du germanique comte de Gabalis (on reconnaît, comme dans *La Devineresse*, l'allusion *ad hominem*, par la transformation légère du nom), qui se donne pour un fameux Cabaliste susceptible de les coopter pour les faire entrer dans « l'Institut des Cabalistes ». Nous sommes à l'acte II. Foin de pierre philosophale, Maugis ne jure plus que Cabale. Cependant que M^{me} Raimond se laisse séduire, mais hésite en mettant en balance la proposition d'un aventurier, M. de La Forest, fourbe patenté qui prétend lui révéler d'importants secrets alchimiques et surtout lui vendre une « Fiole de Rosée d'Égypte » susceptible de la mettre sur la voie de la Pierre philosophale. Elle attend en outre le retour de Crispin qu'elle a chargé d'exhumer les trésors de quelque château en ruine. Une seule chose surprend Maugis : l'extrême jeunesse du Comte. L'occasion, pour lui, de vanter la « Poudre de projection », qui lui a permis, dit-il, de rajeunir de deux cents ans... Il lui promet ensuite de lui faire découvrir chez lui-même les Secrets des sages, et en particulier les habitants invisibles des « quatre Éléments » (Silphes des airs, Ondins des eaux, Gnomes de la terre et Salamandres du feu).
- 28 Dans l'acte III, on retrouve un moment l'intrigue amoureuse, qui permet de renouer avec l'association entre or et sexualité déjà explicitée. En effet pour pouvoir entrer dans la Cabale, il faut selon Gabalis renoncer tout à fait aux amours terrestres, ce qui chagrine fort Maugis encore vert, qui comptait bien épouser Angélique. Gabalis le console en lui révélant qu'il lui fera connaître une de ces Gnomides gardiennes de Trésors connues pour être fort amoureuses des hommes et pour vivre plus de mille ans. Il n'en faut pas plus pour que le barbon se prête à la grande mascarade organisée à son intention chez Gabalis, se retrouve bientôt chevauchant une machine en croyant atteindre une grotte située en Allemagne, patrie des Cabalistes, et choisisse finalement une créature élémentaire, en autorisant sa fille à en faire autant de son côté, avec un Ondin, qui n'est autre que le Marquis déguisé.
- 29 Surgit alors Mme Raimond, qui l'assure que sa maison est hypothéquée, que les acquéreurs se pressent et lui proposent d'acheter, qui les Secrets du « Grand Œuvre », qui la « Pistole volante », à moins que ce ne soit l'« Esprit universel », tout droit importé

d'Allemagne, ou encore les secrets de « Raimond-Lulle³⁴, qui a fait le gros Rubis de la Couronne d'Angleterre & qui lui donnera la méthode de faire aussi des Rubis ». Mais Maugis est bien trop occupé par sa fête des esprits, qui lui chantent mille merveilles, pour prêter la moindre attention aux divagations de cette « visionnaire ». D'autant qu'il se prépare à aller déterrer un Trésor enfoui dans un vieux château dont sa Gnomide, qui vient de se métamorphoser sous ses yeux en démultipliant sa taille, lui a révélé l'existence.

- 30 Tel est le décor du dernier acte, où Maugis, flanqué de Crispin, pénètre dans la « salle d'un vieux Château ruiné », outillé en chercheur de trésors, et se trouve piégé par les jeux d'illusions et artifices ménagés par le Comte et ses complices pour lui donner le change : ils sont d'abord aux prises avec une « Lanterne sourde », puis avec un hibou qui coiffe leurs chandelles et les plonge dans l'obscurité, puis avec des lettres de feu qui apparaissent de la muraille pour leur donner des instructions, enfin avec des serpents de feu, et finalement avec un Mort en dessous duquel est censé se cacher un trésor... Les complices profitent alors de ce que Maugis ne soit pas remis de ses illusions pour lui faire accepter le mariage de sa fille avec son Ondin et renoncer totalement à son propre projet avec Angélique...
- 31 Comment mieux exprimer l'ambivalence d'une comédie qui sous prétexte de dénoncer publiquement les extravagances de la soif de l'or, se laisse aussi manifestement piéger par les séductions de sa représentation ? Comment exploiter plus habilement, surtout, l'imaginaire collectif et sa force onirique ? Outre la scène de laboratoire qui plonge le spectateur dans les fourneaux de l'alchimiste et le fait assister en direct à une expérimentation, ce sont bien, dans la demeure du cabaliste, les quatre éléments qui sont convoqués, dans la perspective d'une « rêverie », au sens bachelardien, qui mêle érotisme et mercantilisme ; et c'est finalement l'imaginaire tellurique qui prend le dessus, dans la scène exubérante du trésor enfoui où Maugis et son doublet burlesque Crispin vainquent les peurs archaïques pour se livrer à une activité qui l'est encore plus en cherchant jusque dans une sépulture un supposé trésor. Les machines, omniprésentes dans la pièce (et c'est un nouveau point commun avec *La Devineresse*) et intervenant dès le premier acte, mais aussi les décors, qui changent entre chaque acte et souvent même, à vue, au sein d'un seul acte, loin de mettre à distance la scène en train de se jouer, contribuent à son pouvoir de sidération du regard et de l'esprit dans des scènes qui donnent autant à voir qu'à imaginer...
- 32 Entre temps, et même si la pratique alchimiste est désavouée dès les premières lignes (il s'agit pour les jeunes gens de « guérir insensiblement de la maladie de vouloir faire de l'Or » Maugis), la course effrénée a montré sa faculté proprement « alchimique » à convertir les choses aussi bien que les êtres, et accessoirement servi, à toutes fins utiles, de machine matrimoniale. L'intrigue amoureuse est donc ravalée au rang de prétexte pour laisser libre cours à un imaginaire de l'argent qui exprime, avec gourmandise, la capacité métamorphique de l'or : il permet de combattre l'altération des corps, comme se plaît à le penser le barbon (« la Pierre philosophale étant une Médecine universelle qui a force de rajeunir », est-il précisé dès l'acte I, p. 6), conforté dans sa croyance par le comte de Gabalis³⁵ ; mais surtout, qui est susceptible de faire que les choses changent d'état :
- Ils se querellent, se raccommodent, & prenant de nouvelles résolutions de ne renoncer jamais à la Chimie, ils disent qu'ils ont des Terres & des Maisons à vendre, & que peut-être sans cela, ils auront de quoi fournir à la dépense qu'ils sont obligés de faire, parce que Mr Maugis donnant à tout pour se faire riche, attend Crispin son

Valet-de-Chambre, qu'il a envoyé à la découverte des Châteaux ruinés, où l'on prétend que sont cachés beaucoup de Trésors [...]. (Acte I, p. 8)

- 33 La soif de l'or a en effet ce pouvoir de faire que les gens qui en sont victimes hypothèquent leurs biens (« l'argent de la Maison est tout prêt », acte IV, p. 23) et se montrent particulièrement vulnérables aux imposteurs qui leurs proposent toutes sortes de produits miraculeux. Qu'importe si l'on perd son bien, du moment qu'on peut se projeter dans des richesses bien plus considérables encore... À travers le mythe littéraire de la Pierre philosophale s'observe donc une féconde zone de contact entre l'imaginaire économique et l'économie de l'imaginaire. Point de convergence d'un ensemble de représentations de l'argent, la Pierre est aussi une source essentielle de ces mêmes représentations, qu'elle enrichit de toute la puissance onirique des émanations de la conscience collective. L'argent est en effet dans ce type de théâtre (dans lequel Thomas Corneille et Donneau de Visé sont passés maîtres) intégré à une rêverie élémentaire, à un univers onirique et fantasmagorique qui détourne dans une perspective syncrétique le merveilleux chrétien, mais aussi les sciences occultes en interrogeant les grands mythes fondateurs des représentations de l'argent en Occident³⁶.

Une satire ambivalente des forces occultes

- 34 Cependant, la pièce n'est pas seulement une comédie *du merveilleux*, elle est en outre une comédie *sur le merveilleux* qui déplace conventions et croyances. À travers la satire des forces occultes s'exprime en effet une posture idéologique ambiguë, servie par une stratégie contradictoire : au prétexte de lever le voile d'ignorance sur les sciences occultes, dont la comédie montre ostensiblement qu'on n'est pas dupe, la pièce s'autorise de façon jubilatoire à les dénigrer de mystères, et finalement, à se faire piéger par leur pouvoir évocateur.
- 35 Magie, occultisme, ésotérisme, hermétisme, alchimie, astrologie, rosicrucianisme, métaphysique... on retrouve ici la stratégie de *La Devineresse* ou *Les Faux Enchantements*, consistant à accumuler les évocations plus ou moins fantaisistes de croyances syncrétiques à des fins non seulement publicitaires, mais encore polémiques. Le matériau mythologique est ainsi dépouillé de son pouvoir fantasmagorique au profit de la comédie qui le reprend à son compte, tout en prétendant le dénoncer. Il s'agit en effet, pour les dramaturges, de réinvestir le potentiel fantasmagorique de ce merveilleux composite, à la fois étrange et familier pour le public lettré de l'époque, et d'en exploiter le pouvoir évocateur et imaginaire, tout en prétendant le démystifier. Les sources occultes de la pièce sont très nombreuses, mais se polarisent sur l'évocation privilégiée de trois questions relatives aux sciences secrètes : d'abord, le mouvement du rosicrucianisme ; ensuite, la figure du comte de Gabalis ; enfin, le thème obsessif de la pierre philosophale et la poésie élémentaire de l'alchimie.
- 36 La fraternité de la Rose-Croix semble s'être constituée à la fin du XV^e siècle, se réclamant de sources égyptiennes antiques. C'est seulement en 1614 que la congrégation sort du plus absolu secret, date où elle se fait connaître par le truchement du pasteur luthérien J.V. Andreaë, de Tübingen, qui fait état des aventures extraordinaires d'un personnage mythique, le chevalier Christian Rosenkreutz, qui aurait été initié par les sages d'Orient et fondé une société secrète proposant la connaissance mystique des mystères de la Nature. Dès 1616, Andreaë se désolidarise du Cénacle de Tübingen, à l'initiative du courant des Rose-Croix, ce qui n'empêche pas le mouvement de se propager dans toute l'Europe, en

particulier dans la franc-maçonnerie. Un goût commun pour l'alchimie et la recherche de la pierre philosophale semble être le point commun entre les très nombreuses sociétés qui se propagent alors. La doctrine en est exposée dans le *Traité apologétique* (1617) du médecin théosophe londonien Robert Fludd. Ce mouvement ne laisse pas indifférents des philosophes et hommes de science tels que Descartes, Leibniz, Bacon ou encore, Jacob Böhme. La secte est éclipsée à la fin du XVIII^e siècle, pour réapparaître sous une autre forme un siècle plus tard.

