

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Edwige Keller-Rahbé

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=905>

DOI : 10.35562/pfl.905

Référence électronique

Edwige Keller-Rahbé, « « De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714) », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 24 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=905>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Edwige Keller-Rahbé

PLAN

La riposte et sa chronologie

La vengeance par le livre : l'édition de *L'Intrigue des concerts*

La *némésis* comique dans *L'Intrigue des concerts*

TEXTE

- ¹ L'alexandrin choisi pour titre de cette étude est tiré de *L'Intrigue des concerts*, petite comédie en un acte et en vers de Louise-Geneviève de Saintonge¹, parue en 1714. Pour qui connaît l'autrice et sa carrière², cet alexandrin résonne comme une allusion à une cabale professionnelle montée contre elle en 1695, au sein de l'Académie royale de musique (ARM) de l'ère postlullienne. Au printemps de cette année-là, Saintonge compose le livret d'un ballet intitulé *Les Charmes des saisons*. L'existence d'un projet concurrent porté par l'abbé Jean Pic, auteur connu pour des ouvrages moraux, est attestée par une lettre de Louis Ladvocat, conseiller du roi, amateur passionné d'opéra, à l'abbé Dubos. Le 5 mai, le magistrat informe son correspondant que

Madame de Xaintonge a achevé son ballet des *Saisons*, [cependant que] le dessin des *Saisons* est presque achevé par un autre poète, et d'un autre dessin que celui de Madame de Xaintonge, [...] l'on sera en état de choisir lequel des deux plaira le plus³.

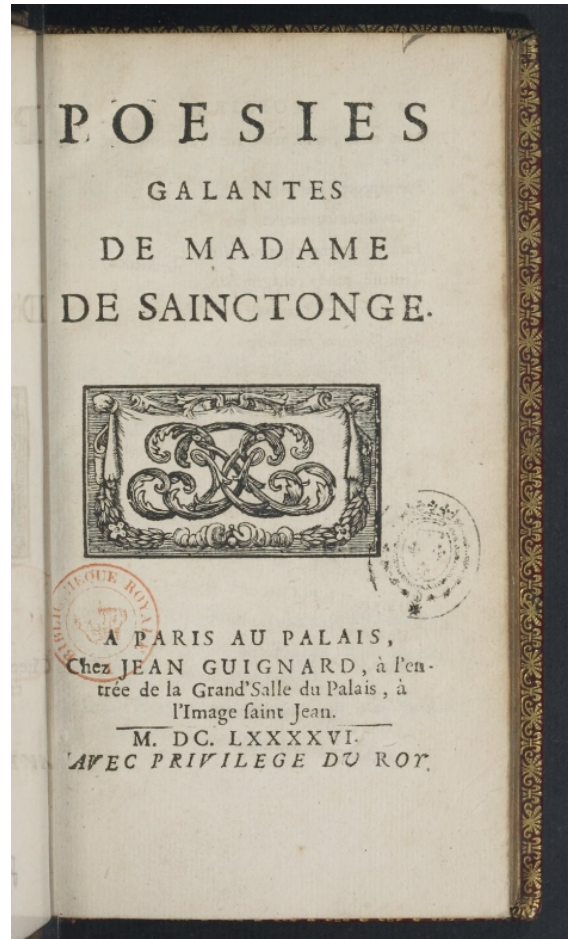
Si l'on se fie à cette chronique, l'antériorité du ballet de Saintonge sur celui de l'abbé Pic n'est pas contestable. C'est pourtant le *Ballet des saisons* de ce dernier qui est créé avec succès le 18 octobre (chorégraphie de Guillaume-Louis Pécour, musique de Pascal

Collasse et de Louis Lully). Apparemment, le librettiste réussit à s'imposer auprès du directeur de l'Opéra, Jean-Nicolas de Francine⁴, gendre et successeur de Jean-Baptiste Lully, avec l'appui de ses collaborateurs, évinçant sa rivale et condamnant sa création à l'oubli. Le ballet de Saintonge ne fut jamais représenté ni mis en musique, si bien que la cabale interrompit « la carrière opératique de la poétesse à Paris⁵ ».

- 2 Saintonge aurait pu choisir de se laisser enfermer dans le rôle de victime, subissant en silence l'injure et l'humiliation liées à ce meurtre symbolique. L'affaire aurait ainsi pu rester confinée à l'ARM, si l'autrice n'avait finalement opté pour une stratégie de la divulgation. Désireuse de défendre son auctorialité, elle décide de porter les faits à la connaissance du public à travers un « Avis au Lecteur », placé en tête du livret des *Charmes des saisons*, publié en 1696 dans les *Poésies galantes de Madame de Saintonge*. Si le mobile des « cabales » dont elle se dit victime à l'Opéra reste obscur, leur réalité est tangible. En plus de la brigade menaçant les créations *Didon* et *Circé*⁶, la correspondance de Ladvocat, entre 1694 et 1696, s'emploie de manière misogyne à déconstruire l'autorité intellectuelle de Saintonge en ciblant son ignorance de Virgile et des règles de l'opéra, ainsi que la faiblesse de ses vers et sa maîtrise imparfaite des langues grecque et latine⁷. L'avertissement ne saurait donc être réduit à une simple *captatio benevolentiae*. Sa mise en circulation constitue le point de départ d'une longue séquence de vengeance dont *L'Intrigue des concerts* est le point d'aboutissement.

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la némésis comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans L'Intrigue des concerts (1714)

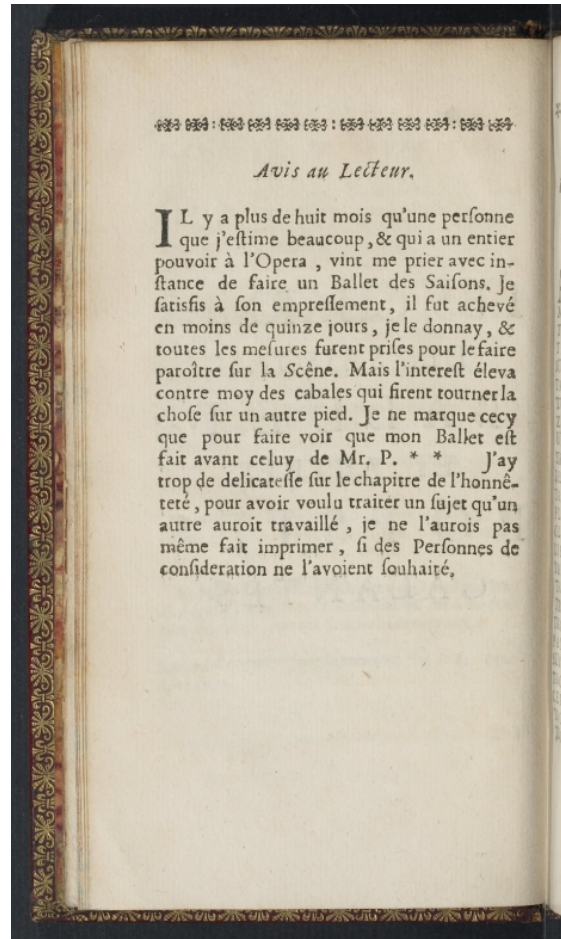
Fig. 1. *Poesies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, Jean Guignard, 1696, page de titre



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Littérature et art, cote RES-YE-2328

Fig. 2. *Les Charmes des saisons* dans *Poesies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, Jean Guignard, 1696, « *Avis au Lecteur* »



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Littérature et art, cote RES-YE-2328

- 3 L'importante dynamique de redécouverte du théâtre féminin de l'Ancien Régime n'a donné lieu ni à une étude approfondie ni à une édition critique de cette petite comédie, peu explorée ou traitée de façon anecdotique, comme un simple produit dérivé de l'affaire des *Saisons*. Ce manque d'attention en fait l'œuvre dramatique la moins connue de Saintonge, la recherche ayant tendance à se concentrer sur ses tragédies lyriques⁸. Le contenu à forte résonance autobiographique de *L'Intrigue des concerts*, ainsi que le processus par lequel l'autrice lésée a décidé de se venger de « l'affront » subi, sont pourtant révélateurs de la place importante que la pièce occupe dans son parcours.

