

Carole Pacouret

« Des jaloux la cabale entière Ne sauroit me causer d'ennuy. » Étude de la carrière et de l'œuvre poétique de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge (1650-1718)

PACOURET Carole. « *Des jaloux la cabale entière Ne sauroit me causer d'ennuy.* » *Étude de la carrière et de l'œuvre poétique de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge (1650-1718)*, sous la direction de Mathilde Bombart. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2021.
Mémoire soutenu le 24/06/2021.



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



MÉMOIRE DE MASTER LETTRES

de l'Université Jean Moulin –Lyon 3

Spécialité Lettres Modernes

Soutenu le 24/06/2021, par :

Carole Pacouret

**« Des jaloux la cabale entière
Ne sauroit me causer d'ennuy. »
Étude de la carrière et de l'œuvre poétique
de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge
(1650-1718)**

Devant le jury composé de :

BOMBART, Mathilde, Professeure des universités, Université Versailles
St – Quentin – en – Yvelines, directrice.

KELLER-RAHBÉ, Edwige, Maîtresse de conférences, Université Lumière – Lyon 2,
Rapporteuse.

REMERCIEMENTS ET AVERTISSEMENT

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Mathilde Bombart, pour ses précieux conseils méthodologiques et bibliographiques, pour ses nombreuses relectures et corrections ainsi que pour sa bienveillance, son écoute et son soutien. Je remercie également Edwige Keller-Rahbé qui a accepté d'être le deuxième membre de mon jury de soutenance et qui m'a donné, tout au long de ces deux années, de précieux conseils afin d'améliorer et de compléter mon étude.

Je remercie le laboratoire de recherche de l'IHRIM dont les colloques et séminaires ont nourri ma réflexion et m'ont permis de présenter une partie de mon travail. Je tiens également à remercier l'équipe pédagogique de Lyon 3 qui a participé à ma formation en recherche et m'a donné tous les outils nécessaires pour mener à bien ce travail.

Je remercie enfin mes proches qui m'ont soutenue pendant ces deux années de recherche.

Ce mémoire est une version remaniée qui prend en compte les remarques et suggestions du jury de la soutenance finale.

SOMMAIRE

Charte anti-plagiat	3
REMERCIEMENTS ET AVERTISSEMENT.....	5
SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	11
I. Construire son réseau pour construire sa carrière : héritage et stratégies relationnelles	27
A. S’inscrire dans le sillage maternel : la transmission d’un patrimoine littéraire et une collaboration mère-fille	28
a) Une œuvre riche et appréciée.....	30
b) Entre revendication auctoriale et conscience d’appartenir à une lignée prestigieuse	37
c) Une collaboration mère-fille	40
B. Produire des divertissements en vogue pour l’élite lettrée	44
a) Les airs sérieux	45
b) Parodies bachiques et chansons à boire	49
C. Écrire pour et au sujet des plus grands : la mise en avant de patronages prestigieux	56
a) Foyer versaillais	57
b) Foyer espagnol	63
c) Foyer lorrain.....	66
d) Foyer dijonnais.....	68
II. Publier ses œuvres : la revendication d’un statut d’autrice	73
A. Se présenter comme une autrice professionnelle : de l’importance des paratextes	74

a)	Affirmer son nom d’auteurice : les signatures dans les paratextes des recueils.	74
b)	S’inscrire dans un champ : les textes préfaciels.....	81
B.	Se représenter en tant qu’auteur : la mise en scène de soi.....	83
a)	Se présenter comme proche de la cour	83
b)	De la difficulté d’écrire	85
C.	Se réappropriier son œuvre poétique : la mise en recueil.....	87
a)	La composition des recueils.....	91
b)	La construction des tables alphabétiques	103
c)	Ancrage et désancrage des pièces	106
III.	De <i>Grisélidis</i> de Perrault à <i>Griselde</i> de Saintonge : quand l’adaptation théâtrale permet une réécriture « féministe ».....	110
A.	« Saintonge <i>versus</i> Perrault » : établissement du texte source et tableau comparatif des structures.....	111
B.	Temporalité et déroulement de l’histoire : l’étude des étapes communes....	113
a)	La mise en place de l’histoire	114
b)	La rencontre et le mariage.....	114
c)	L’annonce du second mariage	117
d)	Le dénouement.....	118
C.	Les personnages : ressemblances et variations.....	119
a)	Le Prince : une cruauté poussée à l’extrême et un tempérament contradictoire	119
b)	De <i>Grisélidis</i> à <i>Griselde</i> , ou comment Saintonge réinvente totalement le personnage	125
c)	L’amplification des rôles du personnage d’Isabelle et de celui de Frédéric	130
d)	Hidaspe et Phénice : deux confidents nécessaires au déroulement de l’intrigue	133
	CONCLUSION	138

ANNEXE I	142
ANNEXE II.....	143
ANNEXE III.....	144
ANNEXE IV	145
ANNEXE V.....	147
ANNEXE VI	148
BIBLIOGRAPHIE	150

INTRODUCTION

La question de la place des autrices dans l'histoire littéraire connaît un regain d'intérêt depuis plusieurs années dans les études littéraires et trouve en quelque sorte son point d'aboutissement en France dans l'édition toute récente des deux tomes de *Femmes et littérature. Une histoire culturelle* qui se veut être « la première synthèse générale portant sur les femmes dans la littérature de langue française, telle que chaque époque l'a entendue et pratiquée du Moyen Âge à aujourd'hui¹ ». La place accordée à la poésie (non dramatique²) y est toutefois relativement faible : si le chapitre écrit par Joan Dejean apporte des éléments de synthèse et de contextualisation importants, force est de constater qu'elle y évoque très succinctement le cas des poétesses. D'ailleurs, il est à noter qu'il n'existe aucune étude générale sur la pratique de la poésie par les femmes au Grand Siècle. Certes, le spécialiste de la poésie classique Jean-Pierre Chauveau a consacré, dans une étude de 2012, une partie à Scudéry et une autre à Madame de Villedieu³. D'autres apports intéressants se trouvent dans les introductions des rééditions récentes de la poésie d'autrices, comme celle d'Henriette de Coligny, comtesse de la Suze ou celle d'Antoinette Deshoulières⁴, qui sont aujourd'hui considérées comme les deux plus grandes poétesses du XVII^e siècle. Néanmoins, la pratique de la poésie par les femmes au XVII^e siècle ne saurait se résumer à la production de ces deux autrices. En effet, plus qu'un simple exercice littéraire, écrire des vers devient, au siècle de Louis XIV, une véritable pratique largement partagée au sein de l'élite sociale. On écrit davantage de la poésie dans les salons et dans les ruelles pour se divertir et « dans ces conditions on comprend que les petits genres poétiques – bouts-rimés, énigmes, métamorphoses, rondeaux, madrigaux ... - aient connu une recrudescence sans précédent : parce qu'ils n'étaient pas soumis aux règles établies par les doctes, ils présentaient un espace de liberté appréciable pour les amateurs⁵ ». Nombreuses sont les femmes à s'adonner à l'écriture de petites pièces poétiques dans les cercles lettrés. L'une d'entre elles, particulièrement prolifique dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, a peu retenu

¹ Martine Reid, « Préface », *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Trebaseleghe, Gallimard, tome 1, p. 11.

² Le théâtre est en effet traité à part dans le volume, dans un chapitre sur les dramaturges écrit par Edwige Keller - Rahbé, p. 691-708.

³ Jean-Pierre Chauveau, « Scudéry et Théophile de Viau » et « Les *Élégies* et les *Églogues* de Madame de Villedieu », *Poètes et poésie au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁴ Madame Deshoulières, *Poésies*, éd. Sophie Tonolo, Paris, Classiques Garnier, 2010 et Henriette de Coligny, comtesse de la Suze, *Élégies, chansons et autres poésies*, éd. Mariette Cuénin-Lieber, Paris, Classiques Garnier, 2017.

⁵ Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle : les « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, H. Champion, 2004, p. 506.

l'attention de la critique. Il s'agit de Louise-Geneviève de Saintonge, à qui nous consacrerons cette étude. Nous précisons ici que nous utiliserons, tout au long de cette étude, la graphie « Saintonge » car c'est celle adoptée dans la notice de personne que lui consacre la BnF¹.

Genèse

Notre intérêt pour cette autrice du XVII^e siècle trouve son point de départ en Licence 3. Ayant pour objectif de poursuivre en Master Recherche, nous réfléchissions à un sujet original et inédit, un sujet qui apporterait de nouvelles connaissances à l'histoire littéraire. Lors d'une soirée au Musée des Beaux-arts de Lyon qui mettait en relation histoire de l'art et théâtre dans le cadre de l'exposition « Claude, un empereur au destin particulier » qui s'est tenue de décembre 2018 à mars 2019, nous avons assisté à une lecture de la tragédie *Arrie et Pétus* de Marie-Anne Barbier (1702) et c'est ce qui nous a permis de connaître cette dramaturge. Après avoir entrepris des recherches sur les tragédies de cette autrice, nous avons remarqué que celles-ci étaient déjà bien étudiées². Nous nous sommes donc tournés vers son unique comédie intitulée *Le Faucon*. Il s'agit d'une pièce en un acte intéressante mais sa brièveté ainsi que l'étude qu'Alicia Montoya lui avait déjà consacrée³ ne nous permettait pas une étude très poussée et originale. Il nous fallait donc trouver une autre pièce pour compléter ce mémoire de Master 1. Dans la comédie *Le Faucon*, l'intertextualité joue un rôle très important puisque ce texte s'inscrit dans une tradition littéraire qui prend sa source dans la Nouvelle 9 de la journée V du *Décameron* de Boccace (1348-1353), qui est ensuite reprise par Villedieu sous la forme d'une nouvelle insérée dans son œuvre *Carmente* (1668) et par La Fontaine dans le conte en vers du même nom (1671). À partir de la fin du XVII^e siècle, cette histoire connaît un succès important au théâtre. Palaprat serait le premier à la mettre en pièce pour l'ancienne troupe italienne de Gherardi avant son expulsion de Paris en 1697. Il l'aurait ensuite remaniée pour la Comédie Française sous le titre de *L'Amant parfait*. Dauvilliers propose à son tour en 1718 une comédie intitulée *Le Faucon ou la Constance* et en 1719, une comédie de Fuzelier, *Le Faucon*, est représentée à la Comédie Italienne.

L'objectif était donc de trouver une pièce de la même époque qui s'inscrivait dans un processus d'intertextualité. Le choix de la comédie *Griselde* de Louise-Geneviève de Saintonge

¹ Notice de personne, « Saintonge, Louise-Geneviève de (1650-1718) » en ligne :

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb133240114>. Page consultée la dernière fois le 24 avril 2021.

² Voir Alicia C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Champion, 2007.

³ Voir Alicia C. Montoya, « *Le Faucon* de Marie-Anne Barbier : un dialogue avec Boccace, Madame de Villedieu et La Fontaine. », *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du gender*, éd. S. Van Dijk et M. Strien-Chardonneau, Louvain et Paris, Peeters, 2002.

pour compléter notre étude est dès lors apparu comme une évidence. L'histoire de Griselde prendrait sa source dans des origines folkloriques lointaines qui sont difficiles à déterminer. Boccace dans la Nouvelle 10 de la journée X de son *Décameron* serait le premier à la mettre en texte. Pétrarque propose une traduction de cette nouvelle en latin en 1374¹, qui connaît elle-même deux traductions françaises. La première serait de Philippe de Mézières et aurait été achevée en 1395. La seconde, d'un auteur anonyme, daterait du milieu du XV^e siècle. Ce récit est repris par Christine de Pizan dans *Le Livre de la Cité des Dames* (1405) et connaît un immense succès tout au long du XV^e siècle avant d'être « abandonn[é] par les lettrés² ». Il retrouve ainsi un mode de transmission oral au sein des couches populaires, puis est publié de nouveau grâce à la Bibliothèque bleue à la fin du XVII^e siècle dont la version prendrait sa source dans un incunable de Guillaume Le Rouge. Perrault se réapproprie le texte diffusé par les livres de colportage et, dans une moindre mesure semble-t-il, la nouvelle de Boccace³ pour proposer en 1691 une nouvelle, *La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*, qui est lue devant l'Académie française par l'Abbé Lavau le 25 août 1691 et est imprimée ensuite le 22 septembre de la même année. Il existe de nombreuses autres versions et adaptations de cette histoire antérieures à la comédie de Saintonge (Madeline Rüegg évoque plus de 120 adaptations entre la fin du XIV^e siècle et le début du XVIII^e siècle dans quinze langues différentes⁴).

Notre étude de la comédie *Griselde* nous a ainsi amené à nous intéresser à la vie et à la carrière de Saintonge. Nous avons découvert que l'œuvre de cette autrice était beaucoup plus riche que nous ne le pensions. Voici un tableau qui dresse une liste chronologique des éditions imprimées de ses œuvres jusqu'à nos jours :

¹ *Epistolæ seniles*, XVII, 3, « De insigni oboedientia et fide uxoria », (la lettre est adressée à Boccace).

² Élie Golenistcheff- Koutousoff, *L'Histoire de Griseldis en France au XVI^e et XV^e siècle* [1933], Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 149.

³ Tony Gheeraert écrit en effet : « En fait, la nouvelle du *Décameron* était effectivement connue de Perrault puisque la première version de la "Lettre à M. *** en lui envoyant Grisélidis « mentionnait bien Boccace ; mais l'académicien décida de supprimer cette référence dans les éditions ultérieures [...] » et d'ajouter : « Seule la confrontation des textes eux-mêmes peut éclairer quelque peu l'épineuse question des modèles de la nouvelle en vers. Cette comparaison tend à mettre en évidence la sincérité de Perrault qui affirme suivre de près la version issue du "papier bleu" plutôt que celle du conteur italien [...] » (Charles Perrault, *Contes*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, 2012, p. 399).

⁴ Madeline Rüegg, *The Patient Griselda Myth: Looking at Late Medieval and Early Modern European Literature*, Berlin/ Boston, De Gruyter, 2019, p. 1-2.

Titre de l'œuvre	Imprimeur-libraire	Lieu	Date	Genre	Rééditions
<i>Didon</i>	Christophe Ballard	Paris	1693	Opéra	<ul style="list-style-type: none"> - seule chez C. Ballard en 1698. - chez le même dans le <i>Recueil général des opéra representez par l'académie royale de musique, depuis son établissement</i>, vol. 4, p. 1-66 en 1694, 1703 et 1704. - dans le <i>Recueil des Opéra, des ballets et des plus belles pièces en musique, qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusques à présent devant sa Majesté Très Chrétienne</i>, Amsterdam, A. Schelte, 1700, vol. 5. - avec la musique de Desmarest, Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron (éd.), Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2003. - dans <i>Dramatizing Dido, Circe, and Griselda</i>, J.L. Smarr (éd.), Toronto, University of Toronto Press, 2010.
<i>Circé</i>	C. Ballard, publié dans le <i>Recueil général des opéra representez par l'académie royale de musique, depuis son établissement</i> , vol. 5, p. 281-344.	Paris	1695	Opéra	<ul style="list-style-type: none"> - dans le <i>Recueil général des opéra...</i> chez C. Ballard en 1703 et 1704. - dans le <i>Recueil des Opéra, des ballets et des plus belles pièces en musique, qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusques à présent devant sa Majesté Très Chrétienne</i>, Amsterdam, A. Schelte, 1700, vol. 5. - dans <i>Dramatizing Dido, Circe, and Griselda</i>, J.L. Smarr (éd.), Toronto, University of Toronto Press, 2010.
<i>Poesies galantes</i>	Jean Guignard	Paris	1696	Poésie	- En 1714 chez Antoine de Fay à Dijon : constitue alors le tome 1 des <i>Poesies diverses</i> . Réédition augmentée.
<i>Histoire de Dom Antoine roi de Portugal</i>	Jean Guignard	Paris	1696	Roman historique	- la même année, à Amsterdam, chez J.-L. de Lorme et E. Roger.
<i>La Diane de Montemayor</i>	Veuve de Daniel Hortemels	Paris	1699	Traduction -adaptation	- En 1733 à Paris chez Pierre Prault.
<i>Poesies diverses</i>	Antoine de Fay	Dijon	1714	Poésie et théâtre	/

On le voit, Saintonge est une autrice prolifique qui a touché à tous les genres. Malgré ce nombre important d'œuvres publiées et leur diversité, elle a été victime d'un relatif oubli. On note par exemple qu'aucune notice récente ne lui est consacrée dans le dictionnaire de la SIEFAR¹. En outre, bien qu'elle fût une grande poétesse en son temps, sa poésie n'a pas été, contrairement à celle d'Antoinette Deshoulières ou de la comtesse de Suze, rééditée. Il en est de même pour le reste de son œuvre, excepté sa comédie *Griselde* qui a récemment connu une réédition comme nous le préciserons juste après. Cet oubli est toutefois inégal car elle est l'objet de quelques études, comme nous le verrons, et surtout, il s'avère qu'une partie de son œuvre est assez bien connue et étudiée : ses deux livrets d'opéra. Or, ses opéras constituent seulement deux de ses œuvres et, de plus, ceux-ci sont étudiés non pour eux-mêmes, mais en tant qu'ils ont été le fruit d'une collaboration avec le musicien et compositeur Henri Desmarests (1661-174) qui fut tour à tour « ordinaire de la musique du roi » à la cour de Versailles, « Maestro de musica de la Cámara² » à la cour d'Espagne et surintendant de la musique à la cour de Lorraine. « C'est en effet la collaboration entre ce musicien et M^{me} de Saintonge qui veut aujourd'hui à cette dernière de connaître une sorte de résurrection³ ». Autrement dit, s'il n'y avait pas eu de travaux sur l'œuvre de Desmarest, son nom n'aurait peut-être pas refait surface⁴.

La Diane et *Griselde*, qui ferment le tome 2 des *Poesies diverses*, ont aussi quelque peu retenu l'attention de la critique. François Moureau consacre ainsi quelques pages de son livre *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières* à l'analyse de *La Diane*⁵. L'œuvre n'y est toutefois pas abordée de manière détaillée, et reste rapportée avant tout à des catégories très générales telles que la « modernité galante » ou l'« idéologie des modernes » qui n'en soulignent pas la spécificité. En outre, l'analyse de François Moureau

¹ Il nous faut signaler la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des femmes des Lumières*, dir. Huguette Krief et Valérie André, Paris, Honoré Champion, 2015, article « Saintonge », p. 1030-1031.

² Maître de musique de chambre en espagnol.

³ *Dictionnaire des femmes des Lumières*, op. cit., p. 1030.

⁴ Voir Michel Antoine, *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Paris, A. et J. Picard, 1965 ; Jean Duron et Yves Ferraton (éd.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2005, p.193-205. Il nous faut aussi signaler la thèse de Géraldine Gaudefroy - Demombynes, *Proposition d'une édition critique et essai sur la tragédie lyrique : l'exemple de Didon (1693) d'Henry Desmarest et Madame de Saintonge*, université François Rabelais, Tours, octobre 1998, que nous n'avons pu consulter. On le voit bien, les quelques études portant sur ses livrets d'opéra sont souvent noyées dans les ouvrages consacrés au musicien avec lequel elle a travaillé, tout comme sa redécouverte a été dépendante des études sur l'œuvre de Desmarest. Plus récemment, J.L. Smarr, a réédité les deux livrets d'opéra et la comédie *Griselde* dans un ouvrage intitulé *Dramatizing Dido, Circe and Griselda*, Toronto, University of Toronto Press, 2010. Elle y propose une introduction générale sur la vie et la carrière de Saintonge, puis introduit chaque œuvre avec des analyses intéressantes qui restent plutôt succinctes.

⁵ François Moureau, *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, p. 177-193.

s'inscrit parfaitement dans l'héritage d'une histoire littéraire qui a toujours affirmé que les femmes auraient une sensibilité particulière car

ni les femmes du Portugal, si charmeuses selon Montemayor, qui s'attarde un instant sur les jeux amoureux des sexes et que Mme de Saintonge traite en une phrase indifférente, ni les plaisirs de la vie pastorale où le dialogue amoureux a je ne sais quelle agréable fraîcheur après la sieste, ni ce monde de larmes et de sang dont la houlette est le sceptre héroïque n'émeuvent un instant le « nouveau langage » de la traductrice et *sa sensibilité de femme*.¹

Marta Anacleto évoque aussi *La Diane* dans *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVI^e- XVIII^e siècles)*², mais de manière ponctuelle. En ce qui concerne le roman historique *l'Histoire de Dom Antoine*, aucune étude ne lui est consacrée. Enfin, l'œuvre de Saintonge qui est davantage évoquée par la critique est sa comédie *Griselde*. Ce « succès » s'inscrit dans une redécouverte du théâtre écrit par des femmes sous l'Ancien Régime qui se concrétise par la publication, à partir de 2006, d'une série d'anthologies regroupées sous le titre de *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* et dirigées par Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn. Ces anthologies réunissent des pièces écrites par des femmes et qui sont, pour plus de la moitié, rééditées pour la première fois. *Griselde* est alors rééditée dans le tome 3 consacré au XVII^e- XVIII^e siècle qui est publié en 2011³. Avant cette réédition moderne, Perry Gethner avait déjà consacré un article à cette comédie et Madeline Rüegg l'évoque assez longuement dans une étude sur le mythe de *Griselde*⁴. Dans le chapitre qu'elle consacre aux femmes dramaturges du XVII^e siècle⁵, Edwige Keller - Rahbé mentionne Saintonge. Néanmoins, l'objectif de l'ouvrage, qui est de proposer un panorama synthétique, ne lui a pas permis de donner une étude plus précise des deux pièces de l'autrice. Enfin, dans le même ouvrage, Christie McDonald compte Saintonge parmi « les grandes figures du XVII^e siècle⁶ » aux côtés de Racine, Molière, Corneille ou encore Marie-Catherine de Villedieu.

Dans ces quelques références critiques, une partie de l'œuvre de Saintonge fait cruellement défaut. Il s'agit de ses recueils des *Poesies galantes* et des *Poesies diverses*. Seule J.L. Smarr s'y intéresse davantage dans son introduction générale sur la vie et la carrière de

¹ François Moureau, *op. cit.*, p. 27-28. C'est nous qui soulignons.

² Marta Teixeira Anacleto, *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVI^e- XVIII^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

³ *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, vol.3, XVII^e-XVIII^e siècle, éd. Aurore Evain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, 2011, p. 287-352.

⁴ Perry Gethner, « Reinterpreting the Griselda Legend: Saintonge versus Perrault », *Women in French*, special issue, 2008, p. 48-57; Madeline Rüegg, *op. cit.*

⁵ Edwige Keller-Rahbé, « Dramaturges du dix-septième siècle », *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 697.

⁶ Christie McDonald, « Le dix-huitième siècle. 1715-1793 », *ibid.*, p. 818.

l'autrice afin de déterminer les réseaux auxquels appartenait Saintonge et la manière dont elle se mettait en scène dans ses poèmes. J.L. Smarr propose ensuite une sélection de quelques poèmes. Comment se fait-il qu'une autrice, reconnue comme une véritable poétesse à son époque comme nous le verrons tout au long de notre étude, voit aujourd'hui ses poésies être mises de côté par la critique ? Un point sur l'histoire de la réception de l'œuvre de Saintonge est ici nécessaire.