- 37 Thomas Corneille, dans son *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, à l'article « Rose-Croix », consacre à la « Fraternité » une longue notice érudite, qui ne recoupe qu'en partie le texte liminaire de la pièce et trahit, sinon une forme de fascination, du moins un intérêt certain pour cette société secrète d'ésotériques et d'hermétiques :

Nom qu'on a donné à ceux d'une certaine cabale, qui a paru en Allemagne au commencement de ce siècle. Lors qu'ils sont reçus dans cette cabale, ils promettent le secret, s'écrivent par Enigmes, & font serment d'observer les lois de cette société, dont le but est de rétablir toutes les disciplines & les sciences, & sur tout la Médecine, qu'ils prétendent être ignorée & mal pratiquée. Ils se disent illuminés, immortels & invisibles, & en 1622. Ils firent afficher cet avis aux Curieux. *Nous députés de nôtre Collège principal des Frères de la Rose-Croix, faisons séjour visible & invisible en cette Ville, par la grâce du Très-Haut, vers qui se tourne le cœur des justes. Nous enseignons sans livres ni marques, & parlons les langues du Pays où nous voulons être pour tirer les hommes nos semblables de l'erreur de mort. [...] Quelques Auteurs très éclairés disent qu'on n'en peut parler sans découvrir de très grands mystères cachez sous cette simple dénomination. [...] Aussi couvrent-ils par un profond silence la grande joie qu'ils ont de se voir les seuls possesseurs de tous les secrets de la nature, & il soutient dans cette vue, que cette société mérite seule l'estime de tout le reste des hommes, & que tous les contes ridicules qu'on a faits sur leur prétendue invisibilité, n'ont été imaginés que sur le grand soin qu'ils ont de ne se découvrir que bien rarement. Cet Auteur ajoute qu'ils sont les seuls dépositaires de la science des anciens Patriarches, qu'il appelle *Ambulatorium munus*, qui est proprement ce qu'on appelle la Cabale [...] parce qu'elle passa d'une Nation à l'autre par tradition. [...] Cet Auteur assure que cette science est enfin venue toute pure jusqu'à eux depuis plusieurs siècles, & qu'ils s'assemblent en certain temps marqué, pour se communiquer ce qu'ils ont découvert par leur étude & leurs opérations. Ils voyagent par toute la terre, & ne refusent pas leur lumière à ceux qu'ils trouvent déjà initiés dans leur Cabale. Ils ont leurs Partisans & leurs Ennemis ; mais on remarque que ceux qui se sont déclarés contre eux, n'ont pas un grand nom parmi les Savants, & que les autres qui ont écrit en leur faveur sont distingués par une grande réputation [...]. Pour ce qui regarde leur Religion, la plus commune opinion est que chacun d'eux se conserve dans celle où il s'est trouvé engagé par sa naissance, en sorte qu'il y a des Catholiques, des Hérétiques, des Juifs, des Mahométans & des Païens même, qui tout contraires qu'ils sont en ce point les uns aux autres, sont néanmoins très unis par les lois de leur institution, qui les obligent encore à mener une vie très régulière. [...]*

- 38 Comment mieux rendre compte du caractère indissociablement orthodoxe et hérétique, profane et sacré, populaire et savant de cette secte ici rendue par Thomas Corneille à ses contradictions, qui n'ont d'égal que les contradictions de la propre posture de l'auteur à leur endroit ? Comment, surtout, mieux ménager l'ambiguïté, par le jeu de miroirs déformants entre la comédie et ce qu'il faut bien considérer comme son paratexte, voire son métatexte ?
- 39 Le personnage de Gabalis, quant à lui, très présent dans la littérature de l'époque³⁷, est directement inspiré du récit de l'abbé Nicolas P. de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes*, enregistré sur le livre de la Communauté des

Imprimeurs de Paris le 28 novembre 1670³⁸, vaste entreprise de conversion axiologique et de réhabilitation de la magie, et en particulier de la magie noire. Cet ouvrage traduit une volonté théologique de syncrétisme entre la religion chrétienne révélée et la théorie des éléments considérée par le dogme catholique comme hérétique. Quelques mois plus tard l'auteur était interdit de prédication et mourait trois ans après. Précurseur de Bayle et de Fontenelle par la charge critique de son texte, Villars rappelle en outre le Perrault des *Contes* par le merveilleux fantaisiste qu'il manipule. Il n'est pas jusqu'à la déclaration d'intention de l'auteur, c'est-à-dire aussi sa stratégie de défense, qui ne rappelle le texte liminaire de *La Pierre philosopale* : « Qu'on ne me fasse pas l'injustice de me soupçonner de vouloir donner crédit aux Sciences secrètes, sous le prétexte de les tourner en ridicules... ». Derrière l'attaque contre l'occultisme, l'auteur s'y livre, comme plus tard les deux dramaturges, à une satire en règle du mysticisme en général.

- 40 La comédie de *La Pierre philosopale* peut donc à bon droit être considérée comme une dramatisation de l'intertexte de Montfaucon de Villars, constitué de cinq entretiens³⁹. Or si le texte de l'abbé constitue bien la matrice de la pièce, il n'est jamais cité dans le texte liminaire, contrairement à de nombreux textes ésotériques ou hermétiques, ce qui indique une stratégie de travestissement burlesque du merveilleux mythologique et chrétien conduisant à brouiller les frontières entre sacré et profane. La stratégie argumentative de la pièce est cependant inverse de celle du texte de Montfaucon : là où les *Entretiens* marquaient une euphémisation des éléments du merveilleux, et partant sanctionnaient un appauvrissement de la mythologie littéraire⁴⁰, la pièce procède par accumulation pléthorique d'éléments mythologiques parfois disparates, conduisant à une forme paradoxale de réenchantelement du monde au sein même de la comédie satirique. Comme avant elle *La Devineresse*, la comédie à machines est donc bien loin de se réduire à une mise en accusation du merveilleux chrétien et mythologique. Si bien que cette comédie du dévoilement est ainsi également une comédie de l'expansion imaginaire et de la contamination métaphorique.
- 41 Il semble bien en effet que si le dialogue d'idées de Montfaucon de Villars peut être considéré comme emblématique d'une certaine forme de « métafiction », c'est-à-dire de « réflexivité » propre à la littérature d'imagination de cette période, comme l'a montré Jean-Paul Sermain⁴¹, *La Pierre philosopale* se caractérise par une stratégie inverse et en quelque sorte, « infrafictionnelle ». Là où, chez Montfaucon de Villars, le dialogue d'idées, « récit de paroles », mais aussi « entretien idéologique », procède à la dramatisation des structures énonciatives afin de montrer le *hiatus* entre la situation d'énonciation et le contenu de l'énonciation, le dialogue de théâtre chez Thomas Corneille et Donneau de Visé, assujetti d'emblée à une forme d'illusion consentie engendrée par la double énonciation, joue sur l'inversion du procédé métafictionnel en exhibant le caractère factice et conventionnel, pour mieux afficher et revendiquer une forme d'aveuglement volontaire, condition de possibilité d'une remythologisation de la fable aussi paradoxale qu'efficace, car placée au cœur même de la position sceptique et désabusée.
- 42 Si bien que là où Montfaucon de Villars critique la superstition avec la raison, mais pas en son nom propre, dans la mesure où il substitue une croyance à une autre, les dramaturges adoptent une position symétrique, réhabilitant par la bande la croyance, cette fois au nom de la raison triomphante, et néanmoins nimbée des mystères du merveilleux, même sous une forme distancée. Car ne nous y trompons pas : le travestissement burlesque du merveilleux mythologique est ici, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, affiché de façon souvent grossière et ostensible pour servir de prolégomènes au sérieux, et non pour

apporter le discrédit sur les sciences occultes. En dépit d'un discours rationnel, sceptique, et d'une exploitation des ressorts comiques de la dérision, le merveilleux est donc bien ici, comme dans *La Devineresse*, pris au pied de la lettre et son capital d'évocation symbolique remotivé, par une sorte de retour du refoulé gnostique. On est donc bien loin, à travers ce procédé d'érosion du rire comique, des habituelles stratégies de condamnation ou de démystification dévolues aux pièces mettant en scène magie et magiciens⁴².