- 4 Mon propos consistera à interroger le geste vindicatoire de Saintonge pour montrer que les voies de la *némésis* comique lui permettent d'exercer son pouvoir d'action afin de restaurer son auctorialité et son honneur, bafoués par l'abbé Pic à l'ARM. Je m'intéresserai à la façon dont la dramaturge construit sa *némésis* par et dans le livre. Car la vengeance s'établit ici à plusieurs niveaux et s'énonce dans une pluralité de formes : comme un geste littéraire inscrivant *L'Intrigue des concerts* dans la tradition des écrits de vengeance, mais aussi comme un dispositif éditorial, un thème et une structure métathéâtrale articulant efficacement rire bouffon et rire critique.

La riposte et sa chronologie

- 5 L'« Avis au Lecteur » des *Charmes des saisons* suit la logique selon laquelle la vengeance découle d'une offense qui suscite la colère de l'offensé⁹. Il se présente comme une action dans le monde définie par une économie du temps, où l'on observe que Saintonge cultive deux types de vengeance et de temporalités topiques : vengeance immédiate/vengeance différée.
- 6 Trois mois seulement s'écoulent entre la programmation des *Saisons* de Pic à l'Opéra et la publication du ballet dans le recueil des *Poésies galantes* (Paris, Jean Guignard, 15 janvier 1696 ; extrait du privilège royal, au nom de la poétesse, du 23 décembre 1695). On ignore cependant à quel stade en était le travail d'impression lorsque le ballet, destiné à paraître chez C. Ballard en temps normal, fut ajouté au manuscrit. L'urgence à publier s'explique par les enjeux cruciaux liés à l'offense, qui soulèvent des questions éthiques, intellectuelles et artistiques dépassant le simple cadre professionnel. La légitimité de Saintonge en tant que productrice culturelle d'avant-garde risquait d'être compromise, car son ballet introduisait une innovation formelle majeure dans l'évolution du théâtre lyrique, étant le premier opéra-ballet¹⁰. Le mérite en revint à Collasse, reconnu par l'historiographie comme l'inventeur d'un genre qui allait renouveler l'opéra à partir des années 1690¹¹ « dominé presque exclusivement depuis plus de vingt ans par la tragédie lyrique¹² ».
- 7 La proximité de Saintonge avec les milieux du *Mercure galant* justifie l'annonce de publication du recueil en janvier 1696. L'éloge appuyé du

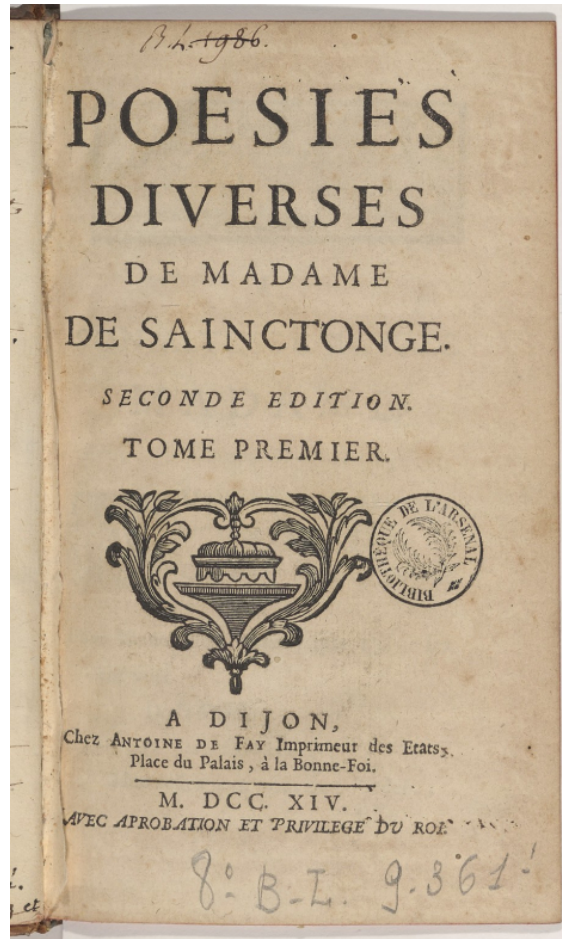
ballet accrédite la thèse de sa préexistence auprès du public mondain et laisse pressentir l'excellence des vers de la poétesse :

Nous sommes dans un temps où les Muses aiment à se familiariser avec les Dames. Il est aisé de le voir par le Recueil de Poésies galantes que Madame de Saintonge vient de nous donner. Le premier Ouvrage de cet excellent Recueil est le *Ballet des Saisons*, qui a servi d'idée à celui qu'on a fait paroître à l'Opera, depuis peu de temps. Si on s'étoit servi de ses Vers, ils n'auroient sans doute fait qu'en augmenter la beauté, puis qu'ils sont aisez, naturels, & tres-chantans¹³.

- 8 *L'Intrigue des concerts* constitue l'étape ultime du processus de vengeance, bien qu'il soit difficile de déterminer clairement les phases de sa création. Certains commentateurs avancent 1712 comme date de rédaction, d'autres 1714, qui est l'année de sa parution dans la seconde édition des *Poésies diverses de Madame de Saintonge*¹⁴. Si la rédaction a eu lieu tôt à Paris, cette comédie pourrait résonner avec les écrits injurieux de Jean-Baptiste Rousseau qui, en 1696, avait tourné en dérision son rival Jean Pic dans un court *Dialogue pour être mis en musique*. Sur le *Ballet des Saisons*, et dans une épigramme intitulée *La Picade*. L'hypothèse d'une rédaction proche de la publication est également plausible, car Saintonge a continué à créer des divertissements musicaux à la demande de plusieurs cours royales (France, Espagne, duché de Lorraine). L'autrice a peut-être ressenti le besoin de revisiter son passé lors de l'impression de ses œuvres complètes à Dijon¹⁵, à la fin de sa vie, animée par la récente reprise du ballet de Pic à l'Opéra en 1712.