La réception de l'œuvre de Saintonge de son vivant jusqu'au XXI^e siècle

Deux grands aspects apparaissent dans l'histoire de la réception de l'œuvre de Saintonge : tout d'abord une présence certaine tout au long du XVIII^e siècle de mentions et de références à l'œuvre de Saintonge. Mais ensuite, on note qu'au fil du temps se développent de plus en plus de critiques contre la qualité de sa poésie.

De son vivant, la poésie de Saintonge était en effet louée et appréciée. Par exemple, le *Mercur Galant* n'hésite pas à faire la promotion de son recueil de *Poesies galantes* et de l'*Histoire de Dom Antoine* et publie également certaines de ses pièces poétiques comme nous le verrons. Claude – Charles Guyonnet de Vertron¹ de son côté qualifie dans sa *Nouvelle Pandore*, ouvrage qui propose de courtes biographies de femmes illustres suivies de pièces poétiques qui célèbrent leur talent, les ouvrages de Saintonge de « Chef-d'œuvres² ». Même si les recueils de Saintonge ne sont pas réédités au XVIII^e siècle, quelques-uns de ses poèmes sont publiés dans des recueils collectifs³. Et surtout, la poétesse est mentionnée dans plusieurs dictionnaires biographiques. Sa poésie y est souvent évoquée de façon élogieuse. Titon du Tillet lui consacre ainsi une notice dans son *Parnasse françois* où il écrit : « Cette Dame a fait beaucoup d'honneur à son sexe par la beauté & l'agrément de son génie ; toutes ses œuvres Poétiques en sont des preuves⁴ ». Un peu plus tard, Claude-François Lambert souligne également la talent de Saintonge qui « se distingua surtout par la pureté & l'élégance de son style, & par le beau feu qui brille dans ses Poësies [...] ». Il dresse ensuite une liste de son œuvre en vers et déclare que ce sont « autant d'ouvrages qui prouvent que cette *illustre savante* réussissoit également bien en toute sorte de genre de poésie⁵ ». Joseph de La Porte, quant à lui,

¹ Claude-Charles Guyonnet de Vertron était un des historiographes du roi Louis XIV.

² Claude-Charles Guyonnet de Vertron, *La Nouvelle Pandore, ou les Femmes illustres du siècle de Louis le Grand*, Paris, Vve Mazuel, 1698, t. II, article « Madame de Saintonge » ; 2^e éd. Nicolas Le Clerc, 1703.

³ Voir tableau p. 88-89.

⁴ Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1732, p. 563.

⁵ Claude-François Lambert, *Histoire littéraire du regne de Louis XIV*, Paris, Prault fils, 1751, p. 74-75. C'est nous qui soulignons.

ne consacre pas moins de 27 pages à l'autrice¹. Il propose un très long commentaire et résumé de l'*Histoire de Dom Antoine*. À propos de l'*Intrigue des concerts*, il déclare que « les vers en sont médiocres et le sujet peu intéressant² » et ajoute, après un bref résumé de la comédie, que « cette pièce est faible et n'offre aucun détail piquant³ ». Il évoque ensuite *Griselde* et note que la première scène « est assez bien exécutée⁴ » et la retranscrit. Il résume la suite de la comédie puis retranscrit la dernière scène. Il poursuit : « Madame de Saint-Onge a fait plusieurs Idilles pour différentes fêtes qui dans le tems ont été bien reçues, mais qui ne le seroient pas également aujourd'hui⁵ ». Il cite une ballade et un madrigal qui sont selon lui les seules pièces qui méritent d'être distinguées « parmi une foule de petites pièces qu'[il] passe sous silence⁶ » et termine par évoquer assez longuement les opéras et enfin *La Diane*. La notice qui lui est consacrée dans les *Annales poétiques* rend bien compte du sort de sa poésie à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle puisque « on ne connoît plus Madame de Saintonge, que par quelques couplets assez agréables, épars dans divers recueils. La célébrité de cette dame a eu le sort de bien d'autres qui ne se sont pas trouvés d'une nature assez vivace pour les mener à la postérité⁷ ».

Mariette Cuénin-Lieber note à propos de la comtesse de la Suze que « le vent commença à tourner pour elle au XIX^e siècle » et affirme qu'une

prévention contre les femmes auteurs, qui, pour n'être pas nouvelle, connut alors un regain de vigueur et confina, dans les dernières décennies du siècle, au mépris, voire à l'hostilité. [...] La conception de l'histoire littéraire qui s'imposa contribua à l'effacement de la poétesse : élégies et chansons ne faisaient pas partie des grands genres littéraires. De plus, cette histoire s'écrivait au masculin : les grands écrivains du passé ne pouvaient être que des hommes.⁸

Saintonge et sa poésie, et *a fortiori* toute son œuvre, ont alors sûrement été les victimes, tout comme la comtesse de la Suze, d'une histoire littéraire qui a totalement occulté les autrices à partir du XIX^e siècle. Même Fortunée Briquet, qui n'est habituellement pas avare en compliments envers les autrices, se montrait déjà incertaine quant à la poésie de l'autrice au

¹ Joseph de La Porte, *Histoire littéraire des femmes françoises, ou lettres historiques et critiques*, Paris, Lacombe, 1769, tome II, article « Madame de Saint-Onge », p. 369-395.

² *Ibid.*, p. 380.

³ *Ibid.*, p. 381.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁶ *Ibid.*

⁷ Claude-Sixte Sautreau de Marsy et Barthélémy Imbert, *Annales poétiques ou Almanach des Muses depuis l'origine de la poésie française*, Paris, Delalain, 1785, vol. XXXIII, article « Madame de Saintonge », p. 189-190.

⁸ Henriette de Coligny, comtesse de la Suze, *Élégies, chansons et autres poésies*, éd. Mariette Cuénin-Lieber, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 112-113. Sur cette question en général, voir Christine Planté, « La place problématique des femmes poètes », *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, éd. Martine Reid, Champion, 2011, p. 55-72.

début du siècle : « Les vers de Madame de Saintonge sont écrits avec facilité ; mais en général ils sont en au-dessous du médiocre¹ ». Plus tard dans le siècle, Castil-Blaze se montre particulièrement acerbe quant à la première comédie de l'autrice qu'il qualifie de « bien mauvaise² ». Si la comtesse de la Suze et sa poésie continuent d'être mentionnées régulièrement, de manière péjorative certes, au XIX^e siècle³, Saintonge, en revanche, tombe peu à peu dans un oubli *quasi* total.

Il est cependant étonnant que Saintonge ait ainsi disparu de l'histoire littéraire car elle avait adopté les « deux stratégies des professionnels » identifiées par Alain Viala⁴, la stratégie de réussite, qui repose sur la reconnaissance par les pairs et par les institutions littéraires et politiques, en composant pour l'Académie royale de Musique, et la stratégie du succès, qui repose sur la reconnaissance du public élargi, en se rapprochant du *Mercur*e galant⁵. Or, « plus un écrivain a, dans sa trajectoire, combinaison de réussite et de succès, plus il a de chances d'accéder à une classicisation maximale⁶ ». Néanmoins, contrairement à Deshoulières qui est élue à l'Académie des Ricovrati en 1684 et à la comtesse de la Suze qui y est également admise, Saintonge n'a jamais intégré une institution académique et « on note à cet égard qu'une faible intégration institutionnelle en cours de carrière, même si elle ne ferme pas la porte de la classicisation, joue comme un frein⁷ ».

Cet oubli progressif s'explique également par « un bouleversement radical de la poétique et du goût dont seraient précisément victimes nos auteurs galants⁸ » qui émerge au milieu du XVIII^e siècle. En effet, selon Alain Génétiot,

un nouveau goût est à l'œuvre qui, dans la lignée [...] d'une critique ultra-puriste, va dénoncer l'affectation et l'artifice, les pointes et les équivoques en les appliquant aux ouvrages galants, pourtant considérés auparavant comme des modèles de naturel et de clarté. Le vieux Boileau rédige en 1705 sa douzième satire, sur l'équivoque, qui s'ouvre sur une critique de la galanterie corruptrice de la langue, du goût et des mœurs dans une perspective moralisante

¹ Fortunée Briquet, *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et étrangères naturalisées en France*, éd. Nicole Pellegrin, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, article « Saintonge », p. 279.

² François-Henri-Joseph Castil-Blaze, *Molière musicien*, Paris, Castil-Blaze, 1852, p. 360.

³ Voir Henriette de Coligny, éd. cit., p. 113-119.

⁴ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 183.

⁵ Pour en savoir plus sur ces stratégies d'écrivain, voir Alain Viala, *ibid.*, chapitre 6 « Le cursus honorum du littéraire » et chapitre 7 « De l'audace ».

⁶ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, p. 26.

⁷ *Ibid.*

⁸ Alain Génétiot, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, *Qu'est-ce qu'un classique ?*, p. 217.

Génétiot poursuit ainsi : « les petits genres, victimes de leur succès et de leur vulgarisation dans la société mondaine dont témoigne le *Mercurie galant*, se voient reprocher d'être les agents de corruption du goût par l'évêque d'Avranches, Pierre-Daniel Huet » :

On peut dire [...] que notre nation et notre siècle, corrompu par le goût des femmes, sont ennemis des ouvrages longs et soutenus. Il ne nous faut plus que des madrigaux, des triolets et des rondeaux. A peine peut-on lire une ode entière. Peut-on élever aujourd'hui son esprit à la grandeur du poème épique ? [...] On en juge par les mêmes règles par où l'on juge des madrigaux, [...] on veut qu'il soit partout madrigal, c'est-à-dire ridicule : comme qui voudrait que toute la peinture de la galerie de Versailles fut de miniature.¹

La poésie ne se doit plus de divertir mais d'émouvoir et délaisse ainsi les règles formelles du XVII^e siècle ainsi que l'inspiration fortement marquée par les pratiques de la sociabilité mondaine dans laquelle elle s'inscrit. L'oubli de Saintonge est donc la conséquence d'une « crise de la galanterie » qui se joue au XVIII^e siècle, associée à une histoire littéraire résolument écrite au masculin. L'extrait de Huet (tout comme, en 1694, la *Satire X* de Boileau) montre que la critique des petits genres s'opère notamment en les associant au « goût des femmes », qui viennent ainsi emblématiser une supposée perte de sérieux et de savoir. Résultat, les quelques critiques que l'on trouve aujourd'hui sur sa poésie et plus généralement sur ses vers, dont ceux de ses opéras, se font particulièrement acerbes.

Alors qu'il remarque que Saintonge dédie ses *Poesies galantes* à Madame Palatine, Dirk Van der Cruysse note que « le petit in-16 s'ouvre sur cinq pages rimées laborieusement² ». Yves Bottineau déclare quant à lui que son *Divertissement représenté à Barcelone* partage « le même ton, de pastoral assez fade et de poésie officielle³ » que son *Idille pour la fête du roi d'Espagne* et son *Idille sur le retour du roi d'Espagne à Madrid*. Michel Antoine enfin déclare que « la malchance a presque toujours voulu que Desmarest ne puisse travailler que sur de médiocre littérature à commencer par celle de Mme de Saintonge » et évoque juste après la « pauvreté des vers du livret [de *Didon*]⁴ ». Plus loin, il déplore « le pâle talent de Mme de Saintonge » et qualifie le livret de *Circé* de « texte plat et ingrat⁵ ». On le voit, les quelques commentateurs de l'œuvre en vers de Saintonge n'hésitent pas à la juger sévèrement sans pour autant proposer une analyse plus précise qui confirmerait la médiocrité des vers de l'autrice. On peut s'interroger sur la légitimité de ces jugements : peut-on et surtout avons-nous le droit d'émettre

¹ Voir la citation de Pierre-Daniel Huet dans Alain Génétiot, art. cit., p. 232.

² Dirk Van der Cruysse, *Madame Palatine, Princesse européenne*, Paris, Fayard, 1988, p. 488.

³ Yves Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, Nanterre, Conseil général des Hauts - de - Seine, 1993, p. 309.

⁴ Michel Antoine, *op. cit.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

de tels jugements sur une autrice dont l'œuvre est si éloignée de nous dans le temps ? Et surtout, pourquoi ces jugements sont-ils permis ? Serait-ce dû au fait que Saintonge est une autrice, qui plus est hors du canon, que ces jugements sont émis sans retenue ? Il n'est pas impossible selon nous que les femmes soient traitées différemment des hommes dans la critique littéraire.

Corpus

Souhaitant donc nous intéresser à une partie de l'œuvre de Saintonge qui a été délaissée par la critique, notre corpus se composera de ses trois recueils de poésies : ses *Poesies galantes* qui constituent son premier recueil personnel publié chez Jean Guignard en 1696 et ses *Poesies diverses*, recueil publié en deux tomes chez Antoine de Fay à Dijon en 1714. Le premier tome est une réédition augmentée du recueil de 1696 et le second un recueil de poésies inédites. Nous choisissons donc de nous concentrer sur son œuvre en vers et de laisser de côté son œuvre en prose. Nous précisons ici que nous respecterons, tout au long de cette étude, l'orthographe originale des vers. Afin de proposer cette étude, nous avons travaillé à partir des éditions originales des recueils qui sont numérisées car, comme nous l'avons dit, aucune édition récente n'est disponible :

Exemplaires numérisés des <i>Poesies galantes</i> et des <i>Poesies Diverses</i> de Saintonge	Format/ Description	Lieu de conservation	Remarques
<p>POESIES GALANTES DE MADAME DE SAINTONGE A PARIS AU PALAIS Chez JEAN GUIGNARD à l'en- trée de la Grand'Salle du Palais, à l'Image saint Jean. M. DC. LXXXXVI. AVEC PRIVILEGE DU ROI.</p>	<p>In- 8°, 227 p.</p> <p>En tête :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 6 pages vierges - p. de titre - 7 p. non chiffrées : épître dédicatoire - 1 p. : extrait du privilège royal <p>A la fin du livre :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 2 p. : liste des livres nouveaux imprimés et qui se vendent chez le même libraire - 6 p. : table alphabétique ; - 5 pages vierges. 	<p>Université de Columbia</p>	
<p>POESIES DIVERSES DE MADAME DE SAINTONGE SECONDE EDITION TOME PREMIER A DIJON Chez Antoine de Fay Imprimeur des Etats, Place du Palais, à la Bonne Foi. M. DCC. XIV. AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.</p>	<p>In- 12°, 366 p.</p> <p>En tête :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 p. : une sorte d'« armoirie » - 7 pages vierges - p. de titre - 5 p. non chiffrées : épître dédicatoire - 3 p. : privilège royal et approbation du censeur royal <p>A la fin du livre :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 8 p. : table alphabétique + « Fautes à corriger » - 3 pages vierges. 	<p>Université d'Oxford</p>	<p>L'épître dédicatoire est adressée au Président de Migieu, alors qu'elle aurait dû être adressée à Madame puisqu'il s'agit d'une simple réédition des <i>Poesies Galantes</i> de 1696 écrites en l'honneur de cette dernière.</p>

<p>POESIES DIVERSES DE MADAME DE SAINTONGE TOME SECOND Dedié à Monsieur le Président de Migieu A DIJON Chez Antoine de Fay Imprimeur des Etats, Place du Palais, à la Bonne Foi. M. DCC. XIV. AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.</p>	<p>In- 12°, 317 p.</p> <p>En tête :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 5 pages vierges - p. de titre - 5 p. non chiffrées : épître dédicatoire - 3 p. : privilège royal, approbation du censeur royal - 1 p. : une sorte d'« armoirie » <p>A la fin du livre :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 6 p. : table alphabétique ; - 1 p. : « Fautes à corriger » - 3 pages vierges. 	<p>Université d'Oxford</p>	<p>La dédicace de la page de titre est en l'honneur du « Président de Migieu » tandis que l'épître dédicatoire est adressée « A son altesse royale Madame ». Il semblerait donc que les épîtres soient mobiles et qu'il y ait eu une inversion.</p>
--	---	--------------------------------	---

Objectif de cette étude

Nous nous intéresserons donc tout d'abord aux recueils de Saintonge et nous étudierons ses pièces en vers dans une perspective combinant analyses poétiques et socio-historique. L'objectif de nos deux premières parties sera en effet de montrer que Saintonge était une véritable productrice culturelle et une autrice professionnelle parfaitement au fait des stratégies à adopter pour se faire un nom et une place dans cette deuxième partie du Grand Siècle. Nous montrerons qu'elle a des pratiques similaires aux auteurs "classiques" qui, pour faire carrière, « doivent suivre une règle d'action : la participation multiple. Il leur faut à la fois fréquenter les salons et les cercles académiques, faire valoir leurs droits d'auteur, profiter des avantages du clientélisme et rechercher les gratifications mécéniques. Chacun, selon sa situation personnelle, applique cette règle de façon plus ou moins complète, avec diverses nuances¹ ». Néanmoins, dans les études elles-mêmes classiques sur ces questions, on trouve rarement un nom de femme². On étudiera donc son œuvre en vers avec ces mêmes outils d'analyse « classiques » afin de montrer que les femmes, loin de se cantonner au rôle d'amatrice, ont largement contribué au développement du premier champ littéraire.

Notre tenterons, dans notre première partie, de dégager, à partir des genres et des dédicataires de ses pièces, un ou des réseaux dans lesquels elle aurait évolué, composé et se serait créé des relations car

les œuvres mondaines, qui ressortissent au domaine du privé, se caractérisent donc par le rapport étroit de proximité physique qu'elles entretiennent avec leur public premier, et qu'elles manifestent de telle sorte que l'on peut reconstituer exactement la société dans laquelle évolue l'auteur à partir des seules indications textuelles, dédicaces et autres mentions explicites dans le poème.³

Cette investigation ne pourra se faire sans l'étude, certes brève, des œuvres et de la carrière de la mère de Saintonge, Louise-Geneviève Gomez de Vasconcelle, dont on peut émettre l'hypothèse qu'elle aurait transmis un matrimoine littéraire à sa fille. Le terme de « matrimoine » n'est pas un néologisme mais un mot qui a bel et bien existé et qui fait partie « d'un ensemble de mots au féminin qui ont été effacés, notamment par l'Académie française au XVII^e siècle, quand se politise la langue et se créent les institutions culturelles, la grammaire, les dictionnaire⁴ ». Ce terme désigne de manière générale l' « héritage culturel » et les « biens

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 163.

² Voir par exemple *ibid.*, l'index p. 317.

³ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 360.

⁴ Marie Sorbier et Aurore Évain, « Le matrimoine n'est pas un néologisme mais un mot effacé de l'Histoire », *Affaire en cours*, France Culture, 29 janvier 2021, 9 min.

culturels¹ » des femmes. Nous utiliserons cette notion afin de comprendre comment Saintonge a bénéficié du fait que sa mère était une autrice prolifique, parfaitement intégrée dans les cercles littéraires et qui avait déjà commencé à construire un réseau de relations. Il s'agira donc de montrer qu'elle a hérité d'un capital culturel important qui lui a sûrement permis de se faire un nom beaucoup plus rapidement. Ce capital culturel hérité peut être envisagé, à partir des outils de la sociologie de Pierre Bourdieu², sous la forme « incorporée » qui est l'« *habitus* culturel » et qui suppose un « travail d'inculcation et d'assimilation ». Autrement dit, nous tenterons de montrer que Saintonge a sûrement baigné dans l'atmosphère des cercles lettrés dès sa plus tendre enfance et en a assimilé les codes, les goûts et les pratiques tout en agrandissant le réseau de sociabilité de sa mère qui lui a donc également transmis un capital social mais aussi capital symbolique puisqu'elle était connue et reconnue à l'époque, aussi bien pour ses ouvrages que pour ses origines illustres comme nous le verrons. Ce dernier point est indissociable du capital économique qui, bien qu'ayant joué un rôle moins important que le capital culturel dans la carrière de Saintonge, est néanmoins à prendre en considération. Nous nous pencherons ensuite sur des genres très pratiqués par l'élite lettrée, les airs sérieux et les airs à boire, qui confirmeront cette inscription de Saintonge dans ce milieu et sa grande productivité mais aussi sa diversité. Enfin, nous consacrerons une partie à l'étude des pièces adressées à des personnes illustres ou ayant joué un rôle important dans la carrière de Saintonge. Cela permettra de distinguer les différents foyers au sein desquels Saintonge était insérée mais aussi de montrer qu'après avoir composé exclusivement pour de petits cercles, elle devient une véritable poétesse professionnelle qui composait pour de grandes cours. C'est en cela que nous la qualifions de « productrice culturelle », une expression qui nous semble utile pour rendre compte de son acclimatation aux demandes et aux besoins croissants d'une élite sociale et culturelle. Nous montrerons ainsi que Saintonge propose une œuvre de circonstance, c'est-à-dire que ses poèmes sont « adaptés à un évènement précis et destinés à un public auto-défini³ » dont le but « est celui de tenir la chronique mondaine, des potins aux plus grands évènements⁴ », pour reprendre les expressions d'Alain Génétiot ou, pour le dire de manière moins négative, de tendre à la société où cette poésie est produite, un miroir à la fois flatteur, amusant et divertissant.

Nous nous intéresserons ensuite au processus de publication qui est pour l'autrice l'occasion d'affirmer son statut auctorial. Nous étudierons tout d'abord les paratextes des

¹ *Ibid.*

² Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, novembre 1979, p. 3-6.

³ Jean-Pierre Chauveau, *op. cit.*, p. 372.

⁴ *Ibid.*

recueils de Saintonge mais aussi leur composition et leur organisation. Nous verrons que, loin de simplement rendre publiques ses œuvres, Saintonge se sert de la publication imprimée afin de confirmer sa place dans le champ littéraire et d'affirmer la maternité de son œuvre. La publication imprimée est aussi pour elle le moyen de se réappropriier ses pièces poétiques, et surtout ses petits poèmes qui circulent à l'époque souvent de manière manuscrite ou dans des recueils collectifs. Enfin, la publication imprimée est aussi le moment où elle confirme son statut d'auteur en publiant des pièces dans lesquelles elle se met en scène en tant que tel. Si cette partie s'intéressera aux revendications auctoriales de Saintonge, ces quelques pages seront plus généralement l'occasion d'interroger la place et la fonction du livre et de montrer que, loin d'être un simple support, il est un *medium* essentiel pour l'accès à la reconnaissance et un outil d'investissements très actifs afin d'agir sur sa réputation et sa place dans le monde littéraire.

Enfin, la dernière partie se voudra être une étude plus précise d'une des pièces des recueils. Nous nous intéresserons en effet à la comédie *Griselde* qui clôt le tome 2 des *Poesies diverses* car il s'agit de la pièce la plus originale des recueils de Saintonge mais aussi la pièce qui a le plus intéressé la postérité. Nous tenterons de comprendre pourquoi et cela nous permettra de poser la question du rapport de Saintonge avec sa condition de femme et de nous demander comment son œuvre, ou du moins une partie de son œuvre, en fait son objet.