- 43 Le même type de procédé marque, dans *La Pierre philosophale*, l'usage de l'alchimie et de la poésie élémentaire qu'autorise son exploitation littéraire. Thomas Corneille consacre une longue notice à cette question, dans une sous-rubrique du mot « Pierre » du *Dictionnaire des Arts et des Sciences* où il se plaît à énumérer, de façon jubilatoire, les différentes croyances associées à ce nom à forte charge symbolique. La fonction d'embrayeur narratif du motif est ainsi aussi évidente dans le périphrase que dans la pièce. Elle est redoublée par le caractère picaresque du personnage de Nicolas ou Colin Flamel, auquel la paternité de la fameuse pierre est imputée, et par la mise en abyme autoréflexive qui s'opère au moyen de son supposé grimoire :

C'est le secret de faire de l'or par art. Le mercure des Philosophes dont on forme la Pierre philosophale, supposé qu'elle soit possible, ne se tire d'aucun métal parfait, mais de la matière première & prochaine des métaux. Quand ils disent que la matière de la Pierre philosophale se trouve partout, qu'elle est jusque dans les étables, & que chacun la porte avec soi, ils parlent de la matière éloignée, c'est-à-dire, de l'Esprit du monde, qui dispose les semences métalliques à la perfection des métaux. Il y en a qui cherchent la Pierre philosophale dans le vitriol, trompez par ce verset Latin, dont toutes les lettres qui commencent les mots, forment celui de *Vitriolum*. [...] Quelques-uns tiennent que Nicolas ou Colin Flamel a possédé le secret de la Pierre philosophale. Il était né à Pontoise, & vivait en 1393. & en 1413. Comme on le voit par les livres qu'il composait en ces années-là. Il fut Maître Ecrivain à Paris, Peintre, Philosophe, Mathématicien, Architecte, & sur tout grand Alchimiste. Il faisait aussi des vers ; ce qui se prouve par quantité d'inscriptions qui restent de lui en plusieurs endroits. Il était versé en la connaissance des Hiéroglyphiques des Anciens, & il en a fait un livre, dans lequel il raconte son histoire. Il dit que s'occupant à faire des Inventaires pour gagner sa vie, il lui tomba entre les mains un livre ancien qui avait été aux Juifs que l'on avait chassés de Paris. Ce livre était écrit sur des écorces d'arbres, & couvert de lames de cuivre figurées avec des caractères mystiques. Le dedans était rempli de figures hiéroglyphiques de la Pierre philosophale, avec quelque discours qui contenait une claire explication de la façon de la faire, à l'exception de certaines choses qui regardent les agents. L'envie de les entendre le fit aller en Espagne, où il consulta un docte Rabin, qui lui ayant interprété la copie de ce livre, qu'il lui montra, se mit en chemin avec lui pour en voir l'original ; mais il mourut à Orléans, sans être venu jusqu'à Paris. Le livre par lequel Flamel dit qu'il est parvenu au grand œuvre, était d'Abraham le Juif. Après sa mort plusieurs ont travaillé à le recouvrer, mais on a fouillé inutilement en sa maison & derrière les plaques qu'il avait mises aux quatre faces de S. Innocent, où l'on voit encore les marques d'où elles ont été arrachées [...]. Ses grands biens ont persuadé qu'il avait trouvé la Pierre philosophale. Il a fondé & renté quatorze Eglises & autant d'Hôpitaux, outre ce qu'il dit avoir fait à Bologne près Paris, qui n'est guère moins considérable, & une infinité de biens qu'il assure avoir faits à plusieurs orphelins, veuves & captifs. [...] Il ordonna par son testament que l'on dit des Messes pour lui sept ans & quarante jours. On y voit des legs faits à la plupart des Eglises de Paris & des environs.

- 44 Curieux syncrétisme que cette fin très chrétienne placée sous le signe de la piété pour une des plus grandes figures d'hérétique... La notice se poursuit ensuite par une longue

évocation de la circulation de cette figure mythique à travers quelques-unes de ses représentations picturales dans l'art sacré et des ouvrages lui ayant supposément appartenu, décrits en véritables reliques...

Une tentative de remythologisation du discours savant

45 Ce type de procédé est loin d'être un cas isolé dans le travail philologique de Thomas Corneille, à en juger par les très nombreuses occurrences de termes liés aux sciences occultes dans son *Dictionnaire*. Souffleurs, chimistes, cabalistes et autres « illuminés » ou « visionnaires » constituent, aux côtés des sorcières, un fond commun d'inhumanité qui alimente à la fois les peurs et les croyances archaïques d'une vision du monde qui n'a pas encore fait son deuil du surnaturel sous l'Ancien Régime, comme l'a notamment mis en évidence Robert Muchembled dans ses travaux sur la culture populaire⁴³. Mais l'intérêt de Corneille est ici de montrer que la frontière entre culture savante et culture populaire est, sur ce point comme sur beaucoup d'autres à l'Âge classique, pour le moins poreuse. Aucun schème n'est peut-être plus révélateur de ce glissement des repères gnostiques et épistémologiques que celui des questions d'argent, qui sont au cœur même du *Dictionnaire*, et constituent un ressort dramaturgique essentiel de la pièce.

46 Thomas Corneille est le premier à consacrer à l'argent une notice complète de son *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, soucieux là encore de pallier les carences du *Dictionnaire de l'Académie française*. Ce dernier accuse en effet un singulier retard, que ne compenseront pas d'ailleurs les éditions ultérieures, en se contentant, comme ses prédécesseurs, d'un catalogue d'expressions illustrant des définitions minimalistes. À travers le système d'énonciation de l'évocation détaillée de la transformation des métaux en or s'exprime une fascination à peine voilée pour les transformations innombrables qu'on peut faire subir au métal précieux, qui est envisagé exclusivement comme tel, au détriment de toute caractérisation monétaire :

Le plus noble de tous les métaux après l'or, avec lequel il y a cette différence pour la matière, que l'argent se forme d'une exhalaison plus grossière que celle de l'or ; & comme sa matière est moins digérée, elle a une humidité qui s'exhale plus facilement. Il arrive de là qu'il diminue quelque peu, & se brûle avec le soufre, si on y en mêle lors qu'il est fondu. Il est plus poreux que l'or, & par conséquent moins pesant, quoi qu'il le soit plus que tous les autres métaux, à l'exception du plomb, dont la matière grossière étant très humide, est fort peu poreuse, à cause que cette grande humidité occupe la place de l'air, qui rend les autres métaux plus légers, en remplissant leurs porosités⁴⁴.

47 À travers cette description s'exprime une poétique presque bachelardienne des éléments, qui trouve son point culminant à travers l'analyse détaillée des pratiques de purification menées à bien par les « chimistes », quelques lignes plus loin :

L'argent de coupelle, c'est-à-dire, qui a été purifié par la coupelle, est le plus fin ; & cette purification se fait ainsi. On prend une bonne coupelle, faite d'osselets de mouton calcinez, ou de cendre commune lavée, & qui n'a plus son sel alkali. Après qu'on l'a mise dans un petit fourneau, & couverte d'une tuile, on fait dessus & autour un feu modéré au commencement, afin que la coupelle s'échauffe peu à peu sans se fendre ; & quand on voit qu'elle est rouge, on y met du plomb qu'on laisse bien fondre & bouillir, jusqu'à ce que la coupelle s'en imbibe. Ensuite on y met l'argent, mais quatre fois moins qu'il n'y a de plomb, avec lequel il se fond facilement. On continue le feu jusqu'à ce que le plomb soit exhalé, & qu'il ait entraîné avec soi les métaux imparfaits qui étaient mêlés avec l'argent, ou par

l'artifice des hommes, ou parce que naturellement l'argent se trouve dans les mines avec des matières impures. Cela étant fait, l'argent se congèle, & demeure seul & très pur sur la coupelle.

- 48 L'argent est même évoqué ailleurs comme la panacée universelle, comme en témoignent ces quelques lignes :

Les Chimistes donnent le nom de *Lune* à l'argent, non seulement à cause du rapport de sa couleur, qui est fort blanche, mais aussi parce qu'on en tire d'excellents remèdes pour les maladies du cerveau, qui par sympathie reçoit aisément les impressions de la Lune. Ils en font diverses préparations, comme, la teinture d'argent ou de Lune, le sel ou vitriol de Lune, & la Lune caustique, ou pierre infernale ; les deux premières pour des remèdes à prendre intérieurement, & la dernière pour être appliquée extérieurement. [...] De quelque manière qu'il soit préparé, il fortifie spécifiquement le cerveau, & sert de remède aux maladies qui y ont leur siège, comme l'apoplexie, l'épilepsie, la manie, & c. Il soulage aussi le cœur dans les palpitations, & Dioscoride lui donne une vertu contre le venin de l'Aconit.

- 49 La projection fantasmatique de ce traitement partiel et partial est manifeste ici. L'argent, par ses facultés métamorphiques, s'immisce dans un ensemble de pratiques sociales et jusque dans le cerveau humain, à travers toutes sortes de drogues évoquées avec le plus grand sérieux, la plus grande minutie, sans laisser la moindre place au doute au sein du système argumentatif. Tel est aussi le cas, on l'a vu, de l'article « Pierre », qui consacre sa dernière rubrique, de loin la plus développée, à la question de la Pierre philosophale, bien loin de la critique véhémement (mais documentée), de l'introduction à l'édition du canevas de la pièce que Thomas Corneille lui dédie avec Donneau de Visé : à la suite d'une définition minutieuse du « secret » des « chimistes », l'auteur y passe en revue quelques-uns des alchimistes les plus célèbres⁴⁵.