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la némésis comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans L'Intrigue des concerts (1714)

**Fig. 3. *Poesies diverses de Madame de Saintonge. Seconde edition. Tome premier*,
Dijon, Antoine de Fay, 1714, page de titre.**

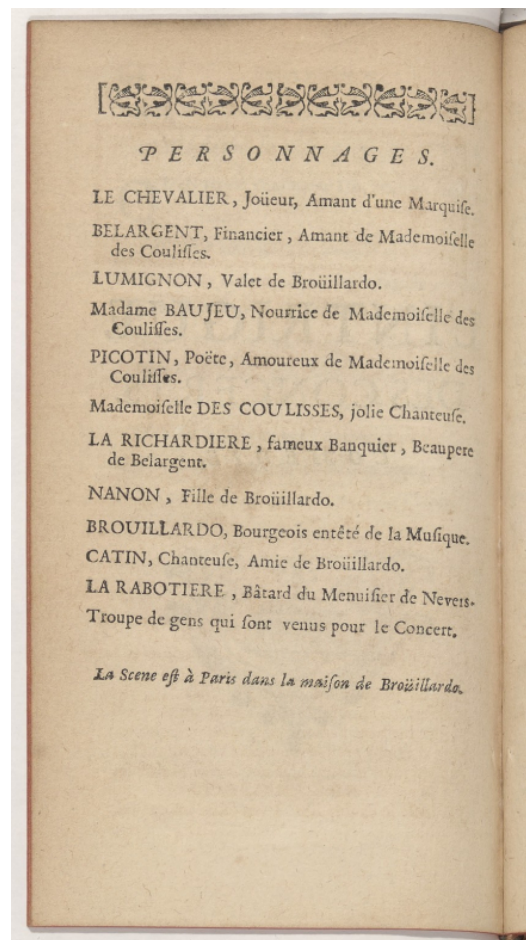


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la némésis comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

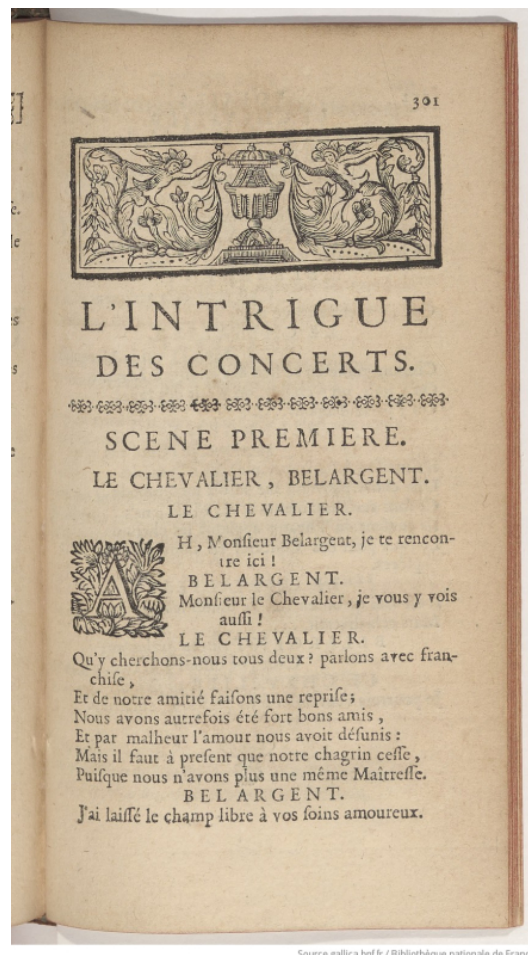
Fig. 4. *L'Intrigue des concerts. Comedie*, dans *Poesies diverses de Madame de Saintonge. Seconde edition. Tome premier*, Dijon, Antoine de Fay, 1714, liste des personnages.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

Fig. 5. *L'Intrigue des concerts*. Comedie, dans *Poesies diverses de Madame de Saintonge*. Seconde edition. Tome premier, Dijon, Antoine de Fay, 1714, première page de la comédie.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

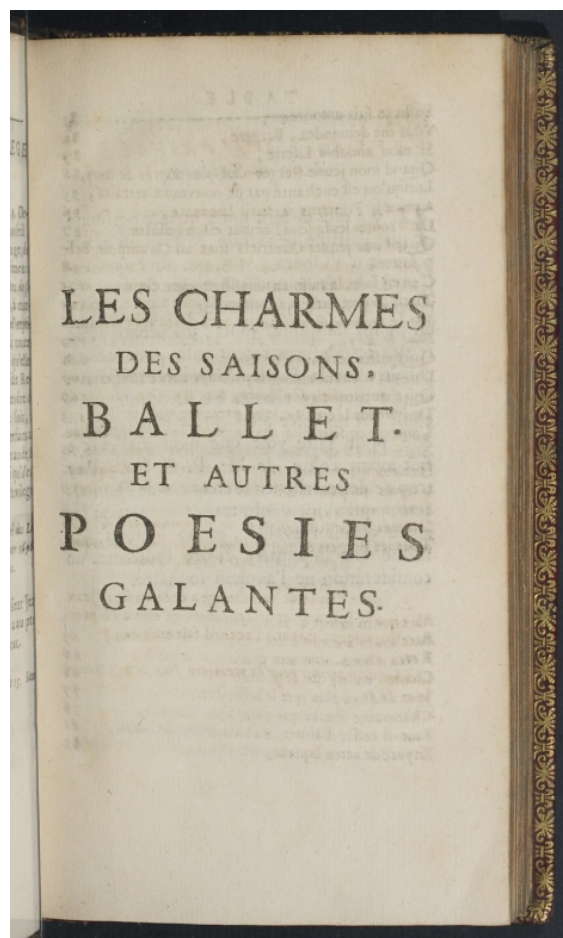
La vengeance par le livre : l'édition de *L'Intrigue des concerts*

- 9 Selon P. Gethner, Saintonge « a préféré se présenter au public surtout comme poétesse, intégrant ses ouvrages dramatiques dans les deux collections de ses œuvres intitulées *Poesies galantes* (1696) et *Poesies diverses* (1714)¹⁶ ». L'approche matérielle du livre révèle des stratégies éditoriales propres à enrichir cette analyse des enjeux de la publication du théâtre de l'autrice. Imprimés à vingt ans d'écart, dans des villes et des ateliers différents, les deux ouvrages n'en présentent

pas moins une continuité structurelle, laissant penser que leur conception a fait l'objet d'un contrôle étroit pour mieux en orienter la réception.

- 10 Le premier recueil est placé sous la protection d'Élisabeth-Charlotte de Bavière, princesse Palatine, qui fut une importante mécène et amatrice de théâtre à la fin du règne de Louis XIV¹⁷. Après l'épître en vers, le privilège du roi reconnaît l'auctorialité de Saintonge en lui accordant le droit « de faire imprimer [...] un *Recueil de Poësies Galantes de sa composition* ». Le recueil s'ouvre ensuite sur le ballet des *Saisons*, emplacement qui assure au texte dramatique une visibilité optimale et lui confère un statut de pièce forte. Une page de titre libellée *Les Charmes des saisons, ballet. Et autres poésies galantes* tend même à en faire la « pièce maîtresse¹⁸ » du recueil.