I. Construire son réseau pour construire sa carrière : héritage et stratégies relationnelles

Dans l'ouvrage qu'elle consacre aux *Livres d'airs de différents auteurs* publiés chez Ballard, Anne-Madeleine Goulet déclare ceci à propos de Saintonge : « [...] comment expliquer en effet que cette femme, encore inconnue, puisse avoir été sollicitée, encouragée pour écrire des livrets de tragédies en musique à l'Académie royale de Musique, qu'elle ait pu succéder à rien moins que Quinault et obtenir sur ce théâtre un certain succès ?¹ ». Cette citation rend compte d'une idée que l'on rencontre chez les quelques commentateurs de Saintonge : sa carrière aurait commencé au moment de la représentation de *Didon* en 1693. Saintonge, alors encore « inconnue », se serait vu soudainement être chargée de composer des tragédies lyriques par l'Académie Royale de Musique. Les opéras *Didon* et *Circé* sont donc considérés comme le point de départ de sa carrière. Or cette consécration serait selon nous le fruit de plusieurs années de production littéraire et de stratégie relationnelle : nous montrerons dans cette partie que Saintonge était une véritable productrice culturelle qui proposait régulièrement des pièces poétiques pour l'élite de son temps. Cette évolution dans les sphères des élites de la société nécessite la mise en place de différentes stratégies par l'autrice : inscription dans le sillage maternel, création de liens d'amitiés et professionnels et tentative d'obtention de patronages prestigieux. Nous tenterons ainsi de démontrer que ses livrets d'opéra seraient en réalité l'aboutissement de toute une carrière « invisible », tant aux yeux de l'histoire littéraire que pour celui qui ne s'intéresse qu'à sa production la plus connue aujourd'hui, qui est pourtant fondamentale pour comprendre la manière dont Saintonge a réussi à intégrer une grande institution de l'époque. Les quelques indications biographiques que nous indiquerons proviennent pour la plupart de l'introduction de l'ouvrage de J. L. Smarr qui précise s'être elle-même appuyée sur le *Parnasse François* de Titon du Tillet qui est un ouvrage du début XVIII^e siècle à la gloire des poètes et musiciens du règne de Louis XIV²³. D'une certaine manière, nous en sommes toujours au même stade de connaissance sur la vie et la carrière de Saintonge qu'au XVIII^e siècle. Cette partie se veut donc être d'abord une nouvelle approche de la vie de Saintonge. Il s'agira ensuite de repenser sa carrière et afin de montrer qu'elle a su parfaitement s'adapter au goût du public qu'elle visait et développer des appuis au sein d'une élite susceptible

¹ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 533.

² J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 10n.

³ Evrard Titon du Tillet, *op. cit.*, p. 563.

de s'intéresser aux arts et aux lettres, prouvant ainsi qu'elle n'était déjà pas au début de sa carrière une simple amatrice éclairée mais une véritable professionnelle en devenir.

A. S'inscrire dans le sillage maternel : la transmission d'un patrimoine littéraire et une collaboration mère-fille

Louise-Geneviève de Saintonge serait née en 1650 (on ne connaît pas la date précise) à Paris. On sait peu de choses sur son père, Pierre Gillot, Sieur de Beaucour, si ce n'est qu'il serait issu d'une famille noble puisque « several branches of the Gillot family could claim nobility ; one of these came from Burgundy¹ ». J. L. Smarr propose quelques hypothèses concernant cette famille paternelle. Elle remarque ainsi que plusieurs hommes portant le nom de Gillot seraient, de près ou de loin, en lien avec les milieux parlementaires, littéraires et artistiques². Nous n'avons cependant pas réussi à prouver l'existence de tels liens de parenté entre Saintonge et ces figures.

Titon du Tillet, dans son *Parnasse François*, insiste sur l'éducation de l'autrice et semble être d'avis qu'elle a été encouragée par son mari puisque « Mlle Gillot eut une excellente éducation, & fut élevée dans l'étude des belles Lettres, y étant portée par son goût naturel & par l'exemple de M. de Saintonge, Avocat au Parlement de Paris, homme de merite & d'érudition, avec qui elle fut mariée³ ». Ce qui est intéressant à retenir, c'est que « like the Gillot family, the Saintonges had a claim to nobility, a link to Burgundy, and a long connection with law and the parliament⁴ ». Son père et son mari, avec leurs différentes relations, ont certainement contribué à l'insertion Saintonge dans ce milieu intéressé à la culture et aux lettres.

Même si son père et son mari ont sûrement joué un rôle dans sa carrière d'autrice, c'est néanmoins sa mère qui retient notre attention et à laquelle nous allons consacrer notre première sous-partie. Saintonge aurait en effet grandi dans une famille aisée du fait des origines de son père mais aussi et surtout car sa mère « was apparently born into a noble Portuguese family which, at the misfortunes of the Portuguese King Dom Antoine, had sought safety in France⁵ ». Dans leur *Biographie universelle*, les Michaud sont un peu plus précis quant aux origines de la mère de Saintonge :

¹ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 8-10.

³ Evrard Titon du Tillet, *op. cit.*, p. 563.

⁴ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

Gomez de Vasconcelle (Louise-Geneviève de) était fille et nièce de deux hommes qui avaient beaucoup contribué à faire monter sur le trône dom Antoine de Portugal. Les malheurs de ce prince eurent une grande influence sur la destinée de Mme Gillot de Beaucour, puisqu'ils furent cause que son père, dom Gomez de Vasconcelle, s'expatria et vint s'établir en France. Là, tout occupé de sa fille, il voulut la dédommager des torts de la fortune, non seulement en l'élevant avec beaucoup de soin, mais en lui faisant donner une instruction peu commune.¹

En effet, après sa tentative de monter sur le trône du Portugal, Philippe II, roi d'Espagne et autre prétendant au trône, décide d'envahir le pays pour le soumettre. Dom Antoine prend alors la fuite et est accueilli en France par Henri III en 1581, se rapproche de Catherine de Médicis afin de faire valoir ses prétentions au trône du Portugal² puis obtient une pension d'Henri IV³. À son histoire « se rattache celle des courtisans du malheur, qui, après avoir formé une cour au prétendant, demeurèrent à Paris, et constituèrent comme une petite colonie portugaise⁴ ». Au sein de cette cour se trouvait Scipion Vasconcellos, le frère du père de Madame de Vasconcelle, qui entre au service de Louis XII⁵. Plus généralement, les Portugais seront toujours très bien considérés au XVII^e siècle en France car ils partagent avec les Français un ennemi commun, l'Espagne. Saintonge est donc, par les origines de sa mère, issue d'une famille noble qui a joué un rôle très important au Portugal et a ensuite trouvé une place protégée au sein de la cour française.

L'extrait ci-dessus indique également que la mère de Saintonge aurait reçu une bonne éducation, ce qui explique sûrement en grande partie son activité d'écrivaine. En effet, comme le souligne J. L. Smarr :

Between 1678 and 1697, the mother wrote and published, sometimes under her maiden name and sometimes under her married name « dame Guillot de Beaucour », half a dozen novels and, most famously, an abridged translation of Ariosto's *Orlando Furioso*, *L'Arioste moderne* (Paris, Jean Guignard, 1685; reprinted 1720). Obviously, she was fluent in Portuguese, French, and Italian; she made sure that her daughter received a good literary education.⁶

La mère de Saintonge possédait donc sûrement toutes les qualités et les compétences intellectuelles pour éduquer sa fille dans le goût des Belles Lettres. On peut aisément supposer que Saintonge a bénéficié du fait que sa mère était autrice, cette dernière lui transmettant son

¹ *Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne [...]. Par une société de gens de lettres et de savants* (1^{ère} éd. 1811), Paris, chez Mme C. Deplaces et Leipzig, F.A. Brockhaus, 1854-1865, t. XXXVIII, p. 50-51.

² Roland Francisque Michel, *Les Portugais en France. Les Français en Portugal*, Paris, Guillard, Aillaud & Cie, 1882, p. 28-29.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ *Histoire secrète de Dom Antoine, roi de Portugal*, p. 164-171. Nous précisons ici que nous nous servons de la propre œuvre de Saintonge sur cette histoire familiale comme source.

⁶ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 8.

matrimoine littéraire et lui permettant de se faire connaître en l'introduisant dans son réseau et en publiant dans ses ouvrages des poèmes de sa fille.

a) Une œuvre riche et appréciée

L'œuvre de la mère de Saintonge est riche et pourtant très peu connue. Avant de nous intéresser à l'œuvre de Saintonge, il nous est apparu nécessaire de présenter l'œuvre de sa mère afin de comprendre son héritage, ses influences et les possibles divergences. Nous ne pourrions pas dans ce travail nous permettre de consacrer toute l'étude de détail qui aurait été nécessaire aux œuvres de la mère de Saintonge elle-même, et nous nous contenterons de les présenter succinctement. Nous désignerons, tout au long de cette brève étude, la mère de Saintonge par le nom qu'elle utilise pour signer ses œuvres, Gomez de Vasconcelle. Le tableau récapitulatif suivant permet un aperçu de l'œuvre de cette dernière :

Titre	Date	Editeur(s) et lieu	Signatures	Indication(s) de genre	Réception/ notoriété
<i>Les Mémoires de la vie de Madame de Ravezan</i>	1677	Claude Barbin Paris	L'édition originale n'est pas numérisée. La consultation de l'exemplaire conservé à la Bnf pourrait permettre de voir la signature.	« Mémoires » dans le titre	Réédition en 1678 et 1679 chez Barbin. Réédition à Amsterdam chez Etienne Roger en 1712. Traduction anglaise en 1722 par Pénélope Aubin.
<i>Le Courrier d'amour</i>	1679	Claude Barbin, Paris et Thomas Amaulry, Lyon	/	Première page mentionne les « nouvellistes »	/
<i>Les Caprices de l'amour, deux tomes</i>	1681	Claude Barbin, Paris et Thomas Amaulry, Lyon	/	/	/
<i>L'Arioste moderne ou Roland le Furieux</i>	1685	Jean Guignard Paris	« La très-humble, très-fidele & très-obéissante sujete, Vasconcelle-Gomes de Fuigueredo » à l'épître « Madame Gillot Vasconcello & de Figueredo » dans la forme du titre du privilège de la suite imprimée à Lyon « Mademoiselle Gillot » dans la mention de la cession.	« Traduction » dans l'épître	La suite de la traduction de Gomez de Vasconcelle est imprimée à Lyon chez Thomas Amaulry en 1686. Réédition en 1720 à Paris chez Pierre Prault, chez Guillaume Saugrain, chez Guillaume Cavelier, chez P.J. Bienvenu et chez Théodore le Gras.
<i>Le Mary Jaloux</i>	1688	Michel Guérout Paris	« Vôte très-humble & très-obéissante servante, Gomes de Vasconcelle F. » à l'épître.	Sous-titré « nouvelle »	Réédition à Amsterdam chez Desbordes et à Lyon chez Amaulry en 1688. Réédition et traduction en 1689 en Allemagne chez Kettner

<i>Le Galant nouvelliste</i>	1693	Jean Guignard Paris	/	Sous-titré « Histoires du temps »	Réédition en 1693 à La Haye chez Hendrik van Bulderen Réédition en 1703 et 1704 à Paris chez Pierre Ribou. En ce qui concerne la réédition de 1704, le texte apparaît dans un recueil factice intitulé "Mélanges sérieux, comiques et d'érudition" et constitue la pièce n° 4 de ce recueil. Le texte a été reproduit sous le nom de la comtesse de L***. Réédition à La Haye chez Pierre Paupie en 1764 dans le tome 6 des <i>Amusemens des dames, ou Recueil d'histoires galantes des meilleurs auteurs de ce siècle</i> sous le titre « L'Auteur galant et nouvelliste »
<i>Les égarements des passions et les chagrins qui les suivent</i>	1697	Jean Guignard Paris	Même remarque que pour les <i>Mémoires de la vie de Madame de Ravezan.</i>	/	/

Comme le montre ce tableau, le premier livre que Gomez de Vasconcelle aurait publié s'intitule *Les Mémoires de la vie de Madame de Ravezan*. Cet ouvrage semble avoir connu un assez grand succès. Il est en effet édité à Paris chez Barbin en 1677, réédité chez le même en 1678 et 1679 puis à Amsterdam en 1712. En 1722, Pénélope Aubin, romancière anglaise du XVII^e siècle, en propose une traduction sous le titre *The Adventures of the Prince of Clermont, and Madam De Ravezan*. L'édition au Pays-Bas et la traduction en anglais rendent compte de la diffusion importante de cet ouvrage.

Il s'agit tout d'abord de préciser ici ce que désigne le terme de « Mémoires » qui apparaît dans le titre. Lorsqu'ils publient les *Mémoires de la vie de Madame de Ravezan*, Gomez de Vasconcelle et Barbin choisissent un titre qui fait référence à l'un des gros succès littéraires des années précédentes, les *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière* de Villedieu publiés par Barbin lui-même à partir de 1671. Ce texte est considéré comme le premier roman-mémoire de langue française. Le roman-mémoire, pour le définir simplement, est le récit de la vie d'un personnage fictif présenté comme étant véridique (cependant le lecteur a généralement conscience de lire une fiction). Si le titre de Gomez de Vasconcelle fait référence à l'œuvre de Villedieu, l'ouvrage s'en distingue sur le plan générique. En effet, le roman-mémoire se caractérise par un narrateur fictif qui parle à la première personne du singulier. Or, dans les *Mémoires de la vie de Madame de Ravezan*, le récit est écrit à la troisième personne du singulier et cela expliquerait pourquoi René Démoris l'inclut dans la catégorie des "mémoires non personnels" dans lesquels « le terme ne gouverne pas directement le nom du narrateur ou du héros¹ ». Ces mémoires non-personnels sont des mémoires authentiques où le mémorialiste fait le récit de sa vie en utilisant la troisième personne. Dans son « Avis au lecteur », Gomez de Vasconcelle affirme qu'elle rapporte dans son ouvrage des faits authentiques, comme l'exige la pratique du roman-mémoire :

Si cet ouvrage, mon cher lecteur, n'était qu'un jeu d'esprit, peut-être qu'il te paraîtrait plus agréable, mais comme je ne me suis attaché qu'à faire un récit fidèle de quelques aventures dont j'ai eu connaissance, où je n'ai changé que les noms, je crains que la délicatesse ne te fasse condamner le peu de soin que j'ai pris à embellir les incidents qui s'y rencontrent.²

¹ René Démoris, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Librairie Droz, 2020, p. 157.

² *Les Mémoires de la vie de Madame de Ravezan*, « Au lecteur ».

C'est ce que René Démoris appelle l'« aspect documentaire¹ » de ces types de mémoire, où « les intrigues se situent sous le règne de Louis XIV ou dans la période immédiatement antérieure² ». Il poursuit :

En revanche, les héros ne jouent aucun rôle important dans la grande histoire, dont ils sont tout au plus, comme les militaires des *Mémoires de Hollande*, des figurants intéressés. Ces récits ont donc essentiellement à faire avec la vie privée des particuliers. Ces mémoires peuvent être d'autre part assez actuels pour se terminer au présent : 'Tous ces mariages sont heureux autant que l'on peut en juger par les apparences », conclut le narrateur des *Mémoires de la Vie de Mme de Ravezan*.³

Néanmoins, il ne s'agit pas pour autant d'une biographie de Mme de Ravezan puisque « malgré le titre, la 'vie' de Mme de Ravezan se limite à une aventure amoureuse, dont la minceur est dissimulée par le gonflement des intrigues latérales⁴ ». Et en effet, l'œuvre de Gomez de Vasconcelle raconterait, selon Pierre Bayle, l'histoire de la relation entre Madeleine d'Angennes, maréchale de la Ferté et le Comte de Saint Paul⁵ sous le règne de Louis XIV comme l'attestent les premières lignes : « La joie était générale dans toute la France pour les victoires que notre grand Monarque avait remportée en Hollande⁶ ». Le récit de cette relation adultère rend donc parfaitement compte de la « vocation au scandale » de ce type d'ouvrage que souligne René Démoris⁷. Néanmoins, si l'avis au lecteur de ces *Mémoires* commence par présenter les faits narrés comme étant authentiques, il s'achève par la formule : « je te promets de mettre bientôt au jour une nouvelle plus enjouée », qui signale bien le caractère fictionnel du récit. L'œuvre se rattache donc au genre du roman et la référence au genre des mémoires, et par là au roman-mémoires de Villedieu, n'a sans doute qu'une justification commerciale.

René Démoris poursuit : « Dans tous les textes qui portent ce titre [celui de mémoire], on trouve un souci de justifier leur rédaction, leur provenance, ou de préciser le détail de leur élaboration. [...] En aucun cas il s'agit de l'œuvre d'un professionnel et l'éloge de la qualité littéraire reste exceptionnel [...] »⁸. Et en effet, dans son « Au lecteur », Gomez de Vasconcelle semble ne pas déroger à la règle. On note dans ces quelques lignes la présence de trois négations restrictives qui insistent sur le peu d'intervention de l'autrice qui se contenterait de rapporter les faits. Néanmoins, Gomez de Vasconcelle met parfois en avant son nom d'autrice comme nous le verrons ensuite et publie beaucoup d'ouvrages, ce qui nous amène à penser qu'elle écrit

¹ *Ibid.*, p. 158.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ René Démoris, *op. cit.*, p. 159.

⁵ Pierre Mounier, Édition électronique de la correspondance de Pierre Bayle, lettre 49 disponible en ligne : <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/>, page consultée le 26 février 2021.

⁶ *Les Mémoires de la vie de Mme de Ravezan*, p. 5.

⁷ René Démoris, *op. cit.*, p. 158.

⁸ *Ibid.*

en tant que professionnelle. L'*excusatio* présent dans son « Avis au lecteur » fait partie intégrante du genre et elle se contente seulement d'en respecter les codes.

Qu'est-ce à dire de cette pratique du roman par la mère de Saintonge ? Tout d'abord, le fait qu'elle publie ce type d'ouvrage prouve qu'elle s'inscrit dans les pratiques littéraires de son époque puisque ce type de récit mélangeant histoire et fiction est caractéristique de l'évolution des formes narratives dans le dernier tiers du XVII^e siècle dans lesquelles la frontière entre vérité et fiction est floue. C'est Madame de La Fayette qui instaure ce genre littéraire avec la *Princesse de Montpensier* (1662) pour lequel elle « étudie avec soin le cadre de son récit » et met en scène « des personnages aux noms connus » afin de « rendre l'œuvre 'vraisemblable' ». Joan Dejean poursuit : « mais son souci du réel s'arrête là : elle échafaude une intrigue remarquable qui, elle, ne repose sur aucun document historique¹ ». Consciente des succès littéraires de son époque, Gomez de Vasconcelle propose donc un ouvrage similaire à celui de Lafayette, prouvant ainsi qu'elle se plaçait davantage dans la catégorie des autrices professionnelles qui suivent les tendances afin de se faire un nom. En outre, cela prouve qu'elle est parfaitement au courant de l'actualité et des intrigues de son époque et qu'elle serait peut-être même proche des personnages qu'elle met en scène ou du moins du monde de l'élite sociale et politique auquel ils appartiennent. Enfin, elle s'inscrit dans un milieu aristocratique et mondain puisque comme le souligne René Démoris, dans les mémoires impersonnels – qui se rapprochent plutôt du roman comme nous l'avons – « sans avoir rang historique, les personnages sont tous des gens de qualité et leurs aventures n'ont rien à voir avec le picaresque ou le comique² ».

Outre ce roman, Gomez de Vasconcelle écrit des nouvelles galantes : le 13 janvier 1679, son mari, le Sieur de Beaucour, reçoit un privilège pour l'impression d'un ouvrage intitulé *Le Courrier d'amour*. Puis le 21 décembre de la même année, un autre privilège royal sous le même nom l'autorise à publier un ouvrage intitulé *Les Caprices de l'amour*. Comme nous l'avons précisé dans le tableau des œuvres de Gomez de Vasconcelle, *Le Courrier d'amour* s'ouvre sur cette observation : « À présent que nous allons jouir d'une paix profonde, les *nouvellistes* seront obligés, pour ne pas demeurer inutiles, de passer des exploits fameux de notre Grand Monarque, aux intrigues amoureuses³ ». Joan Dejean rappelle que « dans la dernière décennie du siècle, 'nouvelle' désigne à la fois les derniers événements que l'on apprend par la presse [...], et le genre d'histoire qui se situe entre les dernières anecdotes et le

¹ Joan Dejean, *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, op. cit., p. 571.

² *Ibid.*, p. 159.

³ *Le Courrier d'amour*, p. 3. C'est nous qui soulignons.

court récit de fiction¹ ». Ces deux ouvrages se présentent en effet comme des récits d'intrigues amoureuses qui se sont jouées récemment à la cour. L'autrice semble utiliser des noms cryptés afin de désigner les personnes dont il s'agit, ce qui rapproche l'ouvrage de la fiction.

En 1688, Michel Guérout publie une autre œuvre de Gomez de Vasconcelle, *Le Mary Jaloux*, œuvre sous-titrée « nouvelle », ce qui le rapproche de ses deux œuvres citées juste avant. Voici ce qu'en dit le *Mercuré galant* :

Vous me demandez ce qu'on pense icy de l'Histoire du *Mary Jaloux* que je vous ay envoyée. Ce Livre a surpris beaucoup de gens ; à peine ceux qui sçavent un peu le monde en ont-ils lû quelques pages, qu'ils croyent en avoir découvert le mistere, mais ensuite ils le trouvent plus difficile à développer. Il est vray que ce qu'on y lit d'abord a de l'air de mille choses qui se sont passées depuis quelque temps, & qui ont fait assez de bruit pour n'estre pas ignorées ; mais pour peu qu'on avance dans la lecture de cet Ouvrage, la suite détruit les idées qu'on avoit prises, & on trouve une diversité qui attache, & des caracteres touchez d'une maniere qui plaist. On entre ensuite dans l'Histoire du *Mary Jaloux*, qui est toute remplie d'incidents, dont les plus serieux disent qu'ils ne se peuvent empescher de rire. On convient enfin que ce Livre est naturellement, & purement écrit, qu'il est bien conduit, que la lecture en est agreable, & ceux mesmes qui n'approuvent rien, ou peu de chose, demeurent d'accord, que quand on l'a commencée, il est mal-aisé de la quitter. Voilà sincerement ce que pense le public distingué. La Personne à qui nous le devons m'étant inconnuë, nul panchant ne me fait parler ainsi que l'amour que j'ay pour la verité. C'est Madame Gilot qui nous a déjà donné l'*Arioste Moderne*, & plusieurs autres Ouvrages qu'on y a toujours leus avec plaisir. Cependant je ne sçaurois m'empescher de faire icy une reflexion, qui est, que nous ne voyons rien partir de la plume d'une personne de vostre sexe, où il n'y ait plus de bon que de mauvais, tant il est vray que lors qu'une Femme s'est mise une fois au dessus de certaines bornes, où l'on veut que l'esprit du sexe soit renfermé, ce qu'elle en fait voir éclate beaucoup au dessus de celuy des hommes, qui entreprennent des choses de la mesme nature.²

Cet extrait du *Mercuré galant* prouve que les œuvres galantes de Gomez de Vasconcelle sont composées d'intrigues amoureuses sur fond historique contemporain. Le terme de « mistere » montre bien que Gomez de Vasconcelle s'inscrit parfaitement dans la vogue des romans à clefs, où le lecteur, sur la base d'un principe de connivence, doit collecter les indices pour mener son enquête, le but étant de savoir qui se cache derrière les différents noms cryptés et à quelles intrigues réelles font écho les histoires fictives du roman. En outre, on apprend que son œuvre est très apprécié par le « public distingué ». *Le Mary Jaloux* semble ainsi circuler parmi l'élite lettrée et crée des interrogations, du débat. Il nous faut quand même rappeler le « rôle d'autopromotion du *Mercuré galant*, une propension bien connue du périodique à faire particulièrement état des livres publiés par son propre éditeur, en l'occurrence Guérout³ », qui relativise quelque peu le succès du *Mary jaloux*.