- 50 On ne peut minimiser la pertinence des informations, aussi sélectives et partielles soient-elles, recueillies par Corneille concernant les pratiques de purification du métal précieux. Mais force est de constater que ces informations sont mélangées à une rêverie élémentaire de type poétique qui alimente *La Pierre philosophale*. Ainsi, à travers une économie imaginaire se révèle une économie de l'imaginaire qui ne peut cependant être réduite à une ignorance ou une méconnaissance de la part de l'auteur. Il suffit, pour s'en convaincre, d'interroger son dictionnaire sur d'autres mots de l'économie moins propices aux projections fantasmatiques ou moins porteurs pour les obsessions personnelles de l'auteur⁴⁶, tel que l'article « Monnaie », qui propose une évocation détaillée de l'histoire des pratiques monétaires depuis l'Antiquité. Et même si la première phrase peut induire en erreur⁴⁷, presque rien dans la notice ne sort du discours savant, qui commence par évoquer l'histoire de l'émergence des pratiques monétaires, pour en expliquer ensuite le fonctionnement, et finalement décrire les tenants et aboutissants du système en vigueur. Corneille, mieux que beaucoup de ses contemporains, et alors que les travaux des économistes manquent encore de visibilité sur ces questions, a parfaitement compris la quadruple fonction de la monnaie, comme on le voit par ces quelques lignes qui l'expriment de façon synthétique :

Le commerce entre les hommes ayant commencé par l'échange, chacun donnait ce qu'il avait le plus abondamment pour acquérir ce qui lui était nécessaire, mais il arrivait souvent des difficultés dans l'estimation, & cette estimation dépendant de l'adresse des uns & du besoin des autres, ou des commodités ou incommodités du transport, on ne put lever ces difficultés, qu'en convenant de quelque moyen, qui en donnant le prix à toutes choses, put rendre les ouvrages de l'art & de la nature susceptibles d'une communication mutuelle. On n'en trouva point de plus facile que de donner une estimation certaine & définie à quelque matière selon sa quantité &

sa qualité. L'or & l'argent furent choisis pour cela comme étant les métaux les plus précieux, & l'on y joignit le cuivre comme se pouvant recouvrer plus aisément. On en tailla d'abord des morceaux d'une manière grossière, & l'on donnait ces morceaux au poids. Ensuite pour éviter la peine de les peser, on imprima une marque sur chaque portion qui en exprimait & le poids & la valeur. C'est ce qu'on a appelé *Monnaie*. Elle se divise en France, ainsi que par tout ailleurs, en *Monnaie réelle* ou *effective*, qui comprend toutes nos pièces d'or, d'argent, de billon, & de cuivre, qui ont cours dans le Royaume, & en *Monnaie imaginaire* ou *de compte*, inventée pour la facilité du commerce, & composée d'un certain nombre d'espèces qui peuvent changer dans leur substance, mais qui sont toujours les mêmes dans leur quantité.

- 51 Et quand l'auteur s'autorise, au détour d'une notice, un jugement de valeur sur les pratiques économiques, comme dans l'article « Usure⁴⁸ », encore est-ce le plus souvent au détour d'une phrase, sans que cela nuise aucunement au caractère scientifique du propos, et dans un esprit conforme à l'idéologie du temps⁴⁹. Mais il est notable que ces articles contemporains soient beaucoup moins développés quant à la partie technique et historique, et se réduisent presque exclusivement à cette caractérisation morale, sans chercher à en expliciter les mécanismes économiques, ce qui est loin d'être le cas de Thomas Corneille.
- 52 La précision et la clarté des vues, aussi habiles dans la référence aux sources manuscrites que dans la description des pratiques, contrastent même fortement avec celles des dictionnaires qui lui sont contemporains, au point d'en faire la notice la plus rigoureuse sur la question avec celle, bien plus tardive, de l'*Encyclopédie*.
- 53 Il en va différemment des articles consacrés à l'économie par Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* et les *Questions sur l'Encyclopédie*, tout aussi révélateurs du point de vue des réappropriations lettrées du vocabulaire de l'économie, mais dans une direction toute différente. On ne pouvait attendre moins, de la part de Voltaire, qu'une réappropriation idéologique de notions qui sont présentées comme sujettes à caution⁵⁰. Possédant l'art de la polémique, Voltaire répond à la plupart de ses contemporains, sans pour autant développer en propre une vision cohérente et uniforme de l'économie⁵¹. Mais afin de bien mettre en valeur la différence de démarche avec Corneille, il suffit d'évoquer l'article « Alchimie » des *Questions sur l'Encyclopédie* : aucune place, ici, pour l'amplification rêveuse d'un motif fantasmatique, mais une dénonciation en bonne et due forme de la cupidité :
- Cet *al* emphatique met l'alchimiste autant au-dessus du chimiste ordinaire que l'or qu'il compose est au-dessus des autres métaux. L'Allemagne est encore pleine de gens qui cherchent la pierre philosophale, comme on a cherché l'eau d'immortalité à la Chine, et la fontaine de Jouvence en Europe. On a connu quelques personnes en France qui se sont ruinées dans cette poursuite.
- Le nombre de ceux qui ont cru aux transmutations est prodigieux ; celui des fripons fut proportionné à celui des crédules. Nous avons vu à Paris le seigneur Dammi, marquis de Conventiglio, qui tira quelques centaines de louis de plusieurs grands seigneurs pour leur faire la valeur de deux ou trois écus en or⁵².
- 54 Derrière la croyance se cache l'exploitation marchande de la crédulité des hommes, si bien que l'auteur ne fait pas de quartier, et ne laisse aucune place à l'imagination. Aucune confusion possible, par conséquent, entre la science économique et cet *ersatz* d'obscurantisme auquel l'auteur, en dernier ressort, laisse une ouverture : « On ne doit cependant pas rebuter tous les hommes à secrets, et toutes les inventions nouvelles. Il en est de ces virtuoses comme des pièces de théâtre ; sur mille il peut s'en trouver une de bonne ».

55 Les articles de Thomas Corneille consacrés à l'alchimie, qui reflètent une rêverie taxinomique et lexicologique intégrée au discours savant sans solution de continuité, doivent donc être mis en parallèle avec son œuvre dramatique, tant les deux sources comportent des points communs évidents. En effet, le co-auteur, quelques années auparavant, de *La Pierre philosophale*, de *L'Usurier*⁵³ et de *La Devineresse ou Les Faux Enchantements* manifeste, par cette série de notices lexicales, le plus vif intérêt pour les pratiques médicales, d'orfèvrerie et même, de chimie, qui constituent la majeure partie de sa notice. Car l'alchimie n'est plus seulement le prétexte mais le fonds même de la pièce, comme les auteurs s'en expliquent, non sans ambiguïté, dans un texte liminaire « Au lecteur ». Il s'agit, pour les dramaturges (et bien que ce texte soit curieusement écrit à la première personne du singulier, sans doute par Thomas Corneille), de jouer sur le *hiatus* entre culture savante et culture populaire qui est au fondement de l'alchimie : « Il s'agit de la Pierre philosophale, de l'Histoire des Chevaliers de la Roze-Croix, & de ce qu'on appelle Cabale ou Sciences secrètes. Je ne dis rien de la Pierre philosophale. Rien n'est si connu. Elle a donné lieu à un nombre presque infini de volumes. Mille gens en parlent, & plusieurs pourtant n'en connaissent que le nom ». En dépit de la dénégation affichée, stratégie habituelle des deux auteurs, il s'agit bien de procéder, au moyen de la comédie mêlée de spectacle, à une amplification du sujet tantôt fondée sur le burlesque mythologique, tantôt sur le merveilleux chrétien : « On a tâché de rendre toutes ces Matières plaisantes, & intelligibles, à ceux mêmes qui n'en ont pas la moindre teinture. Il était assez difficile de les accommoder au Théâtre, & de traiter d'une matière comique, ce qui paraît être sérieux ». Quant à la raison invoquée pour s'emparer d'un tel sujet, elle est donnée pour militante et idéologique :

Comme il y a beaucoup de folie parmi ceux qui veulent trouver quelque vérité dans les extravagantes imaginations des Cabalistes, on a crû qu'une Satyre publique était l'unique moyen de les faire revenir dans leur bon sens. C'est par là qu'on corrige plus aisément les faiblesses & les vices, & c'est par là que la Comédie devient d'une grande utilité. [...] Quant aux Chercheurs de Trésors qu'on tâche à désabuser par l'exemple de Mr Maugis, il s'en trouve en France aussi bien qu'ailleurs, & on a fait remuer beaucoup de terre à des Gens qui se croyaient fort habiles.

(« Au lecteur », p. iii)

- 56 Il convient donc de combattre, comme dans *La Devineresse*, la crédulité publique, source de désordres sociaux ; de la combattre certes, mais en s'en divertissant, et surtout, en captant son pouvoir de fascination dans une représentation à grand spectacle qui mobilise toutes les ressources de l'imaginaire collectif pris au sens de Jung.
- 57 La pièce joue donc en eaux troubles, estompe les contours entre discours scientifique et croyance populaire⁵⁴, et procède à un réenchantement du monde au moyen d'une comédie qui se déclare pourtant satirique à l'encontre des sciences occultes. Par un retour du refoulé dont les deux auteurs sont coutumiers, elle montre l'inquiétante étrangeté de pratiques magiques qui, pour démystifiées qu'elles soient, n'en manifestent que mieux leur puissance symbolique. Ce qui se dit donc à travers la dramatisation de cette imposture parascientifique, c'est ici, exprimé en termes bachelardiens, le pouvoir évocateur des « obstacles épistémologiques », et leur fonction de révélateur d'une poétique de la rêverie riche et dense⁵⁵. Il convient, dès lors, d'analyser avec précision la fantasmatique propre de la logique désirante mise en scène par la pièce.