Fig. 6. *Les Charmes des saisons* dans *Poesies galantes de Madame de Saintonge*, Paris, Jean Guignard, 1696, page de titre interne



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- 11 Le second recueil est l'occasion de rééditer le livret avec une nouvelle signification. L'« Avis au Lecteur », frappé d'obsolescence, a disparu, tandis que les autres pièces liminaires subissent des modifications selon les exemplaires. Certains sont dépourvus d'épître dédicatoire dans le tome I ; d'autres maintiennent le tome I sous le patronage de son « Altesse royale Madame », tandis que le tome II est adressé à Antide de Migieu, personnalité du cercle de Saintonge à Dijon¹⁹, conseiller du roi et président à mortier au parlement de Bourgogne²⁰. Parfois, le remaniement du péritexte se vérifie à l'interversion des épîtres : tome I dédié au marquis de Migieu, tome II à la princesse Palatine. Le dispositif résulte-t-il d'un montage accidentel ou d'une spécification des exemplaires ? En tout cas, la nouvelle instance dédicatoire intéresse pour son statut socioprofessionnel, ennobli par une référence à la mythologie grecque. Pour célébrer le magistrat dans l'exercice de ses fonctions, Saintonge mobilise la figure de Thémis, déesse de la justice, convoquant par là un imaginaire culturel, moral et politique positif (au ^{xvii}^e siècle, le « Ministre de Thémis » par excellence est le chancelier Séguier). Si la justice est un autre élément constitutif de la topique de la vengeance, l'inscription de la figure d'Antide de Migieu dans l'espace liminaire des *Poésies diverses*, notamment dans le tome I, engage une lecture spécifique des *Charmes des saisons*. En sollicitant le patronage d'un magistrat « réparateur » des torts, Saintonge assigne à ses écrits une visée réparatrice, qui agisse sur son honneur et son auctorialité. Au fond, le dispositif éditorial remanié d'un recueil à l'autre permet d'intégrer la vengeance personnelle dans le cadre de la justice publique du roi. L'adjonction de *L'Intrigue des concerts* achève de régler le conflit sous cette égide.
- 12 La comédie est placée dans chaque édition à la fin du tome I, ce qui crée un jeu d'échos saisissant entre l'ouverture (premier volet dramatique) et la clôture (second volet dramatique). La construction en diptyque est d'autant plus parfaite que les deux autres productions inédites de Saintonge – la pastorale héroïque en un acte *Diane et Endymion* et la comédie sérieuse en cinq actes *Griselde, ou la Princesse de Saluces* –, sont imprimées à part, dans le tome II. L'ordre d'apparition des écrits de théâtre respecte-t-il celui de leur composition ou de leur création ? La date de rédaction de *Griselde* n'est pas plus connue que celle de *L'Intrigue des concerts* ; la

pastorale, quant à elle, a été représentée devant le duc de Lorraine, à Nancy et Lunéville, en 1711.

- 13 Le recueil de 1714 pourrait bien être un espace de re/configuration des œuvres dramatiques de Saintonge au sein duquel le tome I est conçu pour réactualiser et scénariser l'affaire des *Saisons*. Aux lecteurs avertis et connivents de déchiffrer la vengeance littéraire orchestrée par le livre.

La némésis comique dans *L'Intrigue des concerts*

- 14 Signe de sa capacité à reprendre possession de son histoire, Saintonge transpose son infortune dans une comédie centrée sur la rivalité amoureuse, qui vaut pour métaphore de la concurrence professionnelle. La comédie tire son efficacité d'un double niveau de lecture, farce bouffonne et réécriture élaborée de l'affront subi, accompagnée d'une satire vengeresse du milieu de l'Opéra. Par la réflexivité théâtrale, caractéristique des comédies de la fin du ^{xvii}^e siècle, Saintonge tisse et négocie l'articulation de ces niveaux.
- 15 Les marqueurs d'autoréférentialité dans la pièce sont multiples et d'une grande évidence. En témoigne d'abord le titre, qui combine le sens littéraire d'*intrigue* et le sujet des *concerts*²¹ chez Brouillardo, un bourgeois parisien entêté de musique. Est programmée une histoire conventionnelle mettant en scène un groupe de passionnés de musique et de chant, qui se retrouvent mêlés à une série d'intrigues amoureuses. Mademoiselle Des Coulistes, jeune et jolie chanteuse, est courtisée par trois prétendants : le financier Belargent, le vieux banquier La Richardière et le poète vaniteux Picotin. Le sujet tourne autour des rivalités engendrées par la situation, en attendant le concert du soir. Belargent offre à la cantatrice une bourse de louis d'or dans l'espoir de l'épouser au décès de son beau-père, La Richardière, lequel cherche à s'attirer les bonnes grâces de l'intrigante Madame Baujeu, nourrice de Des Coulistes. Lumignon, valet de Brouillardo, se déguise en femme pour tromper le banquier en se faisant passer pour une ancienne maîtresse, Isabelle, dont il aurait eu un enfant (Des Coulistes). Pressé de trouver un parti à sa fille, le père lâche « Quinze bons mille écus » (sc. 23, v. 548), avant de

signer un contrat de mariage sans savoir que l'heureux élu est son beau-fils.

- 16 La « Liste des personnages » annonce une « Troupe de gens qui sont venus pour le Concert », celui-là même qui assure les unités de temps et d'action, et pour lequel Brouillardo regagne son logis à six heures du soir (sc. 15). Le pluriel suggère que le titre a pu être forgé pour évoquer l'intrigue autour des ballets rivaux de Pic et de Saintonge²². Derrière cette deuxième intention transparaît l'ironie moqueuse de l'autrice, qui joue sur le sens figuré des mots à connotations négatives :

Intrigue. Se dit aussi de cette cabale de gens qui par leurs avis, leurs connoissances, leurs adresses ; savent ombrouiller [sic] ou débarasser les affaires, & en tirer du profit. (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690 ; 6^e entrée)

Concert. Intelligence, union de plusieurs personnes qui conspirent, qui tendent à un mesme dessein. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694)

- 17 Un troisième niveau de lecture émerge, orienté vers les cabales des individus ayant favorisé le ballet des *Saisons* de l'abbé Pic à l'Opéra. Cette visée dénonciatrice s'inscrit dans le genre bas de la farce, d'où l'emploi du mot *concert* plutôt que celui de *ballet*, par ailleurs trop explicite : « Il n'y a point de *concert* qui vaille les représentations de l'Opera », précise Furetière, laissant croire que le concert est une forme de spectacle dévaluée par rapport aux divertissements de l'ARM. On peut également conclure que Saintonge a longtemps *concerté* sa vengeance dans son esprit, la même ambivalence entre le sens propre et le sens figuré caractérisant le verbe *concerter* à l'époque²³.
- 18 Un deuxième marqueur d'autoréférentialité est l'espace. La maison de Brouillardo, cadre typique de la comédie, est un lieu de sociabilité « à la mode » qui fonctionne comme la reproduction miniature de l'Opéra, avec ses espaces cloisonnés, ses activités en marge des concerts et son va-et-vient incessant de spectateurs. S'y pressent des publics hétérogènes – joueurs, financiers, poètes et dames du monde –, venus tenter leur chance au jeu ou à l'amour. Dans la

scène 1, le Chevalier et Belargent y renouent justement leur amitié mise à mal par la rivalité amoureuse (« Mais il faut à présent que notre chagrin cesse, / Puisque nous n'avons plus une même Maîtresse », sc. 1, v. 7-8).