¹ Joan Dejean, *op. cit.*, p. 558.

² *Mercuré galant*, mars 1688, p. 324-327.

³ Mathilde Bombart, « Anciens et Modernes : la Querelle à l'épreuve de la publication », Actes du colloque « Anciens et Modernes », Saint-Etienne, juin 2019 (à paraître).

Après le succès du *Mary Jaloux* paraît, en 1693, *Le Galant nouvelliste* sous-titré « Histoires du temps ». Enfin, sa dernière œuvre galante, *Les égarements des passions et les chagrins qui les suivent*, est publiée en 1697. Ces nombreuses œuvres galantes prouvent qu'elle suivait parfaitement les tendances littéraires de son époque et notamment celle des nouvelles historiques et galantes.

Mais comme le précise J. L. Smarr, Gomez de Vasconcelle est surtout connue pour sa traduction de *L'Orlando furioso* de l'Arioste publiée en 1685¹. Voici ce que dit le *Mercure galant* d'avril 1686 :

Il y a quelque temps que je vous parlay d'une nouvelle traduction de l'Arioste. Les deux premiers Tomes qu'on en donna au Public eurent l'approbation de toutes les personnes de bon goust, & ce fut avec justice, puis qu'il seroit malaisé d'écrire d'une manière plus naturelle ny d'un style plus coulant. Aussi la Dame qui a travaillé à cette traduction, est elle d'un mérite distingué. Ses expressions sont nobles, & l'on peut dire qu'elles rendent témoignage de sa Naissance. Son Père estoit Portugais, & de l'Illustre Maison des Gomes de Vasconcelles.²

Ainsi, la traduction de Gomez de Vasconcelle connaît un grand succès. Elle-même est assez connue puisque le *Mercure* met en avant ses origines illustres dont elle semble consciente. Elle entretiendrait en effet selon nous un rapport ambivalent avec son œuvre, dans laquelle se mêlent revendication auctoriale et conscience d'appartenir à une lignée prestigieuse.

b) Entre revendication auctoriale et conscience d'appartenir à une lignée prestigieuse

Ce rapport ambivalent encouragerait Gomez de Vasconcelle à demander le patronage de personnes illustres et à intervenir dans quelques étapes de la publication comme une professionnelle de l'écriture tout en manifestant une certaine retenue caractéristique de la posture des amatrices éclairées de l'aristocratie.

Gomez de Vasconcelle dédie peu de ses ouvrages. Néanmoins, les quelques indications de patronage méritent d'être retenues. Ainsi, *L'Arioste moderne* s'ouvre sur une épître dédicatoire au roi. Étant donné que les exemplaires numérisés et disponibles sur internet ne contiennent pas l'épître, nous nous sommes déplacés à la Bnf afin d'en prendre connaissance³. L'épître indique tout d'abord que Gomez de Vasconcelle visait la reconnaissance royale. Cela prouve qu'elle se situe elle-même à un certain degré d'insertion, qu'elle est consciente de son rang, de son statut et estime que celui-ci l'autorise à proposer une épître au roi. L'épître apprend

¹ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 8.

² *Mercure galant*, avril 1686, p. 350-351.

³ Bnf, cote : YD-2306.

en outre qu'elle écrit l'*Arioste* car c'est un sujet apprécié par le roi. Gomez de Vasconcelle commence en effet son épître comme ceci : « Sire, Le choix que Vôte Majesté a fait de Roland, pour le nouvel opéra, m'a inspiré de mettre l'*Arioste* dans un jour, qui en laisse voir tout ce qu'il y a d'agréable, sans en découvrir les endroits trop libres ». L'autrice fait référence ici à l'opéra *Roland* qui est l'une des dernières tragédies en musique composées par Jean-Baptiste Lully en 1685. Cette référence montre bien que Gomez de Vasconcelle était au fait de l'actualité musicale de son époque. Cette épître n'a rien d'étonnant par la suite et respecte toutes les conventions du genre : éloge du dédicataire, hyperboles, prétérition et topos d'humilité avec une insistance de l'autrice sur le peu de talent qu'elle possède du fait de son sexe. Enfin, dernière chose à remarquer et non des moindres, l'autrice signe à l'épître : « la très humble, très fidèle et très obéissante sujette, Vasconcelle-Gomes de Fuigueredo » qui est son nom de plume et qui fait, sans nul doute, référence à la notoriété importante de sa famille.

La Bnf conserve également d'autres exemplaires de l'*Arioste* : l'une de ces éditions se présente en quatre tomes. On peut se demander s'il s'agit de deux découpages différents du texte ou si Gomez de Vasconcelle a proposé une suite qui se composerait de deux tomes¹. Ce qui est intéressant, c'est qu'entre les deux premiers tomes et les deux derniers, le titre apparaît sous des formes différentes dans les privilèges. On lit en effet dans les tomes 1 et 2 « L'Arioste Moderne » tandis que dans les tomes 3 et 4, le titre apparaît sous la forme « L'Arioste Moderne, ou l'Arioste nouvellement mis en François, par Madame Gillot Vasconcello & de Figueredo ». Le privilège est enregistré le 11 décembre 1684 et accordé à Jean Guignard qui le cède ensuite à Thomas Amaulry « suivant l'accord fait entre eux & Mademoiselle Gillot ». C'est donc Thomas Amaulry qui imprimera les deux derniers tomes comme le confirment les pages de titre² et l'autrice semble être intervenue lors de la cession. Ces quatre tomes de *L'Arioste* sont reliés aux armes de la Comtesse de Verrue, soit Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, qui est l'« une des plus fines lettrées du XVIII^e siècle [...]. C'est l'une des premières femmes bibliophiles connues, alors que cette passion était alors l'apanage des hommes³ ». On peut lire également sur la couverture des quatre tomes la mention « Meudon » qui indique que ces ouvrages étaient conservés par la comtesse dans sa maison de Meudon. Ces exemplaires reliés par la comtesse sont un signe du succès de l'*Arioste* et du fait que cette œuvre ait circulé et ait été appréciée par l'élite lettrée.

¹ Une exploration plus approfondie de l'*Arioste* et une comparaison des différentes éditions seraient nécessaires.

² Voir annexe V.

³ Françoise Bléchet, « Une 'dame de volupté' bibliophile : les collections de la comtesse de Verrue (1670-1736) », *Cahiers Saint Simon*, n°35, 2007, « Les Belles-lettres à la Cour », p. 28.

La seconde épître que Gomez de Vasconcelle compose se situe au début du *Mary Jaloux*. Il s'agit d'une épître « à Monsieur le marquis de Montchevreuil, Gouverneur de Saint-Germain ». Il s'agit d'Henry de Mornay, gouverneur du duc du Maine, qui fut proche de Mme de Maintenon. Le dédicataire que choisit Gomez de Vasconcelle est donc quelqu'un de très inséré à la cour. La signature à l'épître est quelque peu différente de celle que l'on trouve dans l'*Arioste*. L'autrice signe en effet : « Vôtre très humble et très obéissante servante, Gomes de Vasconcelles F. ».

Aucune autre pièce paratextuelle de son œuvre ne contient son nom. Gomez de Vasconcelle semble donc réticente à afficher son nom excepté quand il s'agit de montrer qu'elle est digne d'être patronnée par des personnes illustres. Elle adhérerait alors à la tendance de son époque qui veut que les autrices taisent leur nom afin de ne pas être qualifiées – on pourrait même aller jusqu'à dire « insultées » - de professionnelles et de rester dans la catégorie plus valorisante des amatrices éclairées. Le fait qu'aucun privilège ne lui soit accordé renforce cette idée qu'elle souhaitait se tenir à l'écart des questions commerciales. Néanmoins, le nom qui apparaît dans le privilège de l'*Arioste* prouve qu'elle semblait intervenir lors de la publication de certaines de ses œuvres.

Ainsi, les quelques indications de recherche de patronage contenues dans les œuvres de Gomez de Vasconcelle nous indique qu'elle entretenait des liens avec la cour et surtout qu'elle se considérait à un niveau d'insertion assez important pour demander le patronage de personnes illustres de la cour. Cette conscience de son rang la pousse également à taire le plus souvent son nom, prouvant que Gomez de Vasconcelle adopte une posture ambivalente du point de vue de la revendication auctoriale via l'imprimé. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le savoir sur les auteurs pouvaient circuler ailleurs que dans les livres. Lafayette par exemple publie la *Princesse de Montpensier* de manière anonyme. Pourtant, dans une lettre adressée à Ménage¹, son confident épistolaire, elle « assume pleinement son statut d'auteur² ». Elle revendique clairement la maternité de son œuvre auprès de ses proches puisque

[...] lorsque paraît *La Princesse de Montpensier*, sa première publication autonome, Lafayette demande à Ménage de mettre de côté plusieurs exemplaires « parfaitement reliés [...] de maroquin et doré sur tranches ». Elle en réserve un pour Ménage lui-même, « car je prétends que mes œuvres aient la place dans votre bibliothèque ». Elle demande de transmettre de sa part le second exemplaire à Scudéry : la jeune femme veut s'assurer que sa devancière, qu'elle admire tant, comprenne qui est à l'origine du roman anonyme dont tout le monde parle.³

¹ Madame de Lafayette, *Correspondance*, éd. A. Beaunier, 2 vol., Paris, Gallimard, 1942, t. I, p. 168-175.

² Joan Dejean, *op. cit.*, p. 573.

³ *Ibid.*, p. 582.

Si Gomez de Vasconcelle n'affirmait pas totalement sa position auctoriale au moment de la publication imprimée, on peut supposer qu'elle n'était pas moins considérée comme une véritable professionnelle dans la sphère privée à l'image de Lafayette.

Saintonge a sans nul doute profité du réseau de sa mère comme nous le montrerons dans la troisième sous-partie, mais également de la réputation de cette dernière qui n'hésitait pas à insérer dans ses œuvres en prose des pièces poétiques de sa fille, construisant les prémisses d'une carrière prestigieuse.

c) Une collaboration mère-fille

Outre la potentielle transmission d'un patrimoine littéraire constitué à la fois d'un réseau effectif et d'une disposition lettrée, il semblerait que la mère et la fille aient collaboré surtout au moment de la publication imprimée. Ainsi, on peut tout d'abord noter que Thomas Amaulry, le libraire qui publie plusieurs œuvres de Gomez de Vasconcelle, est le fils de Jacques Amaulry, avocat au parlement de Paris ce qui le situe dans un milieu proche du mari de Saintonge, également avocat au Parlement de Paris. Il ne faut pas non plus oublier que Thomas Amaulry est le libraire du *Mercure galant* à Lyon de 1677 à 1695 et un des rares libraires provinciaux à être agréé par le pouvoir politique en ces temps où la surveillance policière et juridique pèse lourd sur l'imprimerie et la librairie. De nombreux libraires parisiens partagent des privilèges avec lui afin d'éviter les contrefaçons¹. De plus, on note qu'à partir des années 1690, Gomez de Vasconcelle est éditée chez Jean Guignard, libraire qu'elle partage avec sa fille puisque c'est lui qui publie également les *Poesies Galantes* et *L'Histoire secrète de Dom Antoine*. Dans *La Nouvelle Pandore*, Vertron publie un madrigal « Pour Madame Gillot, & Madame de Saintonge sa Fille » qui souligne leur complémentarité et leur talent :

Pourquoi fatiguer sa Cervelle
A lire mille Auteurs divers ?
Ne lisons que ces deux pour la Prose, & les Vers ;
Chacune en l'un & l'autre est un parfait Modèle.²

Pierre Richelet, dans son *Dictionnaire de la langue française* va plus loin quant à la collaboration mère-fille et précise à propos de *La Diane de Montemayor* : « Mr de Saintonge le fils dit dans son Mémoire que la traduction est de Me de Gomez, & que tout ce qu'il y a en vers, vient de Me de Saintonge ; & que le nom de celle-ci fut mis à l'Épître Dédicatoire, parce qu'elle

¹ Pour un exemple de ces collaborations récurrentes, voir Henriette Pommier, « Une réponse aux contrefaçons : Le privilège partagé : Le cas de Dezallier à Paris et Thomas Amaulry à Lyon », *Histoire et civilisation du livre, Revue internationale*, Librairie Droz, 2017.

² Claude-Charles Guyonnet de Vertron, *op. cit.*, p. 450.

était fort bien venue auprès de Madame la duchesse de Lorraine ». Il ajoute ensuite, en s'appuyant toujours sur le Mémoire de Mr de Saintonge le fils, que Gomez de Vasconcelle « avait fait imprimer bien des petits livres, & que tous les vers qui se trouvent dans tous ses ouvrages sont de Me de Saintonge¹ ». La mère et la fille ont-elles collaboré jusqu'à confondre leurs noms ? Nous ne pouvons l'affirmer. Néanmoins, un des signes évidents de leur collaboration est l'insertion par Gomez de Vasconcelle de plusieurs pièces poétiques de Saintonge dans *Le Galant nouvelliste* :

La très grande particularité de ce roman réside dans le fait que *tous les vers* que l'auteur insère dans la prose, qu'ils soient chantés ou non, sont de la main de sa fille, Mme de Saintonge, sans qu'à aucun moment ces emprunts soient précisés. Seule une comparaison systématique entre ces vers et les *Poesies* de Mme de Saintonge nous a permis de les mettre en lumière.²

Goulet précise néanmoins qu'il y a une exception : elle n'a pas retrouvé l'air « L'heureux Tircis a su vous plaire³ » dans les *Poesies* de Saintonge. Elle dresse ensuite la liste des airs et autres pièces musicales chantés ou tout du moins cités dans *Le Galant nouvelliste* et que l'on retrouve dans les recueils de Saintonge. Redresser cette liste serait inutile puisque Goulet le fait très bien en précisant la manière dont Gomez de Vasconcelle les insère dans son récit en prose⁴. La difficulté ici est de savoir si ces pièces circulaient déjà avant que Gomez de Vasconcelle n'écrive son *Galant Nouvelliste*, choisissant ainsi, à partir des poésies préexistantes de sa fille, celles qui convenaient le mieux à l'intrigue, ou si Saintonge a composé ces poèmes spécialement pour sa mère en les adaptant à l'intrigue.

Nous allons seulement nous intéresser à quelques pièces qui, selon nous, laissent des indices quant à l'inscription des deux femmes dans un réseau de sociabilité. Commençons par les vers d'un livret lus par « une marquise 'qui aime la Poésie, & qui déclame admirablement bien⁵', qui lit les vers d'une églogue chantée dans les appartements royaux et dont un homme de qualité lui a apporté le livret⁶ ». Voici les pages qui rendent compte de la manière dont la pièce est intégrée au récit :

¹ Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'un nouvel abrégé de la vie des auteurs citez dans tout l'ouvrage*, Paris, Jacques Estienne, 1728, tome 1, p. 56. Nous n'avons pas retrouvé la trace du « Mémoire » en question.

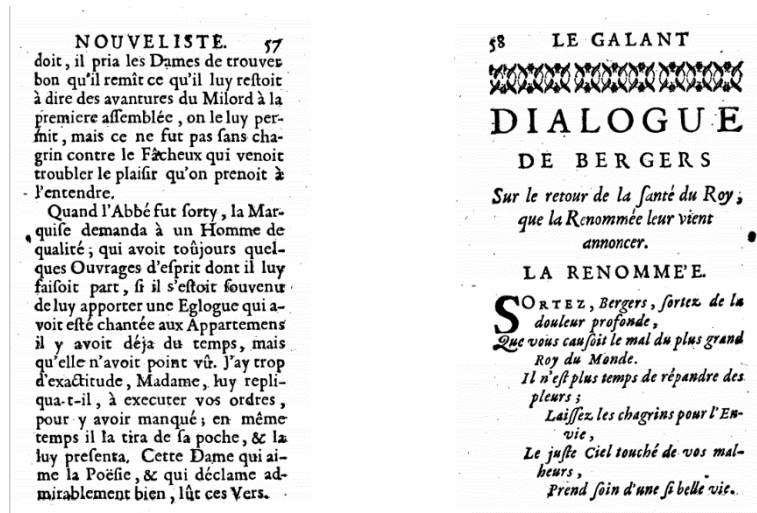
² Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 651.

³ *Le Galant nouvelliste, Histoires du temps*, p. 226.

⁴ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 651-654.

⁵ *Le Galant nouvelliste*, p. 57.

⁶ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 651.



« À la prochaine réunion, l'ami obligeant se sera certainement procuré la musique de l'églogue, sans doute manuscrite, que les habitués du salon prendront plaisir à jouer¹ ». Ainsi, Goulet montre que Gomez de Vasconcelle « reproduit ici tout un livret de sa fille, hormis la cinquième et dernière scène² », qui est l'idylle *Sur le retour de la santé du roi*³ » qui apparaît sous le titre *Dialogue de bergers sur le retour de la santé du roi* dans *Le Galant nouvelliste*⁴.

Après la reproduction quasi-totale de ce livret, on lit :

Toute l'Assemblée applaudit à ce petit Ouvrage, & à la Marquise qui l'avoit lû d'une manière fort agréable ; celui qui l'avoit apporté lui dit qu'il paroisoit bien davantage avec les chants, parce qu'ils estoient tres-beaux, elle le pria de tâcher de les avoir, afin qu'ils pussent en faire un petit Concert, il le luy promit, & même de luy amener le Musicien qui les voit faits, qui est un des plus habiles de nostre temps.⁵

On note la référence à un « Musicien ». Dans son ouvrage *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Michel Antoine émet l'hypothèse que Saintonge et Desmarest aurait travaillé ensemble bien avant l'opéra de *Didon* et que leur collaboration aurait justement commencé avec cette idylle⁶. On comprend alors pourquoi Gomez de Vasconcelle précise que ce musicien « est un des plus habiles de nostre temps ».

Autre scène tout aussi intéressante, celle où le narrateur principal, l'abbé Charmagne, se trouve, en compagnie d'autres invités, chez une marquise dont la fille chante et danse parfaitement bien. Lorsque la marquise appelle sa fille pour qu'elle divertisse ses convives, « son Maistre de Musique étoit avec elle, qui luy apprenoit un air nouveau de sa composition⁷ ».

¹ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 651.

² *Ibid.*

³ *Poesies galantes*, p. 107-121.

⁴ *Le Galant nouvelliste*, p. 58-68.

⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

⁶ Michel Antoine, *op. cit.*, p. 39.

⁷ *Le Galant nouvelliste*, p. 134.

La marquise souhaite qu'ils chantent une idylle qu'une de ses parentes a composé. Le musicien veut alors absolument faire entendre l'air qu'il était en train d'apprendre à la jeune fille avant leur entrée dans la compagnie. La jeune fille s'exécute et commence à chanter *Quand nos jeunes Guerriers sont au champ de Bellone*¹ qui est une chanson que l'on retrouve dans un volume de poésie de Saintonge². Qu'apprenons-nous avec cette scène ? Que les airs de Saintonge semblaient tout d'abord assez connus et considérés comme remarquables pour pouvoir être utilisés lors des cours de musique dans les familles nobles. En outre, cela indique que des musiciens mettaient en musique les airs que l'on trouvera ensuite dans les recueils imprimés par Saintonge. Cela est d'une importance capitale : la poésie de Saintonge est avant tout une poésie performée et chantée qui avait pour vocation de divertir dans les milieux de l'élite sociale. Nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante. En guise de courte conclusion, Goulet déclare ceci :

Présente à deux niveaux, la dimension du *jeu* est évidente. Elle intervient d'abord au niveau de la constitution du texte : Mme de Vasconcellos dispose de pièces en vers de sa fille et s'amuse à les insérer dans le tissu de son texte ; elle intéresse aussi les lecteurs capables non seulement d'apprécier l'agrément stylistique, mais aussi de reconnaître la plume étrangère, de saisir le clin d'œil et d'apprécier l'habileté de l'insertion. Dans ce cas précis, invoquer le caractère souvent collectif de la création galante, ouverte à la collaboration, ne suffit pas, pas plus que l'on ne peut se contenter d'apprécier l'habileté de la réutilisation des poésies préexistantes. Au plaisir du jeu s'ajoute en effet un plaisir plus difficile à cerner, plus diffus, celui que l'écrivain, en tant que mère, dut trouver à assimiler les poésies de sa fille dans ses propres écrits, à s'en nourrir, à les enrober de sa parole propre et à recréer, par le biais du montage et de la couture, l'unité perdue.³

On peut ajouter à cette analyse que les pièces poétiques de Saintonge circulaient et qu'elle-même devait être assez connue pour que sa mère se permette de les intégrer dans son œuvre, sans préciser de qui elles sont, en pensant peut-être que les lecteurs sauront reconnaître la plume qui les a écrites. Ceci révèle ainsi une conscience de leur statut et de leur réputation. En outre, la manière dont Gomez de Vasconcelle insère les poésies de sa fille crée un jeu de mise en abyme et met en place une stratégie de connivence qui prouve leur insertion dans le milieu lettré de l'époque puisque « pour les lecteurs avertis, qui connaissent les poésies de Saintonge, le jeu d'intertextualité et de citation est évident et vient apporter un surcroît de signification, puisqu'ils sont à même d'apprécier la qualité du réemploi qu'en fait Mme de Vasconcellos et les effets de décalage qui peuvent surgir⁴ » d'avec les pièces qui circulaient probablement grâce à des manuscrits ou à des performances : en effet, *Le Galant nouvelliste*

¹ *Ibid.*, p. 135.

² *Poesies galantes*, p. 98.

³ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 654.

⁴ *Ibid.*, p. 652.

paraît en 1693 comme nous l'avons précisé, soit trois ans avant les *Poesies galantes* dans lesquelles elles sont publiées.

Dans notre partie suivante, nous nous intéresserons au début de carrière de Saintonge. Nous verrons que cette autrice a commencé à écrire en proposant des airs de styles différents, ce qui nous indique qu'elle était déjà très liée au milieu de la musique. Puis nous nous pencherons sur sa pratique de la poésie fugitive qui nous permettra d'établir les relations au sein desquelles s'insèrent ses pratiques d'écriture (et qui le nourrissent), mais aussi de comprendre dans quel milieu elle évoluait. L'objectif est de montrer que loin de d'écrire en tant que simple amatrice éclairée, Saintonge, dès ses débuts, était une véritable productrice culturelle et savait quelles stratégies adopter pour se faire un nom.