Désir occulte, désir occulté

- 58 La mise en abyme du désir du spectateur se retrouve dans ce qu'on pourrait appeler une dramaturgie du désir occulté présente dans *La Pierre philosophale*. Son titre est prometteur : la pièce est désirée par le public comme la pierre est l'objet du désir de Maugis. Mais ce désir de l'occulte, manifesté à plusieurs reprises dans la pièce, masque chez le personnage un désir occulté, celui non seulement de la richesse (le double rêve de la transmutation et du château en ruines anglais recélant un trésor) mais aussi de la jeunesse retrouvée : dans le premier acte, Maugis dit à Angélique « qu'elle ne doit pas craindre de l'épouser vieux, et que la Pierre philosophale étant une médecine universelle qui a la force de rajeunir, il ne prétend point se marier avec elle, qu'il n'ait recouvré ses jeunes années ». Cette volonté de rajeunir sera exploitée, autant que le désir de richesse, par le comte de Gabalis : il se présente d'abord à Maugis, « surpris de son air jeune », comme âgé de deux cents ans (acte II), avant de mettre en scène avec le Chevalier la fausse Gnomide qui feint de rajeunir le père d'Angélique « en lui passant la main sur le visage » (acte IV).
- 59 Le désir occulte se retrouve ainsi transporté dans le domaine amoureux : Maugis, en choisissant une Gnomide, tente de concilier son amour du gain et son désir humain, puisqu'il « prie la petite Gnomide de changer de taille » pour qu'elle soit plus à son goût. Mais cette croissance oxymorique qui va livrer aux regards du spectateur une « grande Gnomide » trahit, de façon explicite, le désir sexuel grandissant du vieil homme. Les chants des éléments permettant alors une célébration topique de l'amour mais aussi une proclamation ironique du désir :
- Croissez, Gnomide, croissez,
Il faut satisfaire un Sage.
- 60 Est-il sage, celui dont le désir terrestre croît à mesure que s'approche la révélation cabalistique supposée ? Car si Mariane peut éprouver librement un désir occulte pour son « mari d'air », il n'en est pas de même pour Maugis qui doit renoncer aux femmes pour conquérir le savoir. À la translation opérée d'un mari surnaturel (le sylphe) à un mari humain (le Marquis) répond ainsi l'abandon d'une femme humaine (Mariane) pour une « demoiselle élémentaire » (la Gnomide). Et, invention essentielle du comte de Gabalis, Maugis doit renoncer aux femmes pour entrer dans la Cabale. L'heure du choix sonne alors pour ce nouveau « Sage » : il faut se décider entre les trois *libidi* décrites par Saint-Augustin : préfère-t-il le pouvoir et la richesse (*libido dominandi*), le savoir et l'occultisme (*libido sapiendi*) ou le corps des jeunes femmes (*libido sentiendi*) ? Incapable, au fond, de se décider véritablement, il tente de concilier les trois *libido* en épousant la Gnomide : mais cette union, nouvelle trouvaille du Comte, est dangereuse, comme il est dangereux de trop désirer. La Gnomide est jalouse de son mari plus que de son trésor, et les caresses improvisées par Angélique suffiront à occulter pour toujours les fantasmes du vieux barbon en provoquant la jalousie de son épouse surnaturelle.
- 61 La pièce est donc toute entière à ce jeu sur l'occulte et l'occulté, le merveilleux et le mystérieux, qui invite le lecteur lire entre les lignes de l'argument un sens caché, comme le désir, comme le savoir, comme le trésor enfoui dans les entrailles de la terre. Avant d'être tenté par la fille, M. Maugis est en effet déjà en couple avec la mère : couple alchimique, certes, mais dont le comportement révèle une affection ambiguë. « Ils sautent de joie, et s'embrassent... ils passent en un instant d'une extrême joie à une extrême

douleur... Ils se querellent, se raccommoient. » Croirait-on, à lire ces phrases de l'acte I, qu'il s'agit à l'origine d'un débat « pour savoir si le feu doit être plus ardent » sous l'un des fourneaux du laboratoire ? Mais le feu qui couve est d'une autre nature et M^{me} Raymond, qui aimait Maugis par procuration avec sa fille, vient lui faire une scène dans l'acte IV : « Elle lui fait d'abord des reproches de ce qu'il faut toujours le venir chercher chez le comte de Gabalis, et l'excite à venir ranimer son laboratoire, dont les feux languissent... » La proposition, équivoque dans sa formulation, est à l'origine de la rupture : « Ils s'échauffent jusqu'à rompre non seulement le mariage arrêté entre lui et Angélique, mais encore toute sorte de société pour la chimie. » C'est la fin d'un ménage, préfigurée par le fourneau « crevé » du premier acte, mais c'est aussi le début des deux couples alchimiques que nous avons évoqués. À Angélique comme à Maugis correspond ainsi un être surnaturel : Maugis doit rejoindre une « demoiselle élémentaire » et Marianne un sylphe : pourtant, si ce mari surnaturel devient un marquis, la Gnomide jalouse que veut retrouver Maugis n'est, paradoxalement au regard de sa nature terrestre, que du vent... Le désir, occulte ou occulté, conduira l'alchimiste à une dramaturgie finale de l'illusion (il croit toujours que le Marquis est un sylphe, comme il a cru à tous les prodiges) et du renoncement, tandis que les amants se retrouveront, Marianne et le Marquis, Angélique et le Chevalier, tandis que le comte de Gabalis, amoureux d'une des nièces du Chevalier, tentera avec le secours de son ami de duper un nouveau barbon⁵⁶ – sujet sans doute d'une pièce prochaine.

Une spatialisation du secret ou la morale de l'invisible

- 62 À cette dramaturgie de l'occulte correspond, on le devine dans l'argument, une organisation spécifique de l'espace scénique, ce qui nous renvoie une nouvelle fois à Gaston Bachelard à travers l'expression scénographique d'une poétique de l'espace. Cet espace scénique, en permanence, s'ouvre pour signifier une réalité cachée : l'antichambre de l'acte I, qui est déjà le lieu de l'intime, dévoile un espace secret, celui du laboratoire. Tout sur scène est dissimulé : le « faux degré » par lequel Mariane sort, le cabinet dans lequel se réfugie Angélique et d'où elle peut voir sans être vue (acte IV) ou la « porte secrète » du château connue seulement du comte de Gabalis. Le thème occulte de la pièce est ainsi figuré sur scène : secret comme les recherches de Maugis, le laboratoire prélude à l'espace merveilleux qui va s'ouvrir devant le pseudo-initié à la fin de l'acte III. Le jardin et la grotte qui s'offrent à la vue de Maugis sont la conséquence d'une cérémonie occulte, dans laquelle, comble de la représentation, plusieurs des « frères » du Comte « sont là présents, quoi qu'on ne les voie pas » : cette invisibilité qui touche les Rosicruciens et les habitants des quatre éléments⁵⁷, et que le Comte la propose à Maugis⁵⁸, conduit, paradoxalement, à l'avènement du visible.
- 63 Il y a donc une ambiguïté, signifiée par cette invisibilité dangereuse⁵⁹, celle d'un occulte véritablement caché – soit vraiment occulte – qui s'oppose à un occulte dévoilé, montré, magnifié : portes et passages secrets d'une part, jardin, dauphin, grotte, et surtout « machine composée des quatre éléments » (acte IV) de l'autre. L'occulte, l'invisible doit se montrer au théâtre par la machine, ne serait-ce que pour en révéler, comme dans *La Devineresse*, l'artifice. L'illusion de la scène devient une morale du spectateur : ce qui le trompe et que le public consent cependant à voir au théâtre est de la même nature que ces « fourbes » inventées par les alchimistes ou les astrologues. Représenter l'invisible au théâtre⁶⁰, c'est signifier le danger de l'illusion et de l'occultisme.

- 64 « Le trou pour entrer dans le château », enfouissement du dernier acte, peut se lire comme ce symbole de la tromperie et de l'illusion. Ce trou qui entre dans la terre existe bien, mais il ne recèle que des artifices, visage en feu et soufflet invisible. Le jeu sur la verticalité renverse la perspective tout en rappelant les différentes strates horizontales – une par élément – du décor de l'acte IV et le Comte, le Marquis et la Gnomide, cachés, relais du regard des spectateurs, doivent se pencher pour suivre le parcours du maître et de son valet. Ce changement de perspective (de l'horizontalité de la scène à la verticalité du trou) s'accompagne d'une inversion : il faut regarder en bas pour discerner, descendre pour s'élever, creuser la terre pour découvrir une vérité invisible.
- 65 Avec beaucoup d'habileté, Thomas Corneille et Donneau de Visé accompagnent cette inversion d'un *topos*, celui du valet peureux qui s'effraie du vol d'un hibou. Ce lieu commun renverse en effet le dernier acte du *Feint Astrologue*, dans lequel Philippin faisait croire au vieux valet Mendoce, en lui bandant les yeux, qu'il allait rentrer chez lui par les airs⁶¹. L'inversion est double : d'abord parce qu'à l'envol correspond la descente, ensuite parce qu'un valet machiniste cède sa place à un serviteur apeuré. La verticalité sociale du maître et du valet contamine en effet le regard porté sur les phénomènes qui surviennent, et la *nekya* d'un Ulysse bourgeois tourne à l'échec : en guise de Tirésias, une « ombre parlante » leur révèle l'emplacement du trésor et se dissipe quand Crispin vient l'embrasser. Mais cette descente dans les Enfers de la Cabale conserve une valeur initiatique, et la visée morale pointe discrètement sous les effets scéniques des serpents et des reptiles : si Maugis demeure dans l'illusion, il n'obtient nul trésor et retient, alors qu'il « prie la Gnomide de venir à son secours », la leçon d'une fidélité sans faille. Le spectateur, lui, découvre dans cette ensevelissement théâtral le dangers de l'alchimie et du désir des richesses⁶² : *La Pierre philosophale*, en racontant l'enfouissement du désir dans les dessous du théâtre, donne à voir l'occulte et l'invisible du cœur humain.

Une poétique du mélange et de la combinatoire

- 66 À ce titre, la pièce peut à bon droit être considérée comme la seule comédie d'excavation du théâtre français au XVII^e siècle, et repose sur une dramaturgie de l'enfouissement fantasmatique⁶³. Les profondeurs de la terre sont certes présentes dans de nombreuses pièces de la période, depuis l'abîme métaphysique dans lequel sombre *Dom Juan* jusqu'aux univers souterrains animés par des forces telluriques de *La Conquête de la Toison d'or*, *Phaéton*, *Atys*, *La Gigantomachie* ou encore, *Le Ravissement de Proserpine*... Le théâtre classique, notamment tragique, se plaît en effet à exploiter la densité imaginaire du sol et la force d'évocation produite sur scène par l'association plastique de ses éléments constitutifs. Tout un arsenal machinique et scénographique est même élaboré⁶⁴ afin de rendre compte, à travers l'exhibition des dessous du théâtre, d'une véritable vision symbolique de l'étagement du monde. Mais dans la plupart des cas, le sous-sol est l'espace réservé des dieux et des êtres surnaturels, en particulier des démons, jamais à notre connaissance, comme dans *La Pierre philosophale*, le champ d'exploration et d'expérimentation des humains.
- 67 Dans la pièce, le réalisme subit dans l'évocation presque organique de l'épaisseur de la terre, lieu de toutes les métamorphoses, permet dans un paradoxe qui n'est qu'apparent une bifurcation métaphorique et métonymique qui ouvre sur l'espace imaginaire d'un univers symbolique marqué par une forme de dialectique descendante. Comme si la terre, associée à l'or, n'était plus comme dans la dramaturgie traditionnelle, héritée de Plaute (

La Marmite), revisitée par Molière (*L'Avare*), le lieu de l'enfouissement, de la thésaurisation stérile et mortifère des richesses, mais au contraire le lieu de passage symbolique et d'ouverture vers un espace de verticalité et partant, un au-delà de la matérialité des choses. Ciel et Terre voisinent dans cette pièce, qui place au cœur même du sous-sol le lieu de tous les mélanges, de toutes les fusions entre terre, eau, air, feu, humains.