- 19 La dialectique du voir/être vu anime ce microcosme mondain, générant des effets de théâtre dans le théâtre. À la fin de la scène 3, Lumignon se cache dans un coin pour épier l'entretien de Picotin avec Des Coulisses ; dans la scène 17, Nanon, fille de Brouillardo, observe le manège du Chevalier et de la Marquise depuis un cabinet vitré. À chacun son spectacle et son rôle : Lumignon devient par exemple, sous les traits d'Isabelle, le principal acteur du jeu de masques qui piège La Richardière.
- 20 La satire se fait plus violente lorsqu'elle vise les pratiques galantes des jeunes et vieux aristocrates qui hantent les couloirs entre les concerts. Une trouble économie libidinale traverse la pièce, exposant les tentatives de séduction dont les chanteuses Des Coulisses, Catin et Nanon sont les proies. Les libertins tentent de civiliser leurs demandes de faveurs au moyen de compliments caressants où le langage hypocoristique, qui démarque celui d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, peine à neutraliser les potentialités érotiques de leur discours (« viens que je te bouchonne », « mon petit bouchon », « mon petit bec »...). On perçoit l'écho de l'opprobre social et moral qui pèse sur les actrices de l'Opéra, accusées de frayer avec les courtisanes et les prostituées²⁴. Sous cet angle, le prénom infamant Catin²⁵ relève d'un choix provocateur. Tout en dénonçant la réputation déplorable des cantatrices, Saintonge s'attache à déconstruire les stéréotypes sur leur profession : face au commerce corrupteur des hommes, l'autrice met en scène des figures féminines honnêtes, talentueuses et spirituelles, opérant par là un plaisant renversement des rapports de force entre les sexes. Dans la scène 16, Catin affronte Brouillardo, surpris en train de qualifier ses collègues de « crasseux » et « crasseuses ». La chanteuse lui oppose un discours qui illustre l'exigence inhérente à sa pratique artistique, avant d'ironiser sur l'aveuglement de son ami face aux turpitudes de son propre foyer. Fine observatrice, Nanon tire quant à elle des leçons des agissements du Chevalier pour défendre son honneur lorsque le séducteur veut récompenser sa douce voix d'un baiser :

NANON.

La plaisante demande,
Vous m'accoutumeriez quand je serais plus grande
À vous baiser aussi.

LE CHEVALIER.

Qu'elle a l'esprit rusé ! (sc. 18, v. 453-455)

Le prénom Nanon est suffisamment suggestif pour présumer que Saintonge a élaboré ses portraits à partir de connaissances personnelles. Le rapprochement est au moins permis avec Françoise Moreau (ca 1668-1754), dite Fanchon, cantatrice qui tint le rôle d'Anne dans *Didon*, puis ceux de Flore et de Pomone dans le *Ballet des saisons* de Pic.

- 21 Une telle réhabilitation dramatique vient contredire les jugements dépréciatifs qui se multiplient à l'encontre du personnel féminin de l'Opéra lors de la querelle sur la moralité du théâtre, dans laquelle Bossuet prend une part active²⁶. Reflétant une opinion dominante chez les dévots, le manuscrit anonyme *Description de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra* dénonce à longueur de pages l'impudicité de « ces filles de Babylone [...] continuellement dans le péché mortel²⁷. » Dans la pièce, c'est Lumignon qui incarne cette voix moralisatrice hostile au théâtre. Selon une vision engendrée par sa croyance à l'imaginaire de la sorcellerie, il affirme que les concerts sont des sabbats, et la métamorphose de son maître, un effet de la magie (sc. 3, v. 73-78).
- 22 Troisième marqueur d'autoréférentialité, l'onomastique propose un parcours burlesque dans l'univers théâtral, avec des anthroponymes taillés sur mesure par Saintonge. Le nom du maître de maison évoque bien entendu la farce italienne. Au paroxysme de la folie musicale, Brouillardo évolue littéralement dans le brouillard, son arrivée tardive étant symptomatique de son inaptitude à contrôler ce qui se passe sous son toit, malgré le double statut de « Maître » et d'« Intendant » des lieux qu'il revendique. La simplicité de son nom est cependant trompeuse : « juge de la Prose et de la Poésie » (sc. 3, v. 80), Brouillardo est un représentant sur scène du monde des lettres qui reçoit chaque jour « Cent grimauds du Parnasse » (sc. 21, v. 516), venus solliciter son jugement et ses largesses. C'est le cas de

La Rabotière, bâtard du Menuisier de Nevers, dont le nom évoque le rabot emblématique du célèbre poète Adam Billaut visible dans le portrait-frontispice de son recueil (*Les Chevilles de M^e Adam, menuisier de Nevers*, 1644)²⁸. Après avoir vanté la grandeur de son illustre géniteur en s'appuyant sur l'autorité du « savant Corneille » et du « galant Quinault » (sc. 20, v. 488), La Rabotière souhaite offrir des vers de sa façon sur le sujet de la guerre de Troie, ce que peine à reconnaître le bourgeois inculte, qui prête à Euripide l'art de bien faire des « Opéra²⁹ », par allusion à *Alceste* (Lully et Quinault, 1674), ou à *Iphigénie en Tauride* (Desmarest et Campra, 1704). Brouillardo se pique aussi d'écrire. Selon le jeu de mots de Catin, il est l'auteur d'un « Poème étique [...] bien nommé, car en y travaillant / On vous voit dessécher, et vous allez mourant » (sc. 21, v. 530-532).

- 23 Si la maison de Brouillardo donne à lire une représentation satirique de l'Opéra, le portrait peu flatteur du maître des lieux ressemble à celui de Francine, son directeur, qui partage de nombreux traits avec le personnage (origine italienne, inexpérience administrative, incompetence littéraire et musicale).
- 24 À l'intersection de plusieurs domaines – jeux d'argent, vengeance et théâtre –, le nom Baujeu souligne le rôle de la nourrice, qui défend les intérêts de sa protégée tout en amadouant La Richardière, soit une figure typique d'entremetteuse, telle qu'il en existait beaucoup dans les milieux de l'Opéra. Lumignon et Des Coulisses illustrent les conditions matérielles des représentations. Au ^{xvii}^e siècle, le mot *coulisses* désigne une « rainure le long de laquelle une pièce mobile peut glisser³⁰ », et non l'envers du décor. Saintonge a-t-elle exploité le terme d'imprimerie *Coulisse de galée* pour orienter la lecture vers son activité littéraire ? Cette hypothèse est soutenue par le jeu de reconnaissance entre les personnages de la comédie et leurs référents biographiques. Double de Saintonge, Des Coulisses inspire à la dramaturge un portrait contrasté, oscillant entre femme de tête et ingénue. La chanteuse, significativement consciente de son ignorance du latin, est qualifiée de « petite égrillarde », « petite écervelée » et « petite étourdie » par sa nourrice, puis par Picotin, qui l'accuse d'avoir mal su garder sa bourse de louis d'or. Cet autoportrait prend des allures d'autocritique rétrospective, comme si, par le rire, Saintonge dénonçait la naïveté qui lui avait coûté le vol des *Saisons*.