B. Produire des divertissements en vogue pour l'élite lettrée

Dans un article qui propose d'étudier les airs de Desmarest publiés chez Ballard, Greer Garden ouvre ainsi son propos :

Le goût du public pour les airs sérieux et à boire vers la fin du règne de Louis XIV et pendant la Régence se manifeste par les nombreux recueils particuliers, mais encore plus par le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de Ballard, anthologie qui paraît tous les mois pendant trente années consécutives. 'Piquans, gaillards, badins', comme disait Lecerf de la Viéville, tous ces 'petits airs détachez'¹ reflètent le badinage stylisé de la conversation dans 'le grand monde'.²

Ceci montre bien les goûts hétéroclites de l'époque. Ce « phénomène de masse³ » rend compte d'une chose : la musique à cette époque était déjà un objet de consommation large, notamment en tant que signe d'insertion dans un milieu cultivé. La pratique de ces airs par Saintonge indique que celle-ci évoluait déjà, bien avant son succès à l'opéra, dans les couches supérieures de la société. Néanmoins, loin de considérer cette pratique comme un simple jeu intellectuel, elle s'en est servie pour se faire petit à petit une place de choix dans le monde musical et prouver sa capacité d'adaptation à différents styles, puisque d'un côté, elle propose des airs sérieux et de l'autre, des airs à boire et des parodies bachiques. Outre les airs musicaux, l'élite raffolait des courtes pièces poétiques qui passaient de main en main, comme qu'en rend compte l'idée de production littéraire « éphémère ». Ainsi, Saintonge écrit également de la poésie fugitive qui rend compte de son inscription dans ce monde lettré et de son réseau amical et professionnel.

¹ Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Proppens, 1705, 2^e partie, 4^e dialogue, p. 122.

² Greer Garden, « Variations d'un style reçu : les airs de Desmarest publiés dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de Ballard (1702-1721) », *Henry Desmarest (1661-1741), Exil d'un musicien dans le Grand Siècle*, Pierre Madraga, Liège, 2005, p. 355.

³ *Ibid.*

a) Les airs sérieux

Lorsque paraît les *Poésies Galantes* en 1696, certaines pièces de ce premier recueil de Saintonge ont déjà connu une publication imprimée. En effet, entre 1658 et 1694, Robert puis Christophe Ballard, imprimeurs-libraires et éditeurs de musique parisiens, publient trente-sept *Livres d'airs de différents auteurs* (à raison d'un tome par an) qui rassemblent 1220 airs qualifiés. Anne-Madeleine Goulet, sur le site internet qu'elle consacre à ces *Livres d'airs...*, déclare ceci : « La collection Ballard se voulait une anthologie des meilleurs airs de l'année [...] »¹. Ces airs étaient toujours publiés avec la musique qui les accompagnait. Avant de resserrer notre étude sur les airs de Saintonge, il convient de définir et de distinguer les différents types d'airs qui pouvaient être chantés et joués à l'époque. Cela n'est pas une entreprise aisée car les frontières sont floues et les définitions souvent approximatives ou très proches.

L'« air de cour », qui se manifeste jusqu'au milieu du XVII^e, aurait progressivement laissé sa place à l'air dit « sérieux ». Goulet définit l'air sérieux ainsi : « courte pièce vocale composée le plus souvent d'une ou deux strophes poétiques, l'air sérieux nécessitait un effectif réduit – une ou deux voix généralement accompagnées par un théorbe, quelque fois un clavecin² ». Un problème se pose ici : l'air de cour et donc l'air sérieux qui lui succède étaient-ils des termes génériques qui englobaient plusieurs sous-genres (air à boire, air à danser, air de ballet, chanson etc) ou désignaient-ils un type d'air spécifique, dont les thèmes étaient justement plus « sérieux » et raffinés ? L'entrée « air » du *Dictionnaire* de Furetière tend à pencher pour la seconde hypothèse. En effet, après avoir défini le terme d'« air », Furetière en donne quelques exemples : « air de Cour, air de Ballet, air à boire, les airs de Boisset, de Lambert, de Lully³ ». L'air de cour, on le voit, est un type d'air parmi d'autres pour Furetière. Néanmoins, Goulet ajoute ceci « Les publications d'airs de cour de l'époque englobent indifféremment les airs d'inspiration noble et les compositions bachiques ou *airs à boire*⁴ ». Goulet propose alors de distinguer tout d'abord air sérieux et chanson en comparant le « degré de difficulté qu'ils présentent à l'exécution⁵ ». Selon elle, « les chansons se caractérisent par une plus grande

¹ J. Duron, A.-M. Goulet, F. Michel, C. Monnier, M. Vittu (éd.), Édition moderne des "Livres d'airs de différents auteurs" publiés chez Ballard (1658-1694), en ligne : <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/t75srpb2u5>, page consultée le 3 février 2021.

² Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 19.

³ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

⁴ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

facilité d'accès, tandis que les airs nécessitent davantage de technique et de virtuosité¹ ». Elle opère ensuite une distinction entre air sérieux et air à boire, distinction qui se veut thématique et qui découle de la prise en compte d'un changement de pratique qui fut à l'origine d'un phénomène social et culturel. Elle déclare en effet : « aux compositions polyphoniques de l'air de cour, qui avaient fait les délices de la société française sous Henri IV et Louis XIII, on se mit à préférer ces petites pièces, plus adaptées à l'exiguïté des ruelles² ». Ainsi, si on jouait et chantait le plus souvent en public auparavant, la deuxième moitié du Grand Siècle voit se développer la « musique de ruelle que l'on pratiquait dans l'intimité des salons, où régnait une sociabilité moins réglée que celle de la cour³ ». Ces salons sont aussi l'endroit où la poésie galante connaît un immense succès. Les thèmes des airs sérieux que l'on y joue sont donc forcément influencés par la tendance du moment. La collection de *Livres d'airs...* contient principalement des airs sérieux « puisqu'ils ne comptent que trois airs à boire⁴ ». Cela nous indique que pour les Ballard, l'air sérieux est un sous-genre plutôt qu'un terme générique, d'autant qu'ils lancent, dans le sillage des *Livres d'airs...* d'autres collections qui prouvent cette distinction des sous-genres : *Airs Bachiques* à partir de 1672 et des *Recueils de chansonnettes* à partir de 1675. Néanmoins, en 1679, Ballard publie un *Premier recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs à deux & trois Parties* qui ne « se distingue des ouvrages de la collection des *Livres d'airs...* que par la présence d'airs à boire, clairement indiqués dans la table des matières⁵ ». Enfin, en 1694, est publié un recueil d'*Airs sérieux et à boire, de différents auteurs, pour les mois d'octobre, novembre et décembre 1694*. On le voit, même pour les plus aguerris, la distinction entre ces deux sous-genres n'est pas simple puisque d'un côté, Ballard leur consacre à chacun une collection bien distincte et de l'autre, les réunit dans des recueils. Cette difficile distinction reflète assurément la grande diversité des pratiques de l'époque, l'intérêt des libraires à « segmenter » le marché des airs, et surtout la capacité des auteurs à créer des pièces dans des registres et des tonalités bien différentes afin de s'insérer dans différents espaces sociaux et de viser un public large. Cette production d'air « à deux faces » est d'autant plus intéressante dans notre étude que Saintonge propose aussi bien des airs sérieux que des chansons à boire et des parodies bachiques. Nous tenterons de comprendre pourquoi elle pratique de tels genres si différents.

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p.17.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

Dans son étude, Goulet remarque un trait caractéristique et très important de ces *Livres d'airs*... qui est « l'anonymat systématique dans lequel les poètes sont maintenus et l'absence presque totale des noms de compositeurs¹ ». Comment donc Anne-Madeleine Goulet a-t-elle réussi à retrouver en bonne partie le nom de ces poètes ? Elle s'est tout d'abord appuyée sur une quarantaine de recueils collectifs de poésie du XVII^e et XVIII^e dans lesquels on retrouve bon nombre des airs publiés dans les *Livres d'airs*... dépourvus de leur musique². Elle déclare à propos du choix de ce corpus parallèle : « la prise en compte de ce corpus poétique, apparemment secondaire pour notre étude, est donc d'un intérêt extrême tant pour l'identification des poètes que pour la compréhension du contexte de création des textes³ ». Le *Mercurie Galant* constitue le deuxième corpus parallèle de Goulet. Ce périodique « rappelle fréquemment à ses lecteurs que les poètes peuvent lui envoyer des chansons et les musiciens des airs de leur composition [...]⁴ » et insiste sur le caractère nouveau des pièces qu'il publie, c'est-à-dire qu'elles ne doivent pas avoir été chantées ou mises en musique avant sa publication. Ainsi, « quatre-vingt-deux des incipits des *Livres d'airs*... figurent dans le *Mercurie galant*⁵ ».

Grâce à ces corpus parallèles, Goulet a pu établir le nombre de femmes qui voient leurs airs présents dans des corpus parallèles être repris dans les *Livres d'airs*... Ainsi, douze femmes sont identifiées⁶. La plus productrice d'entre elles est la Comtesse de La Suze avec dix-huit airs repris. Elle est suivie par Saintonge qui voit sept de ses airs repris. Elle est donc la deuxième femme dont les airs sont, selon Ballard, dignes d'être donnés au public⁷. Cette remarque en dit déjà beaucoup sur la réputation de Saintonge avant même qu'elle soit « célèbre » avec ses livrets d'opéra. Voici la liste des airs de Saintonge qui sont publiés dans les *Livres d'airs*...⁸ :

- Vous chantez lorsque tout sommeille (1681-21)
- Reviens affreux hiver règne dans nos bocages (1685-06)
- Je trouvai l'autre jour le berger qui m'engage (1688-21)
- Quand on est enchanté par de nouveaux attraits (1691-05)
- Fuyons ce bocage enchanté (1691-18)

¹ *Ibid.*, p. 33.

² Pour une liste exhaustive des recueils, voir Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 166-67.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁶ *Ibid.*, p. 505.

⁷ Outre la comtesse de la Suze et Saintonge, les femmes qui voient certains de leurs airs être repris dans les *Livres d'airs*... sont : Madeleine de Scudéry (5 airs), Mlle Deshoulières (5 airs), Antoinette Deshoulières (4 airs), Mme de Lauvergne (3 airs), Mme Mareschal (2 airs), Mlle Pascal (2 airs), Mlle Certain (1 air), Mme D. (1 air), Mme Le Camus de Melson (1 air) et Mme de Saint-Jean (1 air).

⁸ Après le titre des airs, nous mettons entre parenthèses l'année de parution ainsi que la page.

- Il est toujours doux de charmer (1693-11)
- Le doux chant des oiseaux dans nos bois nous appelle (1694-21)

Étant donné qu'aucun de ces airs n'est publié dans le *Mercure*, on peut aisément supposer qu'Anne-Madeleine Goulet les a attribués à Saintonge grâce à son recueil des *Poésies Galantes* (1696) dans lequel ils apparaissent.

Goulet a identifié le compositeur de deux de ces sept airs. Ainsi, Pierre Berthet aurait mis en musique l'air « Il est toujours doux de charmer » et Du Parc l'air « Fuyons ce bocage enchanté ». Dans ses *Poésies Galantes*, Saintonge organise ses pièces poétiques par genre (nous reviendrons sur la mise en recueil dans une autre partie). Ainsi, les airs, « Fuyons ce bocage enchanté », « Le doux chant des oiseaux dans nos bois nous appelle » et « Vous chantez lorsque tout sommeille », apparaissent dans la table des matières dans la catégorie « Printems », respectivement aux pages 64, 66 et 147. Les airs « Je trouvai l'autre jour le berger qui m'engage » et « Quand on est enchanté par de nouveaux attraits » sont eux classés dans la catégorie « chansons », respectivement aux pages 62 et 95. Notons une légère variation du titre du second air. L'adverbe de temps « quand » est remplacé par « lorsque » dans le recueil de Saintonge. L'air « Reviens affreux hiver règne dans nos bocages » apparaît dans la section « Hivers ». Enfin, l'air « Il est toujours doux de charmer » est repris dans l'idylle *sur le retour de Madame au Palais Royal* et est donc classé dans la section « Idiles ». Ces sections contiennent d'autres pièces poétiques qui n'apparaissent pas dans les *Livres d'airs*... Si Ballard ne reprend bien que des pièces mise en musique, cela suppose que les autres pièces contenues dans les sections mentionnées de la table des *Poésies Galantes* ne l'aient pas été. À moins que Ballard n'ait fait un choix en fonction de la réussite ou du succès de certaines pièces ? Cette hypothèse semble plus plausible puisqu'il construit sa collection à partir des meilleurs airs d'une année. Nous n'avons pas trouvé d'autres airs sérieux de Saintonge qui auraient été publiés dans d'autres recueils de pièces mises en musique mais on peut tout de même supposer que toutes les pièces qui sont classées dans les sections « Chansons », « Printems » et « Hivers » sont autant d'air sérieux qui ont été potentiellement chantés dans les milieux lettrés parisiens ou lorrains.

L'étude de ces *Livrets d'airs*... a amené Goulet à s'interroger sur la diffusion de ces airs. En effet, ces airs circulent tout d'abord dans des cercles privés comme nous l'avons dit, selon tout un jeu de réseaux entre auteurs, compositeurs, éditeurs et libraires. Ainsi, pour Goulet, « le chercheur doit aussi faire preuve d'imagination et sortir de ses catégories de pensée par trop

réductrices qui tendent à différencier les disciplines et à les cloisonner¹ ». Ceci est particulièrement vrai pour les autrices dont le seul moyen de se faire un nom consistait, le plus souvent, à diffuser tout d'abord leurs œuvres dans de petits cercles et à se constituer un réseau, grâce notamment aux liens qu'elles pouvaient entretenir avec d'autres femmes de lettres. Ainsi, nous avons précisé plus haut que Pierre Berthet aurait mis en musique l'air « Il est toujours doux de charmer » et Du Parc l'air « Fuyons ce bocage enchanté ». Or, il s'avère que ces deux compositeurs ont également mis en musique des airs de Mlle Deshoulières et que Saintonge semblait connaître cette dernière. En effet, elle publie dans *ses Poésies Galantes* un « Hiver sur le retour de la santé de Mademoiselle Des*** », que nous identifions avec quasi-certitude comme étant Mlle Deshoulières qui était la fille d'Antoinette Deshoulières. Mlle Deshoulières était une poétesse reconnue à l'époque puisqu'elle voit une de ses odes être couronnée par l'Académie française et fut membre de l'Académie des Ricovrati comme sa mère. On peut donc supposer que Mlle Deshoulières, qui était très insérée dans les milieux lettrés elle aussi grâce à sa mère qui fréquentait le salon de Mademoiselle de Scudéry, ait mis en relation Saintonge et ces deux compositeurs.

Même s'il est difficile de prouver d'autres liens, la production d'airs sérieux a sûrement permis à Saintonge de commencer à s'insérer dans le milieu de la musique et à se créer un réseau professionnel et amical. C'est peut-être aussi grâce à ces airs qu'elle commence à créer un réseau de patronage. En effet, « omniprésents dans la vie quotidienne de ces élites, la musique et le chant étaient à la fois un moyen de se divertir et un moyen d'afficher son statut social² ». Les airs qu'elle produit et de surcroît ceux qui ont été mis en musique avec certitude ont donc été joués dans le cercle d'un personnage important de l'époque. On peut donc supposer qu'avec ses airs, elle commence à s'intégrer dans le cercle de la Princesse Palatine qui apprécie tout particulièrement la musique³ et qui deviendra par la suite l'une de ses dédicataires les plus fréquentes comme nous le verrons.

b) Parodies bachiques et chansons à boire

Si Saintonge pratique l'air sérieux, elle semble tout aussi à l'aise quand il s'agit de proposer des chansons à boire et des parodies bachiques. Ainsi, dans *ses Poésies Galantes* et *Poésies Diverses*, on trouve de nombreuses pièces qui parodient ou reprennent de manière détournée des passages d'opéras de son époque mais aussi de nombreuses chansons à boire, des chansons

¹ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 533.

² *Ibid.*, p. 551.

³ *Ibid.*, p. 566-567.

sur des airs de vaudevilles ou encore des paroles bachiques, qui consiste à composer quelques paroles sur le thème de l'enivrement sur un air d'un opéra déjà existant. À la différence des airs sérieux ou galants, ces pièces n'ont pas autant rencontré l'attention de la critique et n'ont pas été répertoriées par Anne-Madeleine Goulet malgré leur présence massive. Nous proposons ici un tableau qui reprend le titre des différentes pièces qui ont été publiées dans un autre ouvrage et/ou qui présentent un intérêt particulier pour notre étude :

Titre	Emplacement	Genre	Œuvre musicale parodiée (avec date et compositeur/ librettiste)	Publication(s) dans d'autres ouvrages
Ah ! que mon sort a de douceur,	PG, p. 62	Chanson à boire	/	François Gayot de Pitaval, <i>Saillies d'esprit, ou choix curieux de traits utiles</i> , Paris, Briasson, 1740, tome 2, p. 339
Le bon Vin est nécessaire,	PG, p. 137	Parodie bachique	Couplet du premier acte de <i>Phaëton</i> , opéra de Lully et de Quinault, 1682	Ribon, <i>Parodies bachiques, sur les airs et symphonies des Opéra</i> , Paris, Christophe Ballard, 1696, p. 163.
Préparons-nous pour la plus douce guerre,	PG, p. 138	Parodie bachique	Premier couplet du <i>Temple de la Paix</i> , ballet de Lully et de Quinault, 1685.	<i>Parodies bachiques</i> , p. 201 Christophe Ballard, <i>Nouvelles Parodies Bachiques, Mêlées de Vaudevilles ou Rondes de Tables</i> , Paris, au Mont-Parnasse, 1700, tome 2, p. 156.
Vous savez bien quand je soupire,	PG, p. 141	Parodie bachique	Prologue de <i>Bellerophon</i> , tragédie lyrique de Lully, paroles de Thomas Corneille et Fontenelle, 1679.	/
Qui goûte de ce Vin ne sauroit se deffendre,	PG, p. 143	Parodie bachique	Couplet de <i>Roland</i> , opéra de Lully et de Quinault, 1685.	/
Cà du Vin,	PG, p. 134	Paroles bachiques	Chaconne du <i>Triomphe de l'Amour</i> , ballet de Lully et de Quinault, 1681	/
Décoiffons ces bouteilles,	PG, p. 136	Paroles bachiques	Air chanté par la nymphe de Flore dans le ballet <i>Le Triomphe de l'Amour</i> .	<i>Parodies bachiques</i> , p. 136. <i>Nouvelles Parodies Bachiques</i> , tome 2, p. 50.
Non, il ne m'importe guère,	PG, p. 139	Paroles	L'air de Violons des trembleurs d' <i>Isi[s]</i> , opéra de Lully et de Quinault, 1677.	/
D'où viens-tu mon Voisin,	PG, p. 140	Paroles bachiques	Deuxième Loure du quatrième acte de l'opéra <i>Circé</i> de Desmarest et d'elle-même, 1694.	<i>Parodies bachiques</i> , p. 288. <i>Nouvelles Parodies Bachiques</i> , 1702, tome 3, p. 114.
Avez-vous peur de tomber par terre,	PG, p. 142	Paroles bachiques	Quatrième acte de <i>Thésée</i> , opéra de Lully et de Quinault, 1675.	<i>Parodies bachiques</i> , p. 44. <i>Nouvelles parodies bachiques</i> , tome 1, p. 79.
Menageons, chers, les plaisirs de la table,	PG, p. 142	Paroles bachiques	<i>Le Temple de la Paix</i>	<i>Parodies bachiques</i> , p. 206. <i>Nouvelles parodies bachiques</i> , 1702, tome 2, p. 160.
Tout parle d'aimer dans nos bocages,	PG, p. 144	Paroles	<i>Isis</i>	/
Quand on fait tout entreprendre,	PG, p. 144	Paroles	Le menuet qui se joue entre le quatrième et le cinquième acte de <i>Bellerophon</i> .	/
Il vous sied bien charmante Iris	PD1, p. 295	Paroles sur un air de vaudeville	Sur l'Air de <i>Joconde</i>	Pierre Capelle, <i>Nouvelle encyclopédie poétique ou, Choix de poésies dans tous les genres</i> , Paris, 1819, Ferra, tome 16, p. 210 <i>Annales poétiques, depuis l'origine de la poésie française</i> , tome 33, Paris, Merigot le Jeune, 1785, p. 192. <i>Un million de rimes gauloises, fleur de la poésie drolatique et badine depuis le XV^e siècle</i> , Paris, Frères Garnier, 1879, tome 15, p. 76.

L'air à boire connaît, comme l'air sérieux, le succès à la cour mais évoque des thématiques toutes autres : l'air ou la chanson à boire encourage la consommation d'alcool et fait plus largement l'éloge des repas et de la vie épicurienne. On peut supposer que les airs à boire se chantaient et se jouaient lors des réunions festives. Leur proximité avec la poésie dite « de cabaret » souvent mentionnée autour d'auteurs tels que Théophile de Viau pour le début du XVII^e siècle, Tristant L'Hermitte ou Boileau, pour une époque plus proche de Saintonge, montre qu'ils constituent aussi une solide tradition dans les milieux lettrés¹. La parodie et les airs bachiques parodiant des opéras mais également des vaudevilles sont, quant à eux, des genres très pratiqués à l'époque de Saintonge. Si la parodie d'opéra est le plus souvent jouée sur les scènes des théâtres parisiens qui « rivalisent d'inventivité pour renouveler leurs formes afin de drainer le public parisien² », elle peut aussi se présenter, selon Judith Le Blanc, comme une « pratique sociale [...] qui s'apparente à une sorte de 'sport aristocratique' dont le roi lui-même était amateur [...]. De son côté, madame de Sévigné émaille à de multiples reprises ses lettres de vers parodiés des opéras de Quinault et Lully³ ». Elle poursuit en précisant : « Si l'on en croit le récit que M. de Visé fit du *Ballet des Muses* dans le *Mercure galant* du mois de septembre 1681, la Cour était friande de ces divertissements métathéâtraux qui mêlaient louange et critique et où se donnent à lire les prémices de la parodie d'opéra⁴ ». On lit en effet ceci :

Aussi a-t-on vu en six semaines, le *Ballet des Muses* augmenté par les soins de M. le Maréchal, Duc de Vivone, de quatre divertissements nouveaux, qu'on mêla les uns après les autres dans ce ballet [...] Le premier acte fini, Arlequin vint faire une plaisante scène avec Scaramouche. *Il contrefit le Berger et la Bergère qui venaient de paraître sur la scène, et en voulant louer l'opéra, il le critiqua d'une manière fort agréable.* Après le second acte, Messieurs Poisson et Rosimont blâmèrent l'opéra italien, *et se jetèrent sur les beaux endroits des opéras français, auxquels ils donnèrent des louanges mêlées de satire [...].* Le Roi fut fort satisfait des intermèdes.⁵

Ainsi, certains de ses airs et de ses parodies, publiés dans ses *Poésies* ont connu une publication parallèle⁶. Comme pour les airs sérieux, les pièces publiées dans les recueils de la même époque - celui des *Parodies bachiques, sur les airs et symphonies des Opéra* de Ribon

¹ Ce ne sont ici que des suppositions car la bibliographie sur les airs à boire est inexistante. Nous pouvons quand même signaler la thèse de Robin Bourcierie, « De la chanson à l'air à boire : histoire d'une pratique musicale singulière au XVII^e siècle », Université de Lyon, soutenue le 3 octobre 2020 et que nous n'avons pu consulter.

² Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Donneau de Visé, *Mercure galant*, septembre 1681, p. 373-378. Nous soulignons.

⁶ Nous avons essayé aussi bien que possible de retrouver le plus d'airs et de parodies dans les recueils. Néanmoins, ces recueils constituent des sources encore peu exploitées aujourd'hui et une étude plus approfondie permettrait peut-être de mettre au jour d'autres pièces de Saintonge.

et les *Nouvelles Parodies Bachiques, Mêlées de Vaudevilles ou Rondes de Tables* de Ballard – se caractérisent par le flou qui plane sur l'identité de l'auteur. Si pour le recueil des *Livres d'airs...*, Goulet soulignait l'absence quasi-totale de nom d'auteur, pour les deux recueils d'airs à boire et de parodies bachiques mentionnés ci-dessus, on peut plutôt parler de noms d'auteurs cryptés, puisque seules les initiales sont indiquées à la fin des parodies. C'est le cas pour la parodie « Décoiffons ces bouteilles » qui est signée « M. D. S. ». On trouve également des signatures qui, même si elles laissent planer une incertitude quant au nom de l'auteur, indique tout de même le sexe : c'est le cas des signatures « Me. D. S » et « Mad. D. S », respectivement à la fin de la parodie « Le bon vin est nécessaire » pour la première et des parodies « Préparons-nous pour la plus douce guerre », « Avez-vous peur de tomber par terre » et « Menageons, chers, les plaisirs de la table » pour la seconde. Les signatures qui rendent le nom de Saintonge plus facilement identifiable seraient peut-être, selon nous, le signe d'une volonté de ne pas se fondre dans la voix collective du recueil et, au contraire, de faire ressortir une singularité.

Les deux dernières parodies « Avez-vous peur de tomber par terre » et « Menageons, chers, les plaisirs de la table » sont signées différemment dans les *Nouvelles parodies bachiques* : la première est signée par les initiales « M.D.L.F » et la seconde n'est suivie d'aucune signature. La signature « M.D.L.F. » est également présente à la fin de parodies qui ne sont pas, semble-t-il, de Saintonge, puisque nous ne les avons pas retrouvées dans ses *Poésies*. Serait-ce des airs de Saintonge qu'elle n'aurait pas publiés dans ses *Poésies* ? Cela nous semble très peu probable et nous pensons que ce sont des signatures qui ne renvoient peut-être à aucun auteur en particulier.

On peut se demander si c'est Saintonge elle-même qui signait ses parodies comme ceci avant leur publication imprimée, les éditeurs reprenant seulement les différentes signatures qui circulaient ou si c'est elle qui a indiqué aux éditeurs d'ajouter ces signatures à la fin de ses parodies. Étant donné sa notoriété, on peut supposer que les lecteurs de ces parodies savaient qui se cachait derrière ces initiales, qui plus est associées à une indication de sexe, pour que Saintonge ne soit pas obligée d'afficher totalement son nom.

Comment comprendre et interpréter cette pratique des airs à boire et des parodies bachiques par Saintonge ? On peut tout d'abord penser qu'en proposant ce type de pièces, elle souhaite montrer qu'elle excelle tout aussi bien dans le style sérieux que dans le genre parodique et le style plus léger. Ceci prouve également que Saintonge s'emploie à toujours proposer des pièces qui sont appréciées par le public de l'époque. Elle écrit en fonction des attentes du public de son temps, ce qui confirme notre hypothèse qu'elle était une véritable productrice culturelle. Son objectif est que ses œuvres circulent afin qu'elle soit lue et jouée. On retrouve donc aussi

ici la volonté de mettre en place une stratégie afin d'être reconnue comme autrice professionnelle. La pratique des parodies bachiques sur des airs d'opéras et de vaudevilles prouvent en outre qu'elle se tenait au fait de l'actualité musicale de son époque. Elle écrit ainsi pour ses contemporains sur des sujets contemporains.

Que dire de la pratique d'airs à boire et de parodies bachiques par les femmes ? Encore une fois, le manque de bibliographie nous permet seulement d'émettre des hypothèses. Nous serions tentés de considérer ces pratiques comme essentiellement masculines, du fait de l'image viriliste qui y est associée (consommation d'alcool, camaraderie masculine, relative brutalité morale...). À titre d'exemple, voici une chanson à boire que l'on trouve dans les *Poesies galantes* :

Ah que j'aime Catin !
 Sa belle humeur m'enchanté ;
 Elle aime comme moy le vin,
 Elle s'enivre, elle rit, elle chante,
 Son nez est de la couleur
 De cette divine liqueur
 À tout moment mon ardeur renouvelle
 Pour son aimable muzeau,
 Je suis enchanté de l'air qu'on respire auprès d'elle,
 Je croy toujours être auprès du tonneau.¹

Qu'une femme écrive une telle chanson pourrait étonner. En effet, cette pièce encourage tout d'abord la consommation d'alcool et raconte l'attirance du je « poétique » pour une femme qui boit autant qu'un homme. L'insistance sur le nez de Catin dont la couleur est comparée à celle du vin presque cette chanson à boire d'un contre-blason qui viserait la satire. L'oxymore peu avantageux « aimable muzeau » ainsi que la métaphore grossière du « tonneau » contribue à désidéaler la femme. Autre exemple, celui des « Paroles bachiques sur la chaconne du ballet du *Triomphe de l'Amour*² ». Cette pièce encourage encore plus franchement la consommation d'alcool et la fête : « Enyvrons-nous ; / Faisons les fous ». L'énonciation à la P1 du pluriel rend compte de la camaraderie masculine que nous évoquions plus haut : les hommes s'encouragent mutuellement à boire pour oublier leur chagrin amoureux. Enfin, les indications de refrain, grâce au terme « bis » accolé à certains vers, montrent que la chanson se construit sur la répétition afin d'encourager le plus de personne à chanter.

Néanmoins, il ne faut pas tomber dans le piège d'une répartition arbitraire genrée de la poésie tout comme il faut se garder de penser que la pratique des airs à boire et des parodies bachiques est en contradiction avec celle des airs sérieux. Les poètes galants se caractérisent en

¹ *Poesies galantes*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 134-135.

effet par une grande diversité de ton et de style qui vise à montrer leur virtuosité et leur capacité de création et d'adaptation. Leurs œuvres s'organisent autour d'un thème commun, « l'amour, traité dans toutes ses représentations, en fonction des motifs topiques hérités, de lieux communs poétiques, sur le mode sérieux du néo-pétrarquisme finissant aussi bien qu'avec la gaillardise leste venue de la tradition gauloise¹ ». Il n'en reste pas moins que les femmes semblent moins nombreuses que les hommes à proposer des airs à boire et des parodies bachiques puisque nous n'avons pas retrouvé de « Me » ou d'autres traces de nom féminin dans les recueils collectifs.

Du reste, Saintonge voit aussi son opéra *Didon* parodié. Ainsi, dans le recueil de *Parodies bachiques sur les airs et les symphonies des opéras, recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon* publié en 1695 par Christophe Ballard, on trouve 12 parodies bachiques de *Didon* par des auteurs anonymes. Elles sont rééditées et augmentées de nouveaux textes en 1696 puis en 1702 avec deux couplets textuels nouveaux par M. Vault. Ces pièces parodient presque toutes le prologue ou le divertissement de l'opéra².

La publication de ses airs, qu'ils soient « sérieux » ou « bachiques » prouve donc que l'œuvre de Saintonge circulait et était reconnue. Même s'il est difficile de savoir précisément à quel réseau Saintonge appartenait, nous pouvons affirmer qu'avec ses contemporains, elle partageait « un même capital culturel, issu de la convivialité mondaine³ ». Moyen de s'insérer dans un réseau, la publication est également un premier pas vers la reconnaissance puisqu'« on peut imaginer aussi l'importance que revêtait dans ces cercles le fait d'avoir été édité, et donc reconnu, que ce soit pour le poète, le musicien ou pour le mécène et son milieu. L'imprimé, surtout parisien, apportait la consécration aux auteurs »⁴. Si Saintonge commence sa carrière en proposant des airs de tous types et se construit progressivement une notoriété, elle semble rapidement prétendre à plus de reconnaissance en s'adressant, au travers de ses poésies et autres pièces musicales, à des personnes illustres et en composant, tout au long de sa vie, pour des cours différentes et prestigieuses.

¹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à la Fontaine*, op. cit., p. 21. Pour se rendre compte de cette diversité de ton et de style, voir en particulier la deuxième partie, « L'esthétique galante », p. 181-272.

² Géraldine Gaudefroy - Demombynes, « *Didon* (1693) et autres tragédies en musique de Desmarest : du tragique à la parodie », *Henry Desmarest (1661-1741), Exil d'un musicien dans le Grand Siècle*, Pierre Madraga, Liège, 2005, p. 339-342.

³ Anne-Madeleine Goulet, op. cit., p. 583.

⁴ *Ibid.*

C. Écrire pour et au sujet des plus grands : la mise en avant de patronages prestigieux

En 1682, la cour de France part s'installer au château de Versailles qui devient sa résidence principale. Commencent alors une décentralisation et une privatisation des lieux de divertissement qui ne cesseront de s'affirmer par la suite. En effet, le désintérêt progressif du roi pour les divertissements et les guerres coûteuses eurent pour conséquence la création de différents foyers artistiques par les princes et princesses du sang mais aussi par les bâtards royaux qui fuyaient l'austérité de la cour¹. Anne-Madeleine Goulet et Rémy Campos proposent de définir la notion de foyer artistique comme ceci :

[...] la notion de foyer artistique pouvait servir à désigner une assemblée issue des élites de la haute-bourgeoisie, de la noblesse, voire de la famille royale elle-même, assemblée incluant des artistes et d'adonnant à des pratiques artistiques régulières [...]. Par ailleurs, un foyer est un espace productif (supposant une aire de rayonnement) où se concentrent les talents, les opinions, les discours et un centre de diffusion dont l'innovation peut-être un moteur important.²

Ces foyers artistiques organisent de nombreuses festivités qui « invitent à réfléchir à la question du patronage aristocratique et du clientélisme au temps de l'absolutisme [...] Pour les princes et les plus hauts lignages aristocratiques, [...] le patronage était un moyen efficace pour affirmer leur position politique au travers de choix et d'engagements esthétiques³ ». Les foyers artistiques ne sont donc pas seulement des lieux de divertissement, mais aussi des moyens d'accroître le prestige de ceux qui les entretiennent. Ils sont également des tremplins pour les artistes, qui peuvent innover et surtout être soutenus. C'est à partir de cette notion que nous construirons cette partie en tentant de définir et de présenter les différents foyers dans lesquels Saintonge a évolué. Nous organiserons les foyers de manière chronologique en suivant les différents lieux d'activité de Saintonge. Nous commencerons ainsi par le foyer parisien puisque c'est dans la capitale qu'elle commence sa carrière. Puis nous évoquerons le foyer espagnol. Si nous ne savons pas si elle s'est rendue en Espagne, nous verrons qu'elle compose un temps pour la cour de Philippe V. Enfin, nous nous pencherons sur les foyers lorrain et dijonnais avec lesquels elle semble avoir des liens continus. Grâce à cette étude, nous verrons qu'elle s'adresse dans ses œuvres à plusieurs membres de différentes cours illustres et qu'elle célèbre la plupart du temps de grands événements, proposant ainsi une œuvre de circonstance. Même si Saintonge ne date jamais ses pièces, on peut en deviner la date en fonction de l'évènement qu'il célèbre.

¹ *Les foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715). Musique et spectacles*, dir. Anne-Madeleine Goulet, Belgique, Brepols, 2019, p. 10.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 12.

Ces analyses nous permettront de nous interroger sur la stratégie qu'elle adopte afin de se créer une place et de la maintenir.

a) Foyer versaillais

Nous l'avons dit, Saintonge est née et a passé son enfance à Paris. Dans la lignée de sa mère, il est logique qu'elle commence à composer à la cour de Versailles et plus généralement dans le cadre parisien. Saintonge destine tout d'abord certaines de ses œuvres et de ses pièces au roi ou propose des pièces qui célèbrent sa personne. On sait que sa pièce la plus connue est un opéra, *Didon*, dont la BnF conserve un manuscrit qui contient une épître dédicatoire au roi¹. Comme le souligne Goulet, « la coutume voulait que les opéras fussent dédiés au roi [...] »². Le soin et l'élégance du manuscrit indique que Saintonge a sans doute fait appel à un copiste pour ce manuscrit de prestige relié aux armes royales³. Saintonge au début de sa carrière semble donc, comme Villedieu qui offre un le 25 août 1669 un exemplaire manuscrit de ses fables au roi, « place[r] la publication manuscrite bien au-dessus de la publication imprimée⁴ ». Voici l'épître du manuscrit :

Sire	Au Roy
<p>Bien que vostre Majesté se refuse a tous les plaisirs pour s'appliquer uniquement aux soin de son estat : Je ne laisse pas de prendre la liberté de lui présenter Enée. Virgille le dépeint avec tant de vertu et de piété, qu'il ne me paroist pas indigne de vostre auguste protection que j'ay de joye de trouver dans la peinture qu'il en fait une partie des rares qualités que l'on voit briller dans votre Majesté ! J'ay pensé mille fois qu'il n'y que mon Roy, dont la gloire éclatante puisse effacer un portrait où l'imagination d'un grand poëte s'est épuisée, pour donner une idée d'un parfaitement honeste homme et tout ensemble d'un vray héros. Je voudrois pouvoir entrer dans le détail des glorieuses victoires, que vostre Majesté a remportées qui sont encore plus suprenantes que les guerres d'Italie, où cet Illustre Troyen a triomphé. Mais Sire, je n'ose l'entrepren[dre]. Je connois que cela est infiniment au-dessus de l'esprit d'une femme : cependant je ne laisserois pas d'estre contente du mien, si par mes simples expressions je pouvois marquer à vostre Majesté la grandeur de mon zèle, mon exacte fidélité et le profond respect avec lequel je suis</p>	
Sire	De vostre Majesté La Très humble, & tres obeissante servante & sujette G. DE SAINTONGE ⁵

¹ Paris, BnF, Ms. Français 2207.

² Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle...*, op. cit., p. 549.

³ Voir Annexe IV.

⁴ Myriam Maître, « Editer, imprimer, publier : quelques stratégies féminines au XVII^e siècle », *L'Écrivain éditeur*, vol. 1. *Du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle*, Travaux de Littérature, XIV, 2001, p. 262.

⁵ L'épître dédicatoire originale est reproduite à l'annexe IV.

Cette épître respecte parfaitement les codes du genre : Saintonge propose un éloge hyperbolique du roi en le comparant à Enée puis en affirmant sa supériorité par rapport à ce dernier, fait preuve d'une modestie et d'une retenue féminine caractéristiques de la posture des autrices et insère même une prétéition en déclarant qu'elle souhaiterait évoquer les victoires du roi mais qu'elle ne le peut pas alors que c'est ce qu'elle fait dans ses poèmes comme nous le verrons.

Cependant, le roi Louis XIV tenait déjà une place toute particulière dans ses poésies bien avant la composition de ses livrets d'opéra. Elle publie ainsi, dans ses *Poésies galantes*, une idylle *Sur le retour de la santé du roy*¹ qui célébrerait, selon J. L. Smarr, le rétablissement du roi Louis XIV après une sérieuse maladie qui l'a touché en 1686-1687. Pour J. L. Smarr, cette idylle « is the first of Mme de Saintonge's text to be performed at court² ». D'autres pièces auraient été chantées à la cour : il s'agit de l'églogue *Chantée devant sa Majesté à Versailles*³ et de l'idylle *Chantée devant le roi à Fontainebleau*⁴. Michel Antoine souligne que si Saintonge précise dans les titres de ces deux pièces qu'elles ont été « chantée[s] », cela implique donc qu'un compositeur les a mis en musique. Il pense que l'églogue aurait été mise en musique par Desmarest, ce qui prouve qu'ils ont commencé à travailler ensemble bien avant les opéras⁵. L'idylle, quant à elle, a été mise en musique par Marchand comme le précise le *Mercuré galant*.

La proximité de Saintonge avec le *Mercuré Galant* renforce l'idée qu'elle entretenait des liens avec la cour de Versailles puisque le périodique est, il ne faut pas l'oublier, un puissant outil de propagande du pouvoir royal. Outre l'idylle *Chantée à Fontainebleau*, d'autres pièces poétiques sont publiées dans le périodique, mises ou non en musique : l'air « Reviens affreux hiver règne dans nos bocages⁶ » qui avait déjà connu une première publication imprimée dans le recueil des *Poesies galantes* mais aussi des airs inédits et qui ne seront pas par la suite publiés dans ses recueils. Il s'agit d'un air nouveau sur les victoires du roi mis en musique par M. Marchand le jeune⁷ et de deux airs mis en musique par M. Charles⁸

¹ *Poesies galantes*, p. 107-121.

² J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 13

³ *Poesies galantes*, p. 190-198.

⁴ *Poesies diverses*, tome 1, p. 199-206.

⁵ Michel Antoine, *op. cit.*, p. 39.

⁶ *Mercuré galant*, novembre 1699, p. 178-179.

⁷ *Mercuré galant*, mars 1704, p. 227-228.

⁸ *Mercuré galant*, juillet 1706, p. 142 et 263.

Le *Mercuré galant* émet également des avis très favorables à l'égard de l'œuvre de Saintonge. Voici ce que dit le périodique en janvier 1696 à propos de son recueil de *Poesies galantes* puis en février de la même année à propos de l'*Histoire de Dom Antoine* :

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 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-chantans. Tout ce qu'on y lit ensuite, Idilles, Elegies, Madrigaux, Epigrammes & Chansons, est du mesme caractere, & marque la fecondité & la delicatesse du genie de cette Dame, qui fait beaucoup d'honneur à son Sexe. C'est d'elle que sont les Opera de Didon, & de Circé, qui ont attiré si longtemps la foule. Il ne faut pas s'étonner qu'elle ait de si beaux talens, puis qu'elle est Fille d'une Mere, qui est tout esprit. L'Arioste Moderne, & plusieurs autres ouvrages, qui ont tous esté reçûs tres-favorablement du Public, en sont une preuve. Les Poesies galantes de Madame de Saintonge, se debitent chez le Sr Jean Guignard, Libraire, à l'entrée de la grande Salle du Palais.¹

Madame de Saintonge, dont l'heureux genie vous est connu par les Opera de sa façon, qui ont été representez sur le Theatre Royal de Musique, & par l'excellent Recueil de Poésies Galantes qu'elle a donné au public depuis peu de temps, vient de faire voir qu'elle n'a pas moins de talent pour la Prose que pour les Vers. Elle a fait paroître au jour *la Vie de Dom Antoine, Roy de Portugal*, qui n'ayant pû se conserver la Couronne contre les forces de Philippes II. Roy d'Espagne qui y prétendoit, comme estant Fils d'une Fille d'Emanuel, vint demander du secours en France, & mourut à Paris le 26. Aoust 1595. Ce morceau d'Histoire est fort curieux, & ne peut estre suspect, puisque la plus grande partie en est tirée d'un manuscrit de Dom Gomés Vasconcellos de Figueredo, Portugais, & Grand pere de Madame de Saintonge. Ce Dom Gomés, aussi bien que Scipion de Vasconcellos son frere, Gouverneur des Isles Terceres pour Dom Antoine ont eu tant de part aux malheurs de ce Roy, & à la confidence des Princes ses Fils, qu'il est impossible qu'ils n'ayent pas esté pleinement instruits de tout ce qui se passa dans les mouvemens qui assujettirent alors le Portugal à l'Espagne. Cette Histoire est écrite d'un stile aisé & concis, & renferme quantité de circonstances, qui meritent d'estre sçûës. On la trouve chez le Sieur Guignard, à l'entrée de la grand'Salle du Palais.²

Saintonge est ainsi un des auteurs mis en avant par la revue qui va jusqu'à dire que c'est son livret du *Ballet des Saison* qui aurait dû être mis en musique à la place du livret de l'Abbé Pic (nous revenons plus loin sur cette question). Ses poésies sont donc largement appréciées et le fait que le *Mercuré* vante son recueil prouve qu'elle se conforme parfaitement à ce que le pouvoir royal attend d'un.e poète.sse proche de la cour. Le second extrait insiste sur le caractère véridique de l'*Histoire de Dom Antoine* et encourage la lecture de cet ouvrage pour son contenu savant. Si le *Mercuré galant* fait la promotion de son œuvre, le périodique a peut-être également contribué à la mettre en relation avec des musiciens et ainsi élargir son réseau car il « réitère souvent le vœu que certains vers qu'il publie retiennent l'attention d'un compositeur qui les

¹ *Mercuré galant*, janvier 1696, p. 328-332.

² *Mercuré galant*, février 1696, p. 319-322.

mettre en musique – ce qui d’ailleurs se produisit fréquemment¹ ». On peut émettre l’hypothèse que Saintonge a fait la connaissance de Messieurs Marchand Le jeune et Charles grâce à la publication de certains de ses pièces poétiques dans le périodique. En effet, « le périodique apparaît comme un puissant intermédiaire entre artistes, et notamment entre les poètes et les musiciens, puisqu’il permet leur mise en relation et s’inscrit à l’origine de leur collaboration² ».

Appréciée par le *Mercuré galant*, Saintonge l’est tout autant par l’entourage royal. Si nous n’avons aucun témoignage sur la réception de sa poésie par les membres de la cour, on sait cependant que ces derniers appréciaient ses opéras et ses idylles et plus particulièrement Monseigneur. Ainsi, le 15 septembre 1693, Dangeau note ceci dans son *Journal* : « Monseigneur alla dîner à Paris chez Monsieur et madame la princesse de Conty ; [...] et puis [il] entendit l’opéra de *Didon*³ ». Le 11 novembre 1694, il écrit : « Monseigneur [le dauphin] alla à Paris à l’opéra de *Circé* qui est un opéra nouveau [...] dont la femme d’un avocat, nommée Madame de Saintonge, a fait les paroles⁴ ». Quant à l’idylle *Chantée devant le roi à Fontainebleau*, le *Mercuré galant* précise qu’elle « a esté chantée deux fois à Fontainebleau, au Soupé du Roy, où elle a receu de grands applaudissemens. Les Vers sont de Madame de Xaintonge, dont tout le monde connoist l’excellent genie.⁵ », ce qui prouve le succès que connaît Saintonge à la cour de Versailles. Enfin, J. L. Smarr est d’avis que Madame a probablement assisté à deux représentations de *Circé* car « the dedicatory poem to ‘Her Royal Highness Madame’ refers to Sainctonge’s two operas as if Madame were certainly familiar with them. She probably also heard at least some of Sainctonge’s court entertainments⁶ ». Madame semblait donc apprécier les œuvres de Saintonge même si aucun témoignage ne le prouve.