- 68 Bien plus qu'un espace involutif de réclusion, « la rêverie élémentaire de la terre », au sens là encore de Gaston Bachelard, apparaît donc ici comme un espace d'ouverture et de mobilité, avec pour support l'architecture mobile du théâtre d'illusion. Car c'est bien d'un imaginaire symbolique fondé sur la force onirique de la confrontation élémentaire qu'il s'agit dans *La Pierre philosophale*, par une sorte de mise en abyme et surtout, de généralisation métaphorique de la fantasmatique du Grand-Œuvre. C'est donc bien au cœur même de l'illusion et de l'effet spectaculaire que naît une conception particulièrement organique du théâtre ; à moins que ce ne soit au moyen de la matérialité du trucage scénique qu'émerge un imaginaire symbolique d'une très grande richesse... C'est en tout état de cause par cette dialectique incessante que se fonde la poésie élémentaire qui constitue un ressort dramatique essentiel de la pièce.
- 69 Ce qui a le mérite de modifier en profondeur le régime de l'illusion théâtrale, en vertu de la spécificité des ressources machiniques de la trappe et des systèmes d'apparition et disparition à vue hérités des mystères médiévaux et enrichis de l'ingénierie des machinistes italiens : contrairement au filin et au baudrier sur lesquels sont régulièrement suspendus les comédiens, aériens, mais aussi maîtrisés, préparés, et en somme, superposés au dispositif scénique, la trappe, qui transforme le plateau en surface poreuse, en seuil, en zone d'échange, est utilisée de façon beaucoup moins abstraite et ornementale. Certes moins spectaculaire, mais tout aussi efficace sur le plan dramaturgique, l'usage de la trappe est toujours motivé par la matérialité organique des planches et permet d'interroger le rapport du public à l'illusion consentie sur laquelle repose le spectaculaire. Déplaçant la convention topique, les deux auteurs engagent ainsi la mise en crise du processus d'adhésion à l'illusion, et partant postulent, sur les vestiges de l'ancien, un nouveau régime de l'illusion scénographique.
- 70 Encore cette vision du monde dissimule-t-elle une conception du monde, l'étagement du monde renvoyant à l'échelle des êtres ; la dialectique ascensionnelle prenant le pas sur la dialectique descendante de la chute judéo-chrétienne ; l'imaginaire médiéval de la « bouche d'enfer » consomptrice cédant devant l'imaginaire matriciel de la germination et de la régénérescence... Autant d'inversions métaphysiques qui permettent d'échapper à toute forme de traitement régressif des dessous (celui des *Plaideurs* de Racine et du *Dom Juan* de Molière en particulier) comme du traditionnel parcours héroïque codifié du passage à la mort, au profit du fantasme projectif très fortement érotisé (la combinaison des corps) et dans le même temps idéologisé (la combinaison des conditions sociales dont Thomas Corneille et Donneau de Visé forment un parfait exemple), né de l'exhibition ostentatoire et jubilatoire des combinaisons sans fin entre les êtres, indissociablement naturels et surnaturels, et les éléments indissociablement matériels et merveilleux. Mélange des genres, des éléments et des êtres concourent ainsi à suggérer les désordres de la création et révèlent une infinité de mondes possibles nés de la combinatoire suggérée par ces jeux formels. Telle semble bien être, en dernière analyse, la curieuse alchimie dramaturgique de la pièce.

NOTES

1. Bien que l'intérêt de ce type de « documents » ait été prouvé récemment de façon plus générale, notamment par Claude Bourqui dans *La Commedia dell'Arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999. Dans ce cas précis, il s'agit bien d'un « Livre de sujet », ce qui a de quoi surprendre pour une pièce où les parties chantées sont si rares (seulement quelques strophes en fin de quatrième acte, dont les airs ne sont pas fournis). C'est donc une publication tout à fait atypique.
2. Thomas Corneille rédige le livret d'une *Médée* dont Marc-Antoine Charpentier compose la musique (la première a lieu le 4 décembre 1693 à l'Académie royale de Musique) et une *Bradamante* inspirée de l'Arioste (la première a lieu à la Comédie française le 18 novembre 1695). Nous avons recensé quarante pièces de Thomas Corneille, en excluant les collaborations douteuses (avec Montfleury notamment) et la délicate question des *Dames vengées*, pièce jouée en 1695.
3. Chapelain dans sa « Liste de quelques gens de lettres français vivants en 1662 » se montre le premier sévère envers Corneille le Jeune : « ... à force de vouloir surpasser son aîné, il tombe fort au-dessous de lui, et son élévation le rend obscur sans le rendre grave. » (Jean Chapelain, *Opuscule critiques*, A. Hunter éd., Droz 1936, p. 344.) Cette formule, qui ne dispensera pas Thomas Corneille d'une gratification de mille livres, inaugure une longue série de jugement qui font tous de Thomas le mauvais imitateur de son frère, comme le rappelle, non sans parti pris, l'abbé d'Aubignac dans ces *Dissertations contre Corneille* : « ... vous trouvez mauvais que j'appelle votre petit frère un apprentif, et n'est-ce pas le nom que tout le monde lui donne, le petit Corneille, pour le distinguer de vous qui êtes le grand Corneille ? Et que peut-il être autre chose qu'un apprentif de Théâtre à comparaison de vous qui vous en faites le maître ? » (François Hédelin, abbé d'Aubignac, *Dissertations contre Corneille* (1663), N. Hammond et M. Hawcroft (dir.), Exeter, University Press of Exeter, 1995, p. 124.)
4. Gustave Reynier, *Thomas Corneille. Sa vie et son théâtre* (Paris, Hachette, 1892), Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 329.
5. Jean Donneau de Visé, *Mercurie Galant* de janvier 1710 ; Claude Gros de Boze, « Éloge de Thomas Corneille », publié dans *Chefs-d'œuvre de Thomas Corneille*, Paris, Sautet, 1828, p. 2.
6. L'Hôtel de Bourgogne accueille *Stilicon* (27 janvier 1660), *Camma* (28 janvier 1661) et *Ariane* avec dans le rôle-titre La Champmeslé (25 février 1672) qui jouera Élisabeth avec Baron dans le rôle d'Essex (*Le Comte d'Essex*, 7 janvier 1678). *Circé* triomphe à l'Hôtel Guénégaud (17 mars 1675).
7. « C'était un écrivain essentiellement médiocre, et qui ne s'est jamais élevé. » (F.J. La Harpe, *Lycée*, ou *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Didier, 1834, tome I, p. 604.) Voir aussi Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927, « 22^e leçon : De Pertharite à Andromaque (1667) : Thomas Corneille et Quinault », p. 78 et suiv.)
8. « Écrivain universel, fécond et médiocre. » (Gustave Lanson, ouvr. cité, p. 78).
9. Laporte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, vol. 3, « Supplément », p. 532.
10. Pour une esthétique de la diversité et de la spectacularité dans l'œuvre de Thomas Corneille, nous nous permettons de renvoyer à la thèse en cours de Gaël Le Chevalier, *Stratégies et perspectives du regard dans le théâtre de Thomas Corneille*, sous la direction de Christian Biet, Université de Paris X.
11. Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres*, Paris, C.A. Jombert, 1763, p. 540-541. On peut aussi consulter G. Reynier, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris,

Hachette, 1892 ; D.A. Collins, *Thomas Corneille Protean Dramatist*, Monton, La Haye, 1966 ; E. Fischler, *La Dramaturgie de Thomas Corneille*, Université de Paris III, 1976.

12. P. Mèlèse, *Un Homme de lettres au temps du grand roi, Donneau de Visé, fondateur du Mercure Galant*, Paris, Droz, 1936.

13. Lérès, ouvr. cité, p. 700.

14. Pierre-François Godart de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent*, Paris, Prault Père, 1735, vol. II, p. 367-371.

15. Pour plus d'informations sur cette pièce, nous renvoyons à l'édition de Janet L. Clarke de la pièce, *Circé, Exceter*, University of Exceter, « Textes littéraires », 1989.

16. Il existe deux éditions modernes de cette pièce, sur laquelle nous reviendrons : celle de P. J. Yarrow, *La Devinresse*, Exeter, University of Exeter, « Textes littéraires », 1971 ; et celle de Jacques Truchet et André Blanc, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1992, vol. III. Jouée « dans sa nouveauté » 47 fois consécutives devant une salle comble, elle a parfois rapporté, selon le registre de La Grange, jusqu'à 1 569 livres 5 sols, pour 135 « billets de théâtre » vendus. La recette globale a atteint 49 423 livres (les frères Parfaict avançaient le chiffre de 49 522 livres 5 sols), et les auteurs ont touché chacun 5 651 livres 8 sols. C'est un record pour le XVII^e siècle : « The largest amount ever paid, as far as I can determine, for the seventeenth-century play », affirme Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, part. IV, vol. II, p. 920.

17. Son élection date de la fin de l'année 1684, mais il ne fut reçu que 2 janvier 1685. C'est Racine, qui avait été directeur de l'Académie au moment de son élection, qui eut la charge de le recevoir.

18. Le *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, qui paraîtra le 11 septembre 1694 (*Dictionnaire des Arts et des Sciences, par M.D.C. de l'Académie Française*, Chez la veuve de Jean-Baptiste Coignard et Jean-Baptiste Coignard, 1694).