- 25 La centralité de Picotin se fait moins sentir par sa présence scénique que par le nombre d'occurrences de son nom (dix-sept au total), créé par dérivation suffixale du patronyme Pic et par antonomase – dans la langue courante du ^{xvii}^e siècle, un *picotin* désigne la petite mesure dont on se sert pour donner de l'avoine aux chevaux. En condensant les réalités peu reluisantes d'un régime alimentaire pour animaux, caractérisé par une qualité médiocre et par une quantité insuffisante, le nom de Picotin se présente comme une création lexicale dégradante. La poétesse ne se limite pas à un jeu social d'identification, mais fait appel à un autre type de connivence qui repose cette fois sur les compétences lettrées du public. Dès le ^{xv}^e siècle, le mot *picotin* est utilisé métaphoriquement pour désigner un « acte sexuel » ou une « ration d'amour », Clément Marot jouant sur cette équivoque au siècle suivant ³¹. Enfin, l'allusion au personnage de Trissotin dans les *Femmes savantes* (1672), inspiré du poète Charles Cotin, thématise le *topos* du poète ridicule. Ainsi, Picotin débite des discours galants d'un prosaïsme affligeant, et lorsqu'il déclare sa flamme à Des Coulisses, il ne fait que parodier la tirade d'Hippolyte à Aricie (*Phèdre*, II, 2).
- 26 L'enjouement satirique de Saintonge se manifeste par la salve d'insultes que lui lancent tous les personnages : *fou, rimailleur, fat, gueux, âne, ignorant, misérable*. Ce portrait acerbe culmine avec la scène du vol de la bourse, qui, en métaphorisant le vol intellectuel du ballet des *Saisons*, agit comme un révélateur de vérité. Saintonge en confie le récit à Picotin en personne, lui faisant porter la responsabilité de ses actes. Dans la scène 25, le poète, en proie à la colère d'avoir surpris les jeunes amants à faire « un duo de leurs tendres soupirs » (sc. 25, v. 588), se remémore les circonstances de son larcin. L'autrice, qui a retenu la leçon, récrit la fin de l'histoire : une didascalie indique que Baujeu et Des Coulisses, retirées « *dans un coin du théâtre* » (didascalie, sc. 25), lui arrachent la bourse. La scène se poursuit avec une correction infligée par la nourrice, qui assène un coup de poing au poète, tandis que des stichomythies telles que « Au secours ! » et « Au voleur ! » fusent dans le dialogue et sont reprises en chœur. L'hommage aux scènes du sac dans *Les Fourberies de Scapin* (III, 2) et de la cassette volée dans *L'Avare* (IV, 7) témoigne une fois encore de la richesse parodique du texte. Les coups sont redoublés dans la scène suivante par les coups de canne de Belargent,

tout à son regret d'avoir payé « les avis du docte Picotin » (sc. 27, v. 616). À Catin, étonnée, Baujeu répond : « On s'amuse à rosser le plus grand des filous », ce qui suscite une réplique faussement compatissante :

Par charité, Madame, accordez-lui sa grâce ;
On dit qu'il pille un peu, mais ce n'est qu'au Parnasse.
(Sc. 26, v. 609-612)

La joyeuse bastonnade aura permis d'imputer le vol à Pic-Picotin, tout en permettant à Saintonge-Des Coulisses de se venger, physiquement et symboliquement.

- 27 Comble d'ironie, Picotin s'estime victime d'une cabale, d'où sa bravade menaçante : « De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » (sc. 26, v. 613). Saintonge s'amuse à renverser *in extremis* la dynamique de l'offenseur/offensé (et donc la qualification de plagiaire), ainsi que celle de la colère vengeresse. Se joue au dénouement la réécriture du *topos* tragique du *furor amoris*, dont la figure de Didon, avec celle de Médée, est l'archétype. La dramaturge préserve le caractère paroxystique de cette ressource spectaculaire, qu'elle avait exploitée avec Desmarets dans sa tragédie lyrique³², mais elle obéit dorénavant aux lois du genre comique : l'amant éconduit, au lieu de se donner la mort, est évincé de la scène après avoir subi une humiliation éclatante.

- 28 La séquence de punition laisse place au chant final exécuté par Catin et deux chanteurs. Le concert tant attendu revêt une dimension cathartique par le recentrement qu'il opère sur la thématique de la vengeance féminine :

CATIN.
Plaignons, plaignons le malheureux destin
Du Savant Picotin !
Malgré la Philosophie,
Le Grec, le Latin,
La Musique, la Poésie,
Il a senti sur lui plus d'un bras en furie :
Plaignons, plaignons le malheureux destin
Du Savant Picotin.

UN CHANTEUR.

Sentir les coups d'une belle,
Ce n'est pas un fort grand mal.
Mais c'est une peine cruelle
D'être battu par un rival. (sc. 28, v. 639-650)

- 29 L'ambiguïté des deux derniers vers est significative, tant la morale exprimée au présent de vérité générale s'applique à Picotin comme à Saintonge.
- 30 Compartimentée en vingt-huit scènes autonomes, *L'Intrigue des concerts* produit au fond le sentiment d'un spectacle éclaté qui ne trouve son unité qu'à la fin. La leçon est donnée par les chanteurs, nostalgiques de l'heureux temps où les « Amans ne faisoient de dépense, / Qu'en soins, en tendres ardeurs », alors qu'

Aujourd'hui sans l'opulence,
Il n'est point de vrais plaisirs ;
Un Amant qui ne peut dépenser qu'en soupirs,
N'est payé que d'esperance.

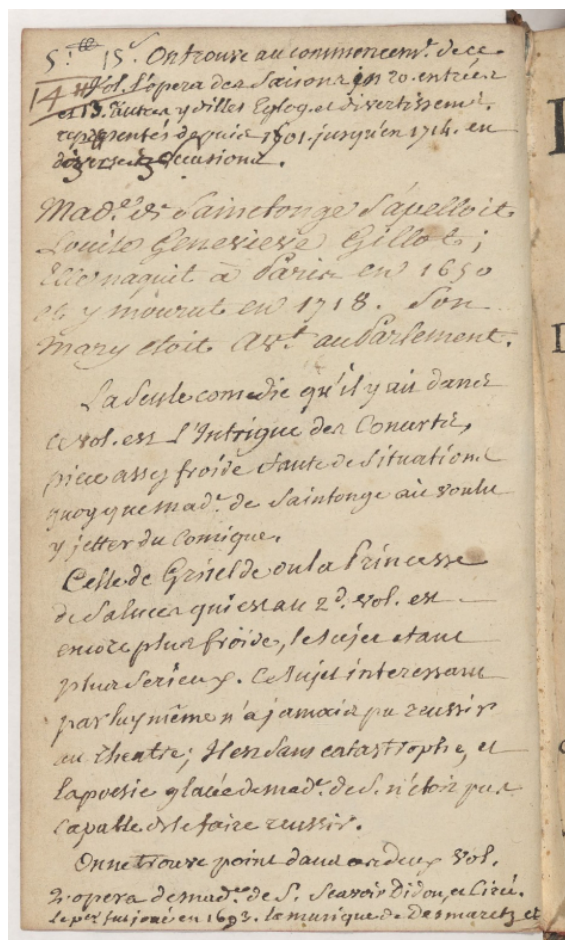
La charge satirique contenue dans la pièce s'épanouit dans cette variation morale sur les cœurs qui ne se gagnent plus qu'avec de l'or.