Saintonge publie également des pièces qui louent et célèbrent les exploits militaires du roi mais aussi ceux d’autres membres de la famille royale, s’inscrivant ainsi dans la tradition de la poésie encomiastique. On peut tout d’abord mentionner le portrait *Pour le roy, sur la bataille de Fleurus*⁷, bataille qui s’est déroulée le 1^{er} juillet 1690. Elle écrit également deux chansons *Pour le roy*⁸ : la première célèbre plus largement les qualités martiales « du plus grand de tous les Guerriers » et la seconde espère le retour à la paix afin que le monarque ne succombe pas

¹ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 181.

³ Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal*. [Publié par] E. Soulié et d’autres, 19 vols, Paris, Firmin - Didot, 1854-60, vol. IV, p. 359.

⁴ *Ibid.*, vol. V, p. 104.

⁵ *Mercuré galant*, décembre 1696, p. 84.

⁶ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 27.

⁷ *Poesies galantes*, p. 88.

⁸ *Poesies galantes*, p. 130 et *Poesies diverses*, tome 2, p. 215.

sur le champ de bataille. En outre, elle propose un madrigal *Pour Monsieur, frère unique du roi, sur la bataille de Mont-Cassel*¹, bataille qui s'est déroulée le 11 avril 1677. Si elle a écrit ce poème peu de temps après le déroulement de cette bataille, comme la pratique de la poésie de circonstance le supposerait, cela prouve qu'elle composait bien avant ses grands succès à l'Opéra. Elle écrit également un printemps *Sur le départ de Monseigneur*² et une idylle *Pour Monseigneur sur la prise de Philisbourg*³ qui s'est déroulée le 27 septembre 1688 (on désigne sous le titre de « Monseigneur » Louis de France, le fils de Louis XIV). On note également un madrigal *Pour le Prince de Conty*⁴ qui évoque ses exploits militaires et une idylle *Pour Monseigneur le duc de Vendôme*⁵, grand général français de la guerre de la ligue d'Augsbourg et la guerre de Succession d'Espagne. Enfin, on trouve dans le tome 2 des *Poésies Diverses* une églogue intitulée *Le retour du printemps. Pour son altesse électorale Monseigneur le duc de Bavière*. Le Duc de Bavière est un allié du roi Louis XIV lors de la Guerre de la Ligue d'Augsbourg et est le cousin de la Princesse Palatine. En 1712, l'électeur est contraint de trouver refuge à Paris mais recouvre ses pouvoirs un an plus tard grâce au roi de France. Il s'agirait du « retour du printemps » célébré dans l'idylle⁶. Lors de son séjour en France, il organise une fête à Suresnes pendant laquelle *Le retour du printemps* aurait pu être représenté.

Si le roi et plus généralement les grands officiers militaires tiennent une place importante dans les poésies de Saintonge, la Princesse Palatine reste la dédicataire principale de l'autrice. La Princesse Palatine est toujours mentionnée sous le titre de « Madame » puisque c'est comme cela que l'on désigne l'épouse de « Monsieur frère du roi ». Madame est donc la belle-sœur du roi. Saintonge semble avoir été très proche de l'entourage de la Princesse. En effet, les *Poesies galantes*, la réédition de ce volume sous le titre *Poésies diverse. Tome 1, La Diane de Montemayor* et l'*Histoire secrète de Dom Antoine* contiennent tous une épître dédicatoire à Madame. Ces nombreuses dédicaces à Madame s'expliquent par le fait que la princesse Palatine est une mécène importante à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle car « dans les décennies après que le roi a cessé de soutenir les dramaturges, c'est à la princesse palatine de continuer en quelque sorte la tradition du mécénat royal, par exemple lorsqu'elle intervient en faveur du Théâtre Italien menacé en 1697 de fermeture⁷ ». En remerciement,

¹ *Poesies galantes*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 153-163.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

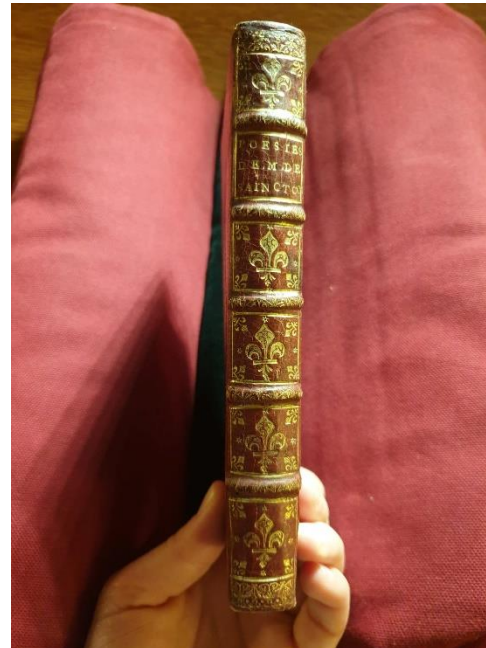
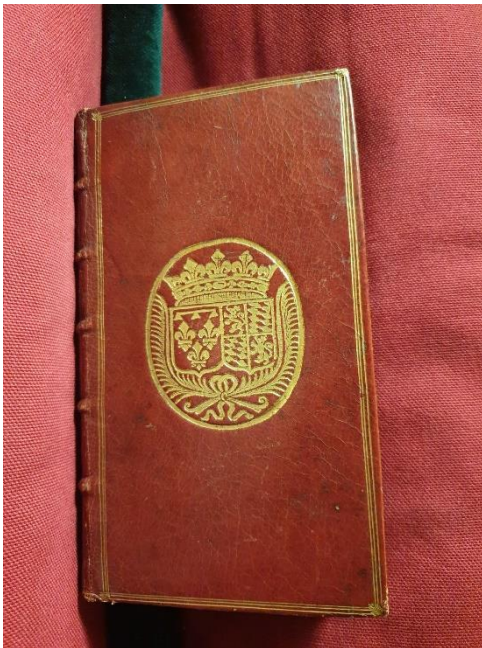
⁵ *Poesies diverses*, tome 1, p. 181-188.

⁶ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 44.

⁷ Alicia C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Champion, 2007, p. 106.

Gherardi lui dédie en 1694 et en 1700 son *Recueil du théâtre italien*. Du côté de la tragédie, Marie-Anne Barbier lui dédie *Cornélie, mère des Gracques* (1703). Le maître d'hôtel de madame, La Grange-Chancel, « qui remplace Campistron dans la décennie 1700 - 1710 en tant que premier auteur à succès de la Comédie-Française dans le genre dramatique¹ » lui dédie *Méléagre* en 1699 et *Amasis* en 1701. Fontenelle et l'abbé Gaspard Abeille font aussi partie de sa clientèle. Enfin, Madame d'Aulnoy lui dédie ses *Contes de fées* en 1697 et Voltaire son *Œdipe* en 1719.

Saintonge ne se contente pas de dédier ses œuvres à Madame mais écrit également des poèmes qui lui sont adressés. Ainsi, après le ballet *Les Charmes des Saisons* dans les *Poesies galantes*, on trouve l'idylle *Sur le retour de Madame au Palais royal*² et une chanson *Sur les Chiens de Madame*³ qui met en lumière une facette de la personnalité moins connue de la Princesse Palatine, celle de son amour des animaux. Un indice qui prouve que la Princesse Palatine connaissait les poésies de Saintonge est le fait qu'un exemplaire prestigieux des *Poesies galantes*, composé de feuilles dorées, soit relié aux armes de la duchesse d'Orléans (qui est un des titres de Madame Palatine)⁴ :



En outre, quelques pièces ne sont pas directement destinées à Madame mais évoquent quand même sa personne. C'est surtout le cas dans les pièces que Saintonge adresse à un certain

¹ Alicia C. Montoya, *op. cit.*, p. 106-107.

² *Poesies galantes*, p. 45-59.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ BnF, cote : RES – YE – 2328.

Monsieur de S.M. Dans l'épître « A.M.D.S.M¹ », Saintonge lui adresse ses vœux pour la nouvelle année et évoque sa tentative de faire un portrait de Madame. Ce portrait est publié à la suite de cette épître et est intitulé *Portrait de S.A.R.M²* (son altesse royale madame). Saintonge, dans une autre épître adressée à cette figure importante de l'entourage de Madame, n'émet aucun doute quant au fait qu'il montrera le portrait qu'elle vient de composer à la Princesse³. Enfin, « another poem⁴ to this Monsieur, again with new year wishes, reproaches him for forgetting her, and once again includes praises for the August Princess whom he serves. This poem, which presents a satirical series of examples of the perils of forgetfulness, is referred to in a verse epistle to another Monsieur⁵, the Marquis of R-, in which Saintonge reverses her previous lesson and admits that sometimes forgetfulness is a good thing⁶ ». Nous verrons plus loin que le Marquis de R*** est un destinataire récurrent des épîtres de Saintonge. Cette épître prouve que Saintonge semblait très proche de ce Monsieur, mais aussi qu'elle composait pour des personnes qui appartenait toutes au même cercle, celui de Madame.

b) Foyer espagnol

Saintonge était donc appréciée à Versailles et sa notoriété est telle qu'elle compose ensuite pour une autre grande nation, l'Espagne de Philippe V. Néanmoins, il faut souligner qu'elle reste au service de la même famille : en effet, elle commence à écrire pour la cour d'Espagne au moment où le troisième petit-fils de Louis XIV monte sur le trône d'Espagne en 1700, devenant ainsi Philippe V. C'est donc toujours pour la dynastie des Bourbons qu'elle écrit. Le 3 novembre 1701, Philippe V épouse Marie-Louise-Gabrielle de Savoie à Figueras. Le couple prend ensuite la route de Barcelone où l'on célèbrera leur mariage lors de nombreuses festivités. Une œuvre de Saintonge célèbre cet événement : il s'agit du *Divertissement représenté à Barcelone pour le mariage de Leurs Majestés Catholique en octobre 1701*. Qui l'a mis en musique ? Il faut ici revenir sur la carrière de Desmarest. Après un fait divers⁷, Desmarest est contraint à l'exil et se réfugie en Espagne où il est reçu « Maestro de musica de la Cámara⁸ ». Il semblerait qu'il aurait continué à correspondre avec la France par

¹ *Poesies diverses*, tome 1, p. 189-191.

² *Ibid.*, p. 191

³ J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Poesies diverses*, tome 1, p. 207-210.

⁵ *Ibid.*, p. 211-214.

⁶ J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 39.

⁷ Pour en savoir plus sur ce fait divers, voir Michel Antoine, *op. cit.*, p. 61-79.

⁸ Maître de musique de chambre en espagnol.

l'intermédiaire de Louville¹ et aurait proposé à plusieurs musiciens de sa connaissance de venir le rejoindre à Madrid. On lit ainsi dans l'« article secret » officiellement adressé à Torcy² par Louville, mais dont il est fort probable qu'il ait été écrit par Desmarest, que celui-ci « souhaite que ces musiciens vinssent [les] trouver à Barcelone quand le Roy s'y rendra, afin d'y faire chanter quelque chose qu[il] fai[t] faire pour le mariage³ ». Michel Antoine émet comme hypothèse qu'il s'agirait du *Divertissement* de Saintonge puisque l'« on sait que celle-ci, dont on ne doit pas oublier les ascendances hispaniques, avait été la librettiste de *Didon* et *Circé*, les premiers opéras de Desmarest. Aussi, bien que la musique de ce *Divertissement* soit perdue, doit-on tenir pour certain que Desmarest la composa, car il entra précisément dans ses fonctions à la cour d'Espagne d'écrire de telles partitions⁴ ». Dans ses appendices, il souligne en effet la manière dont commencent les deux scènes de ce divertissement :

Scène I

L'Espagne : Enfin l'Espagne est triomphante
 Rien ne peut égaler son destin glorieux...

Scène II

Vénus : Je quitte avec plaisir ce céleste séjour
 Pour venir dans ces lieux établir mon empire...

La scène I, de manière topique, célèbre la nation pour laquelle cette œuvre est créée. La scène II quant à elle semble faire référence à l'exil de Desmarest et à son installation dans sa nouvelle patrie. Saintonge était-elle présente à ces festivités lors desquelles son *Divertissement* fut joué ? Aucun témoignage ne peut le confirmer et on peut seulement le supposer sans en apporter la preuve. Cela nous indique cependant que la collaboration Desmarest-Saintonge ne s'est pas arrêté aux deux célèbres opéras et qu'il s'agit plutôt d'une collaboration sur le long terme. Nathalie Berton suppose d'ailleurs qu'elle aurait entretenu une correspondance avec Desmarest quand celui-ci était en Espagne⁵. Il est donc fort probable qu'elle ait été introduite au service de la cour d'Espagne par Desmarest, cour qu'elle célèbre sûrement depuis la France.

¹ Charles Auguste d'Allonville, marquis de Louville (1664-1731) est nommé en 1690 menin du duc d'Anjou, futur Philippe V, et demeure attaché à ce prince qu'il suit en Espagne, où il devient chef de sa maison française.

² Jean-Baptiste Colbert de Torcy, marquis de Torcy, était le Secrétaire d'État des Affaires étrangères de Louis XIV de 1700 à 1715. C'est en partie grâce à lui que Louis XIV voit un de ses petits-fils être couronné roi d'Espagne car le marquis de Torcy négocie le testament de Charles II d'Espagne.

³ « Article secret » de Louville à Torcy ; s.d. [août 1701] (C.P. Espagne, 112, fol 64, orig. autog.). Il s'agit d'une lettre issue de la correspondance privée entre les deux marquis qui fut le seul moyen pour Desmarest de continuer à échanger avec la France.

⁴ Michel Antoine, *op. cit.*, p. 101.

⁵ Henry Desmarest, *La Diane de Fontainebleau*, éd. Nathalie Berton et Jean Duron, « Introduction », Versailles, Éditions du CMBV, 1998, p. VII-IX.

Après son mariage, Philippe V part pour la guerre car son accession au trône d'Espagne a créé des tensions en Europe. En effet, lorsque Charles II meurt en 1700, il ne laisse aucun héritier au trône. C'est donc, comme nous l'avons dit, un des petits-fils de Louis XIV qui est couronné. Ce couronnement est rapidement contesté par l'Autriche car Charles II était issu de la dynastie des Habsbourg. L'Autriche considère donc que le trône d'Espagne lui revient et qu'en aucun cas un Bourbon est légitime. L'Autriche, accompagnée de la Grande-Bretagne et des Provinces-Unies des Pays-Bas qui craignent que l'accession au trône par un Bourbon ne renforce la suprématie de Louis XIV en Europe, déclare donc la guerre à la France et à l'Espagne le 13 mai 1702 et Philippe V part sur le champ de bataille¹. Saintonge évoque indirectement ce départ à la guerre dans deux chansons qu'elle adresse à la reine d'Espagne *Sur l'absence du Roi Catholique*². Dans la première, Philippe V est désigné comme « le Héros qu'[elle] aime ». Elle écrit ensuite deux idylles, la première *Sur la fête du roi d'Espagne*³ et la seconde *Sur le retour du Roi d'Espagne*⁴ après un voyage en Italie. La célébration des exploits militaires de l'armée espagnole ne s'arrête pas là. Saintonge écrit en effet un rondeau *Sur la Bataille de Villa-viciosa en Espagne*⁵ qui eut lieu le 10 décembre 1710 dans lequel l'autrice prend la voix de Starhemberg, un maréchal autrichien, qui, poursuivi par les troupes de Philippe V commandées par le duc de Vendôme, prend peur. Le forme de cette pièce poétique reflète bien l'importance de cette bataille qui est décisive dans la conservation du trône par Philippe V. Enfin, Saintonge compose trois pièces en l'honneur du maréchal de Villars. La première est une chanson *Sur l'affaire de Denain*⁶, bataille qui s'est déroulée le 24 juillet 1712 et qui a été remportée par les armées françaises sous le commandement du duc de Villars⁷. Cette bataille est peut-être la plus décisive de la Guerre de Succession d'Espagne puisqu'elle sauve l'armée française après plusieurs défaites et lui permet de négocier des conditions de paix favorables. La deuxième pièce est un madrigal *À Monsieur le Maréchal Duc de Villars*⁸ dans lequel celui-ci est qualifié de « Grand Héros ». La troisième pièce est également un madrigal intitulé cette fois-ci *À Monsieur le Maréchal Duc de Villars, sur le siège de Fribourg*⁹. Saintonge célèbre ici

¹ Hervé Devrillon, *Les Rois absolus (1629-1715)*, Paris, Belin, 2014, p. 241.

² *Poesies diverses*, tome 2, p. 31 et 45.

³ *Ibid.*, p. 53-62.

⁴ *Ibid.*, p. 83-89.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶ *Ibid.*, p. 260.

⁷ Claude Louis Hector, duc de Villars, est un noble à la carrière militaire exceptionnelle. Il fut mestre de cavalerie pendant la guerre de Hollande (1672-1678) puis lieutenant général pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg (1688-1697) et reçoit enfin le titre de maréchal à la suite de la victoire de Friedlingen. Il continuera à commander les armées françaises jusqu'à sa mort à Turin en 1734.

⁸ *Poesies diverses*, tome 2, p. 261.

⁹ *Ibid.*, p. 262.

le fait que les armées françaises, toujours sous le commandement de Villars, reprennent l'avantage après la bataille de Villaviciosa, repassent le Rhin et prennent la ville de Fribourg-en-Brisgau en 1713.

Pour tous ces poèmes, il est difficile de savoir si ces pièces étaient diffusées à la cour d'Espagne ou si c'est plutôt un service de plume rendu au souverain espagnol à la cour de France. Nous ne savons pas non plus si Saintonge a reçu des gratifications pour avoir composé des pièces à la gloire de la famille royale et à celle de grands militaires. De nombreux événements célébrés par Saintonge donnent lieu à cette époque à toute une floraison de pièces de circonstance qui sont publiées dans le *Mercure galant*. Saintonge prend donc vraiment place au sein des pratiques poétiques les plus courantes de l'époque et on trouve dans le périodique de nombreux échos aux mêmes événements : à propos de la bataille de Mont Cassel, on trouve par exemple un sonnet de l'Abbé Tallemant¹, un autre de l'Abbé Esprit², un poème de Madame le Camus³ ou encore deux sonnets de monsieur de Robinet⁴. En ce qui concerne la bataille de Fleurus, on trouve un numéro spécial intitulé « Relation de la bataille de Fleurus⁵ » qui réunit des pièces qui évoquent cette bataille et une ode *Sur la bataille de Fleurus* de M. Roubin⁶. Un sondage plus systématique du périodique permettrait de mettre au jour d'autres échos.

c) Foyer lorrain

Le 17 août 1698, le duché de Lorraine retrouve son indépendance avec le retour de Léopold I^{er}. Ce dernier, souhaitant que son duché redevienne un foyer culturel important en Europe, s'emploie à créer une cour prestigieuse et accueille pour cela de nombreux artistes comme Henry Desmarest qui, après son séjour en Espagne, devient surintendant de la musique pour la cour de Lorraine au printemps 1707. Nous avons jusqu'ici montré implicitement que la carrière de Saintonge semblait suivre de près celle de Desmarest et, de fait, nous la voyons alors proposer des pièces pour la cour de Lorraine après l'avoir fait pour celle d'Espagne. Néanmoins, les relations entre Saintonge et la maison de Lorraine commencent bien avant 1707 et l'arrivée de Desmarest. En effet, à la fin de *La Diane*, elle proposait déjà une idylle *Pour le mariage de Madame la Duchesse de Lorraine*⁷ qui n'est autre que la fille de la Princesse Palatine qui acquiert ce titre grâce à son mariage avec Léopold I^{er}. Il s'agit d'un mariage par procuration à

¹ *Mercure galant*, mai 1677, p. 30-34.

² *Ibid.*, p. 34-37

³ *Ibid.*, p. 37-40.

⁴ *Ibid.*, p. 41-46.

⁵ *Mercure galant*, juillet 1690.

⁶ *Mercure galant*, décembre 1690, p. 15-32.

⁷ *La Diane de Montemayor*, p. 449-460.

Fontainebleau qui se déroule le 13 octobre 1698. Selon J.L. Smarr, « the opening scene makes clear that the performance was intended to take place at St. Cloud; an outdoor performance would have been most appropriate to the appearance of these spirits of the local trees and streams¹ ». Saintonge publiera de nouveau cette idylle dans le tome 1 de ses *Poesies Diverses*².

Étant donné que Saintonge entretenait déjà des liens avec la maison de Lorraine, on peut donc imaginer que ce soit elle qui introduise Desmarets à la cour de Lorraine, pour laquelle elle composera ensuite en collaboration avec le musicien. On trouve ainsi dans ses *Poesies Diverses* une pièce musicale intitulée *Diane et Endymion* et sous-titrée « pastorale héroïque représentée devant Son Altesse Royale Monseigneur le duc de Lorraine³ », pour le mariage duquel Saintonge avait déjà composé. Cet opéra sera représenté en 1711 devant le duc de Lorraine à Nancy et à Lunéville et repris à l'Opéra de Nancy pour le carnaval de 1715. Michel Antoine note qu'il n'est mentionné nulle part que cette pastorale ait été mise en musique par Desmarest. Cependant, il est convaincu qu'il est le compositeur et avance plusieurs arguments pour appuyer sa thèse⁴. Ses différents arguments montrent que cette pastorale a connu un assez grand succès et qu'elle fut bien montée à la cour de Lorraine.

Il est assez difficile de se renseigner sur la vie culturelle à la cour de Lorraine au début du XVIII^e siècle. René Depoutot, à propos de l'activité musicale sous le règne de Léopold I^{er}, déclare ceci : « [...] Nous disposons rarement de l'ensemble des précisions attendues pour un même événement [...] »⁵. Ce que l'on peut affirmer, c'est que la vie culturelle à la cour de Lunéville⁶ occupait une place de choix : en effet, « elle est mobilisée lors du passage d'un prince, pour les nombreux divertissements (carnaval, mascarade), pour les « bals et comédies », etc.⁷ ». On peut donc supposer que les deux pièces de théâtre de Saintonge ont été jouées à Lunéville ainsi que d'autres pièces de sa composition qu'elle publie ensuite dans ses *Poesies Diverses*. On peut alors se demander si, comme pour sa période espagnole, Saintonge s'est rendue en Lorraine ou si elle composait à distance. Cette seconde possibilité suppose qu'elle a

¹ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 31.

² *Poesies diverses*, tome 1, p. 233-244.

³ *Poesies diverses*, tome 2, p. 219-235.