19. C'est le chiffre donné par Gustave Reynier (ouvr. cité, Appendice, p. 367) et par David A. Collins (ouvr. cité, p. 24). Lérès ne donne qu'une représentation de façon erronée (« Elle ne fut pas jouée une seconde fois. »), Antoine de Lérès, ouvr. cité, p. 349. Thomas Corneille, bien sûr, a connu d'autres échecs comme *Persée et Démétrius*, *La Mort d'Achille*, ou *Psyché*.

20. Cette pièce est cependant un échec, comme le rappellent Jules Carlez (*Pierre et Thomas Corneille librettiste, Mémoire de l'académie nationale des sciences, arts et belles lettres de Rouen*, 1881, p. 164) ou Alain Niderst (« ... il donne *Psyché*, qui ne réussit guère », Thomas Corneille, *Le Festin de Pierre*, édition critique d'Alain Niderst, Paris, H. Champion, 2000, p. 8).

21. Cette pièce, écrite en collaboration avec Donneau de Visé, s'inspire de l'Affaire des Poisons.

22. Ces pièces font partie de ce que David A. Collins appelle curieusement ses « œuvres périphériques » (« ...peripheral works involving spectacular devices, machines, or musical accompaniment. », David A. Collins, ouvr. cité, p. 13). Il les écarte d'ailleurs de son étude alors qu'elles représentent pourtant un tiers de l'œuvre du Rouennais.

23. *L'Inconnu*, prologue.

24. Nous reprenons ici à notre compte le terme employé par Guy Spielmann, qui a rendu les termes « spectaculaires » et « spectacularité » opératoires. Voir Guy Spielmann, « Pour une syntaxe du spectaculaire », dans *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, éd. Claire Le Brun-Gouanvic et Marie-France Wagner, Paris, Champion, 2001, p. 221 notamment).

25. Il est symptomatique que l'article « théâtre » de son *Dictionnaire des Arts et des Sciences* rappelle le sens du mot *theatron*, comme le fait l'abbé de Pure dans un texte proche de l'esthétique de Thomas Corneille : « Le mot de Théâtre est Grec, & ne signifie autre chose qu'un lieu de Spectacle ; c'est à dire, où l'on voit commodément & pleinement les choses extraordinaires qu'on expose en veuë pour le divertissement ou pour le bien du public. On a plutôt retenu le mot de Spectacle que celui d'Auditoire, soit par le souvenir des premiers Spectacles qui n'étaient que pour les yeux, soit que les vers et les chants qui en faisaient la nouveauté, eussent besoin de quelques choses de plus que des paroles, pour avoir un plein effet ;

soit enfin que les objets entrent dans l'âme plus fortement par les yeux que par les oreilles. » Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux* (Paris, 1668), Reprint Minkoff, 1972, p. 73-74.

26. Le compositeur crée les musiques de *Circé*, de *L'Inconnu* et de *La Pierre philosophale*, pièces accompagnées de musique. Lully qui l'avait délibérément écarté de la cour écrira la musique d'un opéra dont le livret est de Thomas Corneille, *Bellérophon*. Ce n'est qu'après sa mort et la fin du privilège du compositeur d'*Actéon* que Charpentier pourra composer un opéra sur un livret de Thomas Corneille, *Médée*, en 1693.

27. « ... quoi que fort vieux, il avait dessein d'épouser la fille d'une Madame Raymond », acte I.

28. Dorante se fait le témoin de cette difficulté dans la *Critique de l'École des femmes* : « il faut y plaisanter ; et c'est une étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens. » (*Critique de l'École des femmes*, scène VI). Sur cette question, voir Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque d'histoire du Théâtre », 1992, p. 20-34.

29. Il n'en sera pas toujours de même, puisque le théâtre du XVIII^e siècle s'emparera de cette thématique dans laquelle il voit une féconde source d'inspiration. Les personnages d'alchimistes abondent en effet dans les comédies du siècle suivant, comme dans *L'Amour diable* (1708), de Legrand, où un jeune amant n'imagine pas d'autre ressource, pour contraindre le père de son amante, qui consacre sa vie au Grand-Œuvre, à lui accorder la main de sa fille, que de contrefaire le diable. Mal intriguée et mal rimée, la comédie trouve dans l'évocation des déboires du chercheur d'or certains ressorts comiques. Lesage à son tour, dans *Le Rival dangereux* (1734), dresse le portrait d'un fameux chimiste qui aurait percé le secret de la pierre philosophale. Il s'agit d'un inconnu qui arrive à se faire introduire chez M. Cornet, procureur, comme pensionnaire, et parvient, à force de prodigalité, étant donné que l'argent ne lui coûte rien, à se faire promettre Julie, fille du procureur, au détriment de Valère. Il ne manque plus au père que de connaître la profession de son futur gendre, ce dont s'acquitte Marton, qui apprend de son domestique qu'il est alchimiste, et possède le secret de faire de l'or. Et pour preuve de ses affirmations, il lui montre un chandelier de cuivre que son maître a transformé en lingot le matin même. La jeune fille, que l'alchimiste couvre de présents (bague, écrin de pierreries) et de promesses (sommptueux équipage, hôtel richement meublé), signifie à Valère son congé et s'éprend même sincèrement de l'alchimiste. Cependant, un exempt et des archers viennent pour le saisir et l'arrêter de la part du Roi, et les habitants de la maison n'ont que le temps de prévenir son valet afin de ménager sa fuite... La veine comique ne fera pas long feu, puisqu'on la retrouve tout au long du XVIII^e siècle, jusque sous la plume de Louis-Sébastien Mercier, dont on connaît l'intérêt dramaturgique pour l'or (*La Brouette du vinaigrier*) et plus généralement, pour les questions d'argent, dans une pièce demeurée à l'état de manuscrit, *Le Grand-Œuvre* [Fonds Mercier de la Bibliothèque de l'Arsenal, Manuscrit, Ms 15080 (1 c) et Ms 15080 (1. D)], réécriture de *L'Alchimiste espagnol* [Arsenal, Ms 15080 (1. a) et Ms 15080 (1. b)]. Sans parler de cet autre manuscrit, *Le Charlatan, ou Le Docteur Sacroton*. Ces textes seront bientôt rendus disponibles par l'édition du *Théâtre complet* de Mercier, publiée chez Champion sous la direction de Jean-Claude Bonnet.

30. Il s'improvise astrologue pour justifier le fait qu'il connaît la présence de Don Juan à Madrid, alors qu'il est cru en voyage.

31. *Le Feint Astrologue*, III, 1.

32. Il s'agit de la *Médée* de 1693.

33. Pour une analyse de cette pièce, et en particulier, du nouveau régime de l'illusion théâtrale qu'elle met en place, nous nous permettons de renvoyer à l'article de Martial Poirson, « Les Classiques ont-ils cru à leurs machines ? », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, juin 2004.

34. Ce nom propre, comme la plupart des noms cités dans la pièce, désigne un auteur qui a réellement existé. Auteur de *La Caractéristique universelle*, il est surtout connu pour avoir inspiré Leibniz.

35. « Là-dessus, le Comte lui ayant appris qu'il a deux cent ans, il croit qu'il n'a tant vécu que par le moyen de la Poudre de projection » (acte II, p. 12) ; sans parler de la mise en scène de son rajeunissement (acte IV, p. 23).

36. La pièce n'est pas, de ce point de vue, un cas isolé. Nous nous permettons de renvoyer, sur ces questions, à la thèse de Martial Poirson, « Comédie et économie à l'Âge Classique : argent, morale et intérêt dans les formes comiques du théâtre français (1673-1789) », soutenue en 2004 à l'université Paris 10-Nanterre.

37. En particulier dans les contes de fées de M^{me} d'Aulnoy (*Le Prince Lutin*, 1697), de M^{me} de Murat (*Le Sylphe amoureux, Le Parfait Amour*, 1698), de M^{me} Levesque (*Le Prince invisible*, 1722), d'Anthony Hamilton (*Le Bélier, Zénétyde*), parmi d'autres...

38. La suite de l'ouvrage sera ensuite publiée à titre posthume de façon anonyme sous le titre de *La Suite Du Comte De Gabalis, Ou Nouveaux Entretiens Sur Les Sciences secretes, Touchant La Nouvelle Philosophie*, Amsterdam, De Coup, 1715. Un troisième ouvrage, cette fois attribué non plus à Montfaucon mais à Antoine Androl, paraîtra ensuite sous le titre *Les Génies Assistants et gnomes irréconciliables, Ou Suite Au Comte De Gabalis*, La Haye, 1718. Pour plus d'informations sur ce qu'il convient bien de considérer comme le principal hypotexte non dramatique de la pièce, nous nous permettons de renvoyer à l'excellente introduction de Roger Laufer dans son édition conjointe de *Le Comte de Gabalis* et de *La Critique de Bérénice*, Paris, Nizet, « Textes et commentaires », 1963, Introduction, p. 7-64. Curieusement, l'auteur mentionne de façon très allusive et presque accessoire le texte de Thomas Corneille et Donneau de Visé (p. 48), réduisant la relation intertextuelle à l'emprunt par les dramaturges de la figure de Sylphe.

39. C'est la première, mais non pas la seule, puisqu'il convient de signaler deux autres pièces de théâtre qui en sont inspirées à quelques années d'intervalle : d'abord, *Le Comte de Gabalis*, comédie attribuée à Fontenelle, représentée en 1689, qui ne fût jamais imprimée mais que signale Lérís, ouvr. cité, affirmant que « [l]e livre singulier de l'Abbé de Villars, qui porte ce titre de *Comte de Gabalis*, & qui traite des habitants des quatre éléments, a fourni le sujet de cette pièce » ; ensuite, *Le Comte de Gabalis*, opéra-ballet de 1714 dont le livret est signé Beauchamps. Sans parler de *Sémiramis*, opéra de 1718, et de deux ballets tardifs de 1726, *Les Génies* et *Les Romains*, qui convoquent sur scène un cortège d'esprits élémentaires sous la houlette de Zoroastre en personne. Il semble donc que la valeur mythogène de la figure s'exprime davantage au XVIII^e qu'au XVII^e siècle.