- 31 Pièce vengeresse mettant en scène une vengeance, *L'Intrigue des concerts* dépasse le simple fait de rendre coup pour coup. La comédie affirme la propriété intellectuelle de Saintonge et illustre sa capacité à théâtraliser ses malheurs pour en rire, dans l'esprit de ses vers burlesques, et avec une attitude presque philosophique face aux vicissitudes de la vie.
- 32 Il reste à interroger les limites de cette *némésis* en considérant deux paramètres inconnus du contexte de production et de diffusion de la pièce. D'abord sa performance : Fortunée Briquet affirme que *Griselde* et *L'Intrigue des concerts* « furent jouées à Dijon, en 1714³³ », mais le fait est que nous ne possédons aucune trace de ces spectacles. En outre, on peut se demander si *L'Intrigue des concerts* était réellement destinée à la scène, dans la mesure où la logique de vengeance de

Saintonge s'accorde mieux avec l'idée de fixer par l'imprimé l'affaire des *Saisons*. En ce qui concerne sa réception, nul témoignage ne pourrait être plus éclairant que celui des protagonistes encore en vie en 1714 (Pic, pour sa part, serait décédé deux ans plus tôt), mais aucun ne vient confirmer qu'ils aient lu, vu ou réagi à *L'Intrigue des concerts*. *L'Histoire littéraire des femmes françoises* (1769) renferme une des rares mentions critiques, Joseph de La Porte considérant que « les vers en sont médiocres & le sujet peu intéressant », avant de conclure que la « pièce est foible, & n'offre aucuns détail piquans »³⁴. Un jugement similaire se trouve dans l'exemplaire annoté du tome I des *Poésies diverses* sur *Gallica* : « La seule comédie qu'il y ait dans ce vol. est *L'Intrigue des concerts*, piece assez froide faute de situation quoyque Mad^e de Saintonge ait voulu y jeter du comique. » (Dijon, Fay, 1714)

- 33 Un examen attentif de *L'Intrigue des concerts* prouve le caractère infondé de ces remarques dédaigneuses, typiques de la minoration du théâtre de femmes. En vérité, la pièce mérite d'être sortie de l'ombre du ballet des *Charmes des saisons* pour être pleinement intégrée au corpus dramatique et comique des autrices de l'Ancien Régime.

Fig. 7. *Poésies diverses de Madame de Saintonge. Seconde Edition. Tome Premier, Dijon, Antoine de Fay, 1714, page de garde verso.*



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Arsenal, cote 8-BL-9361 (1).

NOTES

- 1 Saintonge, qui était la signature de l'autrice, est nommée ici suivant la base de données IdRef. Le référentiel de la BnF préfère la forme Saintonge. Il est possible aussi de voir le nom Gillot de Saintonge.
- 2 Sylvain Cornic, « Saintonge, Louise-Geneviève Gillot de », Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, t. IV : P-Z, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 550-551, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-406-09848-5](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09848-5).
- 3 Louis Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos suivies de Descriptions de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. Jérôme de

La Gorce, s. n. [Paris], Cicero éditeurs, 1993, p. 50-51.

4 Jérôme de La Gorce, « Francine, Jean-Nicolas de », dans *Dictionnaire de l'Opéra de Paris*, op. cit., t. II : D-G, 2019, p. 733-734, DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-406-09066-3](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09066-3).

5 Perry Gethner, chap. II. « M^{me} de Saintonge, entre le divertissement de cour et l'opéra-ballet », dans Valentina Ponzetto et Romain Bionda (dir.), *Femmes de spectacle (danse, opéra, théâtre) : création, représentation et sociabilité au féminin, 1650-1914*, « CRIN (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française) » n° 70, Leiden, Boston, Brill, 2024, p. 53, DOI [10.1163/9789004708075_004](https://doi.org/10.1163/9789004708075_004).

6 Henry Desmarest, Didon, éd. Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron, dans *Tragédies lyriques*, vol. 1, Centre de musique baroque de Versailles, 2003, « Monumentales », p. 9-10 ; Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda*, éd. et trad. Janet Levarie Smarr, Toronto, Center for Reformation and Renaissance studies, « The other voice in early modern Europe », 2010, p. 27-28 et 77-79.

7 L. Ladvocat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, éd. cit., p. 29, 57 et 67.

8 Voir, notamment, les études publiées dans l'ouvrage : Jean Duron et Yves Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741) : exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont, Mardaga / Centre de musique baroque de Versailles, « Musique. Musicologie », 2005.

9 Éric Méchoulan, « Éléments pour une topique de la vengeance », dans Éric Méchoulan (dir.), *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Paragraphes, 2000, p. 170 ; Christian Biet, « Le statut de la vengeance au xvii^e siècle », *ibid.*, p. 14.

10 Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 68-70.

11 Edmond Lemaître, « Le premier opéra-ballet et la première tempête : deux originalités de l'œuvre de Pascal Colasse », xvii^e siècle. *Bulletin de la Société d'étude du xvii^e siècle*, avril/juin 1983, n° 139, p. 243-255.

12 Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi Soleil », dans Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au xvii^e siècle*, Paris, PUPS, 2007, p. 318.

13 *Mercure galant*, janvier 1696, p. 328-332.

- 14 Louise-Geneviève de Saintonge, *L'Intrigue des concerts*, dans *Poésies diverses de Madame de Saintonge*, Dijon, Antoine de Fay, 2 vol., 2^e éd., 1714, t. I, p. 301-336 ; privilège royal au « Sieur *** » du 11 mars 1713, sans achevé d'imprimé, n. p.
- 15 P. Denécheau, « Ballet des saisons », *Dictionnaire de l'Opéra*, op. cit., t. I : A-C, p. 342-346.
- 16 P. Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges... », art. cité, p. 318.
- 17 François Moureau, « Du côté Cour : la Princesse Palatine et le théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 139/3, 1983, p. 275-286 ; Sylvaine Guyot, « La Palatine, une spectatrice paradigmatique ? De l'intérêt du théâtre : usages, goûts, expérience », *Études Épistémè*, n° 42, 2022, DOI [10.4000/episteme.15413](https://doi.org/10.4000/episteme.15413).
- 18 Carole Pacouret, « Des jaloux la cabale entière Ne sçauroit me causer d'ennuy. » *Étude de la carrière et de l'œuvre poétique de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge (1650-1718)*, mémoire de master Lettres, dir. Mathilde Bombart, université Jean Moulin Lyon 3, soutenu le 24 juin 2021, p. 92, [en ligne] [dumas-03637325](https://theses.univ-lyon3.fr/document/theses-03637325).
- 19 L.-G. de Saintonge, *Dramatizing Dido, Circe, and Griselda*, éd. cit., p. 35-37. Saintonge adresse plusieurs pièces poétiques de tonalité familière à l'« Illustre Président », qui, de son côté, célèbre la poétesse en la comparant à La Suze et Deshoulières (*Poésies diverses*, op. cit., t. II, p. 70-72 et 66).
- 20 Sous l'Ancien Régime, le président à mortier est l'un des plus hauts magistrats du parlement, présidant la grande chambre. Son nom vient du bonnet de velours noir bordé d'or qu'il porte lors des cérémonies, symbole de sa dignité.
- 21 Au sens d'« Assemblée de Musiciens qui chantent, ou qui jouent des instruments » (entrée « Concert », Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [...], 1690). À cette époque, le terme « musiciens » désigne avant tout les chanteurs, les instrumentistes n'étant mentionnés qu'en second lieu. Je remercie S. Cornic pour ses précieuses suggestions concernant ce titre.
- 22 Une relative souplesse sémantique autorise le rapprochement du ballet et du concert quoique l'art de la danse ne soit pas mentionné dans les définitions du mot *concert*.
- 23 « Faire l'essay, la repetition des pieces qu'on doit joüer dans un concert, avant que de le faire entendre en public. [...] On le dit même d'une personne