⁴ Pour prendre connaissance de ses différents arguments, voir Michel Antoine, *op. cit.*, note 7 p. 130-131.

⁵ René Depoutot, « Musique à la cour du duc Léopold : cosmopolitisme et influence française », *Échanges, passages et transferts à la cour du duc Léopold (1698-1729)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 251.

⁶ C'est dans cette ville que la cour de Lorraine déménage car Nancy est de nouveau occupée par les troupes françaises à partir de 1702, cette fois-ci de manière pacifique, dans le cadre de la guerre de Succession d'Espagne.

⁷ René Depoutot, *op. cit.*, p. 257.

sûrement entretenue une riche correspondance, peut-être avec Desmarest, pour satisfaire aux différentes commandes.

d) Foyer dijonnais

Selon Titon du Tillet, Saintonge « [...] a passé quelques années à Dijon, où elle avoit beaucoup d'illustres amis, & où elle a fait imprimer ses œuvres¹ ». A-t-elle suivi son mari ? Cette hypothèse est plausible puisque nous rappelons que ce dernier est originaire de Bourgogne. Néanmoins, aucun écrit ou témoignage ne l'atteste et, comme nous le verrons plus tard, nous sommes d'avis que son mari est décédé tôt, ce qui aurait amené Saintonge à une vie plus indépendante, voire à devoir publier pour vivre. Les raisons qui l'ont poussée à venir s'installer à Dijon sont donc encore incertaines et nous n'en savons pas plus sur les dates de ce séjour. Néanmoins, le fait qu'elle y fasse imprimer sa dernière œuvre, les deux tomes de ses *Poesies diverses* et que selon F. Bricquet, ses deux pièces de théâtre, *Griselde* et *L'Intrigue des Concerts*, y auraient été jouées², nous pousse à penser qu'elle y aurait séjourné au début des années 1710. C'est aussi à Dijon qu'elle connut certainement Jean Cappus qui mit en musique certaines de ses poésies, comme un de ses hivers, « Reviens affreux hyver règne dans nos bocages », publié en 1685 chez Ballard avec une mise en musique anonyme, et repris par Cappus ainsi que l'atteste le *Recueil d'airs sérieux et à boire* publié chez Christophe Ballard en 1699³. J.L. Smarr avance une autre hypothèse quant à ses liens avec la Bourgogne. Selon elle, Saintonge aurait pu créer un réseau en Bourgogne grâce aux services de plume rendu à l'Espagne. En effet, le duc de Bourgogne n'est autre que le frère de Philippe V. C'est lui qui avait écrit une lettre pour que Desmarest entre au service de la cour d'Espagne. La collaboration de l'autrice avec le compositeur lui aurait peut-être permis de se faire connaître auprès du duc de Bourgogne⁴. Dans tous les cas, il semble que Saintonge entretienne des liens continus avec la Bourgogne. Nous plaçons donc ce foyer en dernier parce que c'est à Dijon qu'elle fait imprimer sa dernière œuvre, mais nous verrons que ses relations avec cette ville ont sûrement déjà commencé depuis Paris.

Même si les origines de ce réseau sont incertaines, il n'en reste pas moins que Saintonge entretient des liens forts et prestigieux avec la Bourgogne, et plus particulièrement avec Monsieur de Migieu, marquis de Savigny, qui est un conseiller du roi et président à mortier au

¹ Evrard Titon du Tillet, *op. cit.*, p. 563.

² Fortunée Bricquet, *op. cit.*, p. 279.

³ Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle...*, *op. cit.*, « notice bio-bibliographique de Saintonge », p. 733.

⁴ J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 36.

Parlement de Bourgogne et à qui elle dédie son second tome des *Poesies Diverses* J. L. Smarr émet l'hypothèse que le mari de Saintonge aurait pu connaître Monsieur de Migieu qui se déplaçait souvent à Paris pour des affaires et l'aurait mise en relation avec ce dernier. Saintonge fait à de nombreuses reprises l'éloge de son dédicataire¹ et « expresses deep appreciation for his support of her career² » comme le montre ces quelques vers :

Avec bonté tu prônes mes Ouvrages,
Chez tes loyaux Amis tu fais voler mon nom,
Pourrais-je n'avoir pas un glorieux renom,
Quand tu me donnes tes suffrages ?
Il n'est moyen, sans contredit,
Plus propre à me mettre en crédit.³

Monsieur de Migieu semble ainsi contribuer à la notoriété de l'autrice. Le fait qu'elle publie une réponse de ce dernier à un de ses poèmes prouve sa volonté de louer son protecteur⁴.

Saintonge et Monsieur de Migieu semblaient bien se connaître car l'autrice a passé, comme le suggère le poème *Le séjour à Savigny*⁵, quelques jours chez le marquis et a peut-être assisté au mariage de la fille de ce dernier comme le prouve l'épître *À Monsieur L.P.D.M sur le Mariage de Mademoiselle sa Fille*⁶. D'ailleurs, de nombreuses pièces poétiques sont adressées à une certaine « Mademoiselle de M***⁷ ». Serait-ce la fille de Monsieur de Migieu ? Cela est probable car Saintonge semble intime avec cette personne puisqu'elle la tutoie dans les poèmes qui lui sont adressés. En outre, certains de ces poèmes se terminent par la formule « que je suis ta très humble et loyale servante⁸ » ou encore « Ce qui rend grandement dolente / Ton humble et loyale servante⁹ », formules qui rappellent celles qu'elle utilise pour clore les poèmes destinés à Monsieur de Migieu. Enfin, deux pièces sont adressées à « Madame la Présidente de B***¹⁰ ». Serait-ce la femme de Monsieur de Migieu qui se cache derrière ces initiales ? Cela est probable car Saintonge se montre particulièrement élogieuse vis-à-vis de cette personne et J. L. Smarr émet la même hypothèse¹¹.

J. L. Smarr propose d'autres hypothèses quant à l'entourage de Saintonge en Bourgogne. Elle remarque que Saintonge s'adresse dans ses *Poesies* à un autre membre du gouvernement,

¹ *Poesies diverses*, tome 2, p. 29-31, 63-65, 70-72 et 149-151.

² J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 37.

³ *Poesies diverses*, tome 2, p. 122, v. 5-10.

⁴ *Ibid.*, p. 66-69, « Réponse de M.L.P.D.M. ».

⁵ *Ibid.*, p. 149-151.

⁶ *Ibid.*, p. 15-17.

⁷ *Ibid.*, p. 19-21, 33-34, 109, 111-113, 124-126 et 208-209.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 126

¹⁰ *Ibid.*, p. 166 et 240.

¹¹ J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 40.

« Monsieur le J.D.B.¹ », initiales qui pourraient signifier « juge de Bourgogne »². J.L. Smarr évoque également Marie-Adélaïde de Savoie, qui se marie en 1697 avec le fils le plus âgé du Dauphin et qui devient ainsi duchesse de Bourgogne, et dit ceci :

The duchess of Burgundy was one of the enthusiastic patrons of theater in the last decades of Louis XIV's reign. The birth in 1704 of their son, heir to the throne, occasioned further festivities. Bérain, costume and set designer for Saintonge's operas, was involved in the preparation of many of these events. This provides another possible, though more indirect, link between Saintonge and persons in the service of the Duke and Duchess of Burgundy.³

On peut aussi supposer que ses pièces de théâtre ont été jouées lors de ces festivités même si Saintonge ne dédie aucune de ses pièces au Duc ou à la Duchesse de Bourgogne. Enfin, le mystérieux « Marquis de R*** » que nous avons déjà évoqué serait, selon Levarie Smarr, « one of Saintonge's links to Dijon⁴ ». En effet, dans un des poèmes qu'elle lui adresse, elle écrit :

Parlons de notre Présidente,
[...]
Elle a reçu son portrait de Dijon,
Et m'en paroît assez contente ;
Quant à moi je ne trouve pas
Qu'on ait rendu justice à ses apas.

Le pronom possessif « notre » du premier vers démontre une certaine connivence entre Saintonge et le Marquis de R***. Ces quelques vers prouvent que le Marquis connaît la « Présidente » parce que ce dernier semble ne pas avoir besoin de plus de détails pour savoir qui est désigné sous ce titre. Saintonge évoque en outre le séjour de ce marquis chez le comte de Châteauvieux, qui descend d'une famille noble bourguignonne⁵ puis la visite que lui et sa famille ont rendue au Président et à sa femme⁶. Saintonge semble très proche de ces milieux car « the jolly and generous dinners at the President's home are described as if she were familiar with them⁷ ». J. L. Smarr remarque que le Marquis de R*** « is one of the most frequent recipients of Saintonge's verse epistles, and seems to have been one of her active supporters⁸ ». Il semblerait qu'il ait aussi été un intermédiaire important entre Saintonge et la Princesse Palatine puisque l'autrice raconte dans l'épître du tome 1, p. 263-266, être allée rendre visite à

¹ *Poesies diverses*, tome 2, p. 13-14, 152, 174, 199-200 et 214.

² J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Poesies diverses*, tome 1, p. 230.

⁶ *Poesies diverses*, tome 2, p. 115-117.

⁷ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

cette dernière et qu'elles auraient parlé du marquis¹. Dijon constitue donc un foyer artistique et de réseau important pour Saintonge.

Saintonge a donc profité d'une solide éducation et d'un héritage maternel considérable : sa mère lui a permis de s'insérer dans un réseau proche du pouvoir royal et de diffuser ses premières pièces littéraires auprès de la bonne société parisienne. Elle s'est ensuite rapidement distinguée par ses pièces en vers et s'est créé un réseau amical et professionnel propre qui a commencé dans le milieu de la musique. Ces stratégies relationnelles lui ont permis de voir ses pièces être jouées dans les milieux mondains les plus prestigieux et surtout devant les membres de la cour, dont certains comme Madame, lui ont apporté une protection marquée que l'on pourrait qualifier de mécénique. Sa production littéraire riche et variée montre qu'elle était déjà une véritable productrice culturelle lors de ses débuts, position qu'elle souhaitera mettre en avant et affirmer grâce à la publication imprimée de ses œuvres.

¹ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 39.

II. Publier ses œuvres : la revendication d'un statut d'autrice

Nous avons montré dans notre première partie que Saintonge avait débuté sa carrière littéraire par des formes d'écriture accordées aux attentes de l'élite curiale et mondaine. La littérature était donc pour elle une pratique incontournable afin de s'insérer dans ce milieu et de se créer un réseau et une réputation. Néanmoins, à partir des années 1690, Saintonge décide de publier ses œuvres par l'imprimé, ce qui prouve qu'elle ne se considère plus seulement comme une autrice amatrice, mais comme une véritable professionnelle. La publication n'est pas un processus qui va de soi pour les autrices du XVII^e siècle et surtout pour « les mondaines [qui] affectent, pour nombre d'entre elles, une attitude négligente voire désinvolte à l'égard de la diffusion imprimée des créations langagières, orales ou manuscrites, qui agrémentent leur vie sociale¹ ». Pourtant, Saintonge semble se servir habilement de l'imprimé pour affirmer son statut auctorial dans les paratextes de ses œuvres. Cette partie a ainsi tout d'abord pour objectif de réfléchir à l'agentivité de Saintonge, c'est-à-dire à la marge de manœuvre à laquelle Saintonge pouvait prétendre du fait de son statut et de son sexe. L'agentivité « s'incarne toujours dans des relations de pouvoir et de domination qui, précisément, rendent possible, par retournement, la formation d'une conscience de soi² » et, de fait, l'affirmation auctoriale de Saintonge la conduit à se mettre en scène et à proposer une réflexion plus large sur le métier d'écrivain. Enfin, la publication de recueils de poésie suppose une réflexion quant à l'organisation et à la présentation de ses poèmes. Nous nous intéresserons donc à la mise en recueil qui permet à Saintonge de reprendre le contrôle sur une œuvre poétique qui lui échappait potentiellement. Cette partie se veut aussi une réflexion, dans la continuité de notre première partie, sur les stratégies mises en place par les autrices afin de se faire une place dans le champ littéraire.

¹ Myriam Maître, « Editer, imprimer, publier : quelques stratégies féminines au XVII^e siècle », *L'Écrivain éditeur*, vol. 1. *Du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle*, Travaux de Littérature, XIV, Genève, Librairie Droz, 2001, p. 259.

² Anne Montenach, « Introduction », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 23 février 2012, consulté le 3 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rives/4104>. Voir aussi dans le même numéro l'article de Monique Haicault, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre » et celui de Jacques Guilhaumou, « Autour du concept d'agentivité ».

A. Se présenter comme une autrice professionnelle : de l'importance des paratextes¹

a) Affirmer son nom d'autrice : les signatures dans les paratextes des recueils

« La publication imprimée n'est tout d'abord pas nécessairement la publication d'un 'nom d'auteur'² » déclare Myriam Maître. Or, dans le cas de Saintonge, c'est justement ce que l'on remarque en premier : la publication est pour elle le moyen d'affirmer son nom d'autrice comme le prouve la présence évidente de sa signature dans les paratextes de ses recueils. Qu'entend-on par signature ? « La signature de l'œuvre, ce n'est pas la présence du nom sur le manuscrit autographe, c'est l'association opérée par la culture entre une œuvre et un nom³ ». Myriam Maître précise ainsi :

La question de la signature renvoie, du côté de l'auteur, à la construction de son auctorialité et au contrôle de celle-ci par les institutions sociales, étatiques et littéraires. (Se) nommer l'auteur, c'est permettre aux lecteurs et aux institutions d'identifier une appartenance sociale, un sexe et un genre, une place légitime ou non dans le champ littéraire.⁴

Nous nous intéresserons donc dans cette sous-partie aux différentes formes du nom d'autrice de Saintonge telles qu'elles apparaissent dans les paratextes de ses recueils, et tenterons de nous interroger sur ce que ces formes et leurs emplacements nous disent de la stratégie d'autrice mise en place. Voici tout d'abord un tableau qui récapitule les différentes formes de signature de Saintonge et leurs emplacements dans les éditions originales de ses œuvres⁵ :

¹ Pour cette sous-partie, nous nous sommes appuyés sur le mémoire d'Emma Dussauge, *Auctorialité et paratextualité féminines : le cas de Marie-Catherine d'Aulnoy (1652-1705)*, mémoire de master de Lettres Modernes, sous la direction d'Edwige Keller-Rahbé, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2019.

² Myriam Maître, *op. cit.*, p. 262.

³ Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1998, p. 25.

⁴ Myriam Maître, « Genres, signatures et attribution. Le cas de Madeleine de Scudéry », *Genre et signature*, Paris, Classiques Garnier, Paris, p. 174.

⁵ Étant donné que nous nous intéressons plus largement ici à l'usage du paratexte par Saintonge, nous prenons également en considération les paratextes de ses œuvres en prose.

Titre	Page de titre	Épître	Privilège	Cession	Enregistrement	Remarques
<i>Poesies galantes</i>	Madame de Sainctonge	MADAME, DE VOTRE ALTESSE ROYALE, La tres-humble & tres-obéissante Servante, GILLOT DE SAINCTONGE	Madame de Sainctonge	Dame de Sainctonge	/	/
<i>Histoire secrète de dom Antoine, roi de Portugal</i>	Aucune signature	Gillot de Sainctonge	Madame de Sainctonge	Dame de Sainctonge	/	Sur la page de titre de l'édition hollandaise de la même année, son nom apparaît sous la forme « Mad. De Sainctonge ».
<i>La Diane de Montemayor</i>	Aucune signature	MADAME, DE VOTRE ALTESSE ROYALE, La tres-humble, tres-soumise & tres-obéissante Servante, GILLOT DE SAINCTONGE	Madame de Sainctonge	/	/	Sur la page de titre de l'édition de 1733, son nom apparaît sous la forme « Madame de Saintonge ».
<i>Poesies diverses. Seconde édition. Tome premier</i>	Madame de Sainctonge	Aucune signature	Privilège commun au tome 1 et au tome 2	/	Aucune signature	/
<i>Poesies Diverses. Tome second</i>	Madame de Sainctonge	Aucune signature	Madame de Sainctonge	Aucune signature	Aucune signature	/

On remarque tout d'abord que l'autrice choisit pour nom de plume le nom de son mari, ce qui est une pratique courante au XVII^e siècle¹. Son nom d'autrice n'apparaît pas tout le temps sur les pages de titre de ses œuvres². On note premièrement que son d'autrice apparaît de manière évidente sur les pages de titre de ses recueils de poésie sous la forme « Madame de Saintonge ». Elle décide donc ici d'assumer pleinement son statut auctorial et se place dans le sillage de plusieurs autrices, alors que le Grand Siècle voit encore perdurer une réticence de la part des autrices à affirmer la maternité de leurs œuvres. Marie-Catherine de Villedieu fut la première à refuser l'anonymat au XVII^e siècle lors de la publication d'*Alcidamie* en 1661. La page de titre affichait clairement que l'œuvre avait été écrite « Par Madame Desjardins »³. À partir de 1668, elle signera ses pages de titre sous le nom de « Madame de Villedieu ». En ce qui concerne les poétesses, le nom d'autrice d'Henriette de Coligny apparaissait déjà sur la page de titre de son premier recueil personnel intitulé *Poésies de Madame la Comtesse de la Suze* publié en 1666. En 1688, la page de titre du recueil des *Poésies de Madame Deshoulières* met aussi clairement en avant le nom de l'autrice.

En revanche, son nom d'autrice n'apparaît pas sur les pages de titre de *L'Histoire de Dom Antoine* et de *La Diane de Montemayor*. Est-ce une volonté de Saintonge que de mettre en avant son nom d'autrice seulement sur ses œuvres poétiques, genre considéré comme plus noble à l'époque ? Nous ne pensons pas car comme nous le verrons ci-dessous, son nom apparaît dans les épîtres et surtout dans les privilèges de ces deux œuvres non-poétiques. En outre, l'absence du nom d'auteur sur les pages de titre est une pratique courante à l'époque. Pour *La Diane*, son nom apparaîtra en revanche sur la page de titre de la réédition de 1733. De plus, le titre de l'œuvre sera modifié et deviendra *La Diane de Montemayor ou aventures secretes de plusieurs Grands d'Espagne, avec L'heureux Larcin, la Princess des Isles inconnuës, & l'Amant ingénieux, Contes, Ensemble l'origine des Contes, ou le Triomphe de la Folie sur le Bon goût. Par Madame de Saintonge*. Il est fort probable que cette réédition soit en réalité une tentative du libraire Pierre Prault d'écouler un stock d'invendus. On peut alors se demander si cette mise en avant du nom d'autrice de Saintonge ne relève pas d'une stratégie commerciale qui compterait sur la réputation de cette dernière. Le fait que le libraire précise également dans le titre que cet ouvrage contient également des contes pourraient confirmer cette hypothèse. Quant à *L'Histoire de Dom Antoine*, son nom d'autrice apparaît sur la page de titre

¹ Joan Dejean, « Le dix-septième siècle. Un grand siècle pour les femmes auteurs », *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, op. cit., p. 578.

² Afin d'avoir un aperçu des pages de titre des éditions originales des œuvres de Saintonge, voir annexe I.

³ Joan Dejean, op. cit., p. 559.

de l'édition hollandaise sous la forme « Mad. De Saintonge » ce qui prouve que Saintonge était également appréciée à l'étranger et qu'afficher son nom relevait peut-être d'une stratégie commerciale.

Les œuvres imprimées de Saintonge s'ouvrent toutes sur une épître dédicatoire. Elle les signe toutes excepté celles des deux tomes des *Poesies Diverses*. Etant donné que son nom d'autrice apparaît sur les pages de titre des deux tomes, cela n'est pas vraiment significatif. Dans notre première partie, nous avons déjà remarqué qu'elle signait également l'épître du manuscrit de son livret d'opéra dédié au roi. Saintonge semblait ainsi tenir à signer ses œuvres bien avant de les publier. Le fait qu'elle signe toutes ses épîtres prouve bien, comme nous avons tenté de le montrer avec sa mère, une certaine conscience de son statut et de son talent puisqu'elle s'autorise à demander le patronage de personnages illustres.

Son nom d'autrice apparaît en outre dans tous les privilèges royaux de ses œuvres imprimées sous la forme « Madame de Saintonge »¹. Néanmoins, l'emplacement de son nom n'est pas le même d'un privilège à l'autre et cela nous permet d'émettre plusieurs hypothèses quant à sa volonté de revendication de sa position auctoriale et à son agentivité lors de la publication imprimée. En effet, pour les *Poesies Galantes* et *L'Histoire de Dom Antoine*, il est important de noter que c'est elle qui obtient le privilège permettant l'impression car comme le souligne Edwige Keller-Rahbé, « [...] les privilèges féminins demeurent exceptionnels, tant l'acte même de publication est hautement problématique pour une femme [...] Obtenir un privilège revient, pour une femme, à 'autoriser' une publication que la société et la morale réproouvent² ». Elle poursuit ainsi : « à considérer les privilèges figurant dans les œuvres d'une trentaine de femmes de lettres du XVII^e siècle, on n'est donc pas étonné de constater qu'ils sont majoritairement délivrés à des libraires [...] »³. L'obtention d'un privilège à son nom prouve cette volonté d'affirmation de son statut d'autrice et de la « maternité » de ses œuvres puisque comme l'affirme Edwige Keller-Rahbé, « [il] s'y joue une étape clé de de l'accession à la propriété intellectuelle⁴ ». Il est probable que Saintonge ait pu obtenir le privilège à son nom en raison de sa situation de veuve « puisque seules les veuves, les célibataires majeures et les jeunes filles émancipées pouvaient contracter sans l'autorité de leur père, de leur mari, de leur

¹ Afin d'avoir un aperçu des privilèges des éditions originales des œuvres de Saintonge, voir annexes II et III.

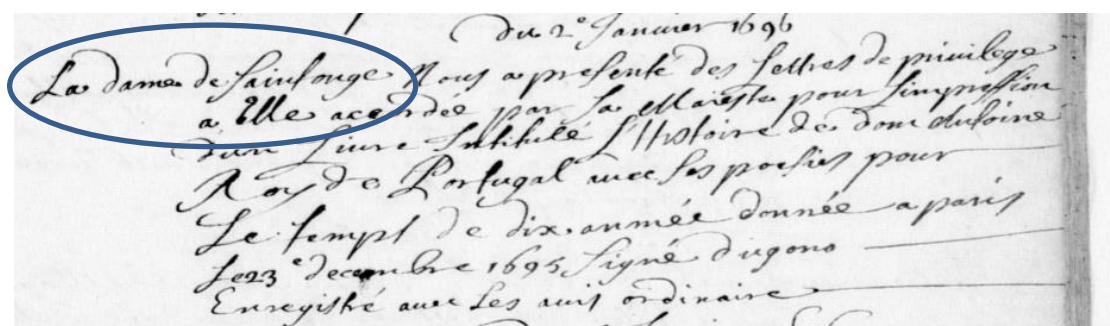
² Edwige Keller-Rahbé, « Pratiques et usages du privilège d'auteur chez Mme de Villegieu et quelques autres femmes de lettres du XVII^e siècle », *Écrivaines