40. Noémie Courtès parle ainsi des élémentaires comme d'une « synecdoque du merveilleux », dans *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 374.

41. Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, notamment p. 145-152. L'auteur voit dans les entretiens le parangon de cette littérature réflexive à plusieurs niveaux de sens : « Ce qui nous retient chez Montfaucon de Villars est qu'il met en œuvre d'une façon claire et maîtrisée les éléments qui font de la dramaturgie des discours une métafiction » (p. 146). L'analyse de la « dramaturgie » du récit, à laquelle procède l'auteur, nous semble en effet aussi fondée que féconde, bien que l'on puisse émettre certaines réserves sur l'utilisation du mot « scénographie », en partie impropre car dissociée de sa vocation spatiale et réduite à une forme de théâtralité.

42. Sur ces questions, nous renvoyons à Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement*, ouvr. cité, en particulier p. 259-295.

43. Robert Muchembled, *Sorcières, justice et société aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Imago, 1987 et *La Sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard-Julliard, 1979. De façon plus générale, sur la question de la croyance, Robert Darnton, *Le Grand Massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Robert Laffont, 1985 ; et sur les polémiques auxquelles ce livre a donné lieu, H.T. Mason (ed.), *The Darnton Debate. Books and Revolution in the Eighteenth Century*, Oxford, SVEC, 1998.

44. Thomas Corneille, *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, Paris, 1694, vol. I, article « Argent ».
45. Thomas Corneille, *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, ouvr. cité, vol. II, article « Pierre », dernière rubrique : « Les Chimistes l'appellent *La Benoïste*. C'est le secret de faire de l'or par art. Le mercure des Philosophes dont on forme la Pierre philosophale, supposé qu'elle soit possible, ne se tire d'aucun métal parfait, mais de la matière première & prochaine des métaux. Quand ils disent que la matière de la Pierre philosophale se trouve partout, qu'elle est jusque dans les étales, & que chacun la porte avec soi, ils parlent de la matière éloignée, c'est-à-dire, de l'Esprit du monde, qui dispose les semences métalliques à la perfection des métaux ».
46. Ainsi, en particulier, de la série d'articles consacrés par Corneille à la finance : « Banque », « Banqueroute », « Banquier », « Billonner », « Bourse », « Denier », « Monnaie » et « Usure »...
47. Thomas Corneille, *Dictionnaire des Arts & des Sciences*, ouvr. cité, vol. II, article « Monnaie » : « Portion d'une certaine matière, à laquelle l'autorité publique a donné un poids & une valeur fixe pour servir de prix à toutes choses dans le commerce. Quoi qu'il y ait apparence qu'une invention si utile soit aussi ancienne que le monde, on n'en trouve rien dans l'Histoire Sainte avant le déluge ».
48. Thomas Corneille, *Dictionnaire des Arts & des Sciences*, ouvr. cité, vol. II : « Ainsi on a toujours pratiqué le prêt de l'argent chez toutes les Nations, sans que les lois les plus saintes aient pu l'empêcher, quoique ce prêt soit un écueil des plus dangereux pour ceux qui empruntent, & un très grand crime pour ceux qui en tirent du profit ». Mais ce n'est qu'une petite partie d'un article qui fait preuve, là encore très documenté et précis.
49. On retrouverait le même type de condamnation morale du prêt usuraire dans l'article « Usure », rédigé par Pierre Richelet ou dans une moindre mesure, par Antoine Furetière, qui cherche davantage à faire la part des choses.
50. Le début de l'article « Intérêt » des *Questions sur l'Encyclopédie*, septième section [1771], est de ce point de vue très révélateur : « Nous n'apprendrons rien aux hommes nos confrères, quand nous leur dirons qu'ils font tout par intérêt. Quoi ! c'est par intérêt que ce malheureux fakir se tient tout nu au soleil, chargé de fers, mourant de faim, mangé de vermine et la mangeant ? ».
51. Quelles différences, en effet, entre les articles « Agriculture », « Banque », « Banqueroute », « Blé », « Économie », « Impôt », « Luxe », « Propriété », « Taxe ». Sans parler d'articles plus transversaux comme « Charité », « Cuissage ou Culage », « Égalité », « Envie », « Esclaves », « Fastes », « Générosité », « Intérêt », « Loi salique », « Population », « Privilèges », « Vénalité ». Ces articles reflètent une rêverie taxinomique et lexicologique similaire qu'il intègre au discours savant sans solution de continuité.
52. Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, Paris, Première partie, 1770, article « Alchimie ».
53. Le texte de cette comédie jouée à la Comédie française n'a pas été publié. Le manuscrit du souffleur est introuvable à ce jour.
54. Ce qui s'avère particulièrement pertinent sur le plan de l'histoire des idées. On lira, pour une analyse précise de ces questions, Roland Edighoffer, *Les Rose-Croix et la crise de la conscience européenne au XVII^e siècle*, Paris, Devry, 1998. L'auteur affirme que le mouvement représente initialement une tentative de synthèse entre le christianisme traditionnel et l'esprit scientifique du XVII^e siècle, avant d'évoluer vers une forme d'ésotérisme plus radicale.
55. Il y a lieu ici de croiser l'épistémologie bachelardienne telle qu'on peut la lire dans *La Formation de l'esprit scientifique* et *Le Nouvel Esprit scientifique*, avec sa théorie de l'art et en particulier de la littérature, telle qu'on la trouve notamment dans *La Poétique de la rêverie* et les différentes études qu'il consacre aux imaginaires collectifs des quatre éléments et à leur psychanalyse.
56. Le Chevalier apprend à Angélique « que ce comte étant amoureux d'une de ses nièces, il lui a promis de la lui faire épouser, et s'est chargé de venir à bout du tuteur de cette nièce, qui veut s'opposer à son mariage... »

57. Les auteurs évoquent dans l'Avis au lecteur « *les ridicules pensées qu'ils [les Rosicruciens] avaient que chaque élément était rempli d'habitants invisibles* ». Cette idée se retrouve chez le Comte qui explique à Maugis que « les quatre Éléments sont peuplés d'habitants invisibles » (acte II).

58. Ce dernier le révèle à Crispin dans l'acte III.

59. « M. Maugis découvre à Crispin que le Comte le doit faire devenir invisible. Crispin lui veut faire croire que ce secret ne ferait que lui causer de fâcheux chagrins... » (acte III).

60. C'est exactement ce que fait l'acte IV, puisque les habitants élémentaires sont censés être invisibles. Dans *Circé*, la magicienne convoque des « esprits invisibles » pour éloigner des satyres qui importunent ses nymphes (*Circé*, I, I).

61. *Le Feint Astrologue*, V, 6, 7 et 11. Ce topos est en fait déplacé, puisque Mendoce, crédule, est également un serviteur.

62. Les auteurs le rappellent clairement dans l'« Avis au lecteur » : « *Quant aux chercheurs de trésors qu'on tâche à désabuser par l'exemple de M. Maugis, il s'en trouve en France aussi bien qu'ailleurs, et on a fait remuer beaucoup de terre à des gens qui se croyaient fort habités* ».

63. Tel n'est pas le cas du théâtre anglophone, en particulier élisabéthain, comme en atteste notamment le dénouement de *Roméo et Juliette*.

64. C'est ce qu'a démontré Laura Naudeix dans sa conférence « Les dessous du théâtre », lors du colloque « La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France » qui s'est tenu les 5 et 6 janvier 2006 à l'université de Paris IV-Sorbonne.

RÉSUMÉS

L'enjeu d'une édition critique du canevas de *La Pierre philosophale*, de Thomas Corneille et Donneau de Visé, publiée et représentée en 1681, est triple : d'abord, c'est un des plus longs canevas imprimés en langue française de cette période ; ensuite, la minutie de sa transcription présente un intérêt dramaturgique indéniable ; enfin, c'est un point de cristallisation non seulement dans l'histoire des formes du théâtre du merveilleux, autrement dit du théâtre machinique à effets, par son caractère hybride, mais encore dans l'histoire des mentalités et en particulier, du rapport au merveilleux, par son caractère syncrétique. Comédie de la déconstruction métathéâtrale de l'illusion, du démontage systématique de toute forme de mystification et de croyance, la pièce procède dans le même temps à un curieux réenchâtement du monde, par une sorte de retour du refoulé qui passe par la réappropriation du pouvoir fantasmatique, imaginaire et symbolique de la question alchimique. L'introduction et l'édition du canevas de la pièce proposent un certain nombre de pistes dramaturgiques et de clefs herméneutiques pour mesurer les implications politiques du merveilleux théâtral, et pour entrer dans ce qu'on pourrait appeler une « alchimie dramaturgique », c'est-à-dire une esthétique combinatoire et métamorphique.

La Pierre philosophale: Re-enchanting the World in the 17th Century Theatrical Wonderland (followed by an edition of the Play's Summary). This critical edition of the summary of *La Pierre philosophale* (The Philosophical Stone), a play by Thomas Corneille and Donneau de Visé published and staged in 1681, will be of interest to scholars for at least three reasons: first, it is one of the longest plot summaries printed in French during this period; second, the details of the transcription reveal a lot about the dramaturgy of the time; third, this text crystallizes a unique moment both in the history of stage machinery and in the history of the "merveilleux". Through

its meta-theatrical unveiling of illusions, this comedy systematically deconstructs all forms of beliefs and mystifications, while it simultaneously re-enchants the world by staging the imaginary and symbolic powers of the alchemic fantasy. The introduction and the edition to the plot summary provide a number of clues designed to help the reader measure the political implications of the theatrical “merveilleux” and enter into the metamorphic esthetics of the dramaturgic alchemy.

AUTEURS

MARTIAL POIRSON

Université Stendhal-Grenoble 3 et *UMR LIRE*

GAËL LE CHEVALIER

Université Paris 10-Nanterre