seule qui raisonne en elle-même sur l'exécution de quelque chose. Il a longtemps concerté dans son esprit, il a bien examiné toutes les circonstances de ce dessein, avant que de l'entreprendre. » (« Concorter », Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

24 Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 202-205 ; Aurore Évain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, *passim*.

25 Le nom propre Catin (« Nom de fille. Petite Catherine », *Dictionnaire françois* [...], Richelet, 1680, p. 115), n'est pas enregistré au sens de « femme de mauvaise vie » dans les dictionnaires de la fin du XVII^e siècle, mais il revêt ce sens péjoratif depuis le moyen français.

26 Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comédie* [1694], éd. Patricia Touboul, Paris, Champion, 2020.

27 L. Ladvocat, *Descriptions de la vie et mœurs, de l'exercice et l'état des filles de l'Opéra*, éd. cit., p. 77 et 83 ; J. de La Gorce, « Vie et mœurs des chanteuses de l'Opéra à Paris sous le règne de Louis XIV », *Littératures classiques*, 1990, n^o 12 : *La voix au XVII^e siècle*, p. 323-336, DOI [10.3406/licla.1990.125](https://doi.org/10.3406/licla.1990.125).

28 Dinah Ribard, *Le menuisier de Nevers : poésie ouvrière, fait littéraire et classes sociales (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2023.

29 Sc. 21, v. 524. Le mot est graphié sans « s », conformément à l'usage.

30 Marcel Freydefont, « Coulisses », dans M. Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 377. Nicodème Tessin le jeune, architecte suédois en visite à l'Opéra de Paris, en éclaire le fonctionnement : « On dispose partout deux faux plateaux en simple échafaudage sur lesquels on pose et accroche les décors chaque fois qu'on change de scène ou d'acte. Ces plateaux circulent sur des glissières » (Roger-Armand Weigert, « Notes de Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687 », *Bulletin de la Société de l'histoire l'art français*, 1932, p. 249).

31 Clément Marot, « L'Adolescence clementine », dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1996, t. I, « Chanson XXVI », p. 192-193.

32 Géraldine Gaudefroy-Demombynes, « Didon (1693), et autres tragédies en musique de Desmarest : du tragique à la parodie », dans J. Duron et Y. Ferraton (dir.), *Henry Desmarest (1661-1741)*, op. cit., p. 321-354.

33 Fortunée Briquet, « Saintonge, (Louise-Geneviève Gillot de Beaucour, dame de), dans *Dictionnaire historique des Françaises connues par leurs écrits*, éd. Nicole Pellegrin, Strasbourg, PUS, 2016, p. 279, DOI [10.4000/books.pus.4124](https://doi.org/10.4000/books.pus.4124), § 715.

34 Joseph de La Porte, *Histoire littéraire des femmes françaises* ou *Lettres historiques et critiques* [...], Paris, Lacombe, 1769, t. II, p. 380-381.

RÉSUMÉS

Français

Au printemps de l'année 1695, Louise-Geneviève de Saintonge compose pour l'Académie royale de musique le livret d'un ballet intitulé *Les Charmes des saisons*. Mais au mois d'octobre, c'est le ballet concurrent de l'abbé Jean Pic qui est créé avec succès à l'Opéra, le librettiste étant parvenu à s'imposer avec l'appui de ses collaborateurs, évinçant au passage sa rivale et condamnant sa création dramatique à tomber dans l'oubli.

La présente étude se propose de mettre en lumière les étapes du processus par lequel l'autrice a décidé de se venger de l'affront qui lui a été fait. Le geste vindicatoire est tout particulièrement scruté à travers *L'Intrigue des concerts* (1714), petite comédie en un acte et en vers, négligée aussi bien dans l'étude du théâtre féminin de l'Ancien Régime que dans l'œuvre de Saintonge.

Afin de restaurer son honneur et son autorité littéraire, Saintonge transpose son infortune dans cette pièce centrée sur la rivalité amoureuse, qui sert de métaphore à la concurrence professionnelle. Ce faisant, elle démontre sa capacité à reprendre possession de son histoire par le théâtre, d'autant que *L'Intrigue des concerts* tire son efficacité d'un double niveau de lecture : d'une part, farce bouffonne, et d'autre part, réécriture élaborée de l'affront subi, accompagnée d'une satire acerbe du milieu de l'Opéra. C'est par la réflexivité théâtrale, caractéristique des comédies de la fin du ^{xvii}^e siècle, que Saintonge tisse et négocie l'articulation de ces niveaux, permettant ainsi au rire critique et libérateur de s'épanouir pleinement.

English

In the spring of 1695, Louise-Geneviève de Saintonge composes the libretto to a ballet entitled *Les Charmes des saisons* for the Royal Academy of Music. But in October, it was the competing ballet by Abbé Jean Pic that successfully premiered at the Opéra, the librettist having managed to assert himself with the support of his collaborators, ousting his rival in the process and condemning her dramatic creation to fall into oblivion.

This study aims to highlight the stages of the process by which the author decided to avenge the affront made to her. Her strategy of revenge is particularly scrutinised in *L'Intrigue des Concerts* (1714), a short comedy in one act and in verse, neglected both in the study of women's theatre of the

Ancien Régime and in Saintonge's work.

In order to restore her honour and literary authority, Saintonge transposes her misfortune into this play centred on romantic rivalry, which serves as a metaphor for professional competition. In doing so, she demonstrates her ability to regain possession of her story through the theatre, especially since *L'Intrigue des Concerts* draws its effectiveness from a dual level of reading: on the one hand, a farce, and on the other, an elaborate rewriting of the affront endured, accompanied by a scathing satire of the world of Opera. It is through theatrical reflexivity, characteristic of late 17th-century comedies, that Saintonge weaves and negotiates the articulation of these levels, thus allowing critical and liberating laughter to flourish fully.

INDEX

Mots-clés

Académie royale de musique, comédie, métathéâtralité, Pic (Jean), Saintonge (Louise-Geneviève de), vengeance

Keywords

Royal Academy of Music, comedy, metatheatricality, Pic (Jean), Saintonge (Louise-Geneviève de), revenge

AUTEUR

Edwige Keller-Rahbé

Université Lumière Lyon 2 – IHRIM UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/051645661>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-8027-4965>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/edwige-keller-rahbe>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000079973729>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13550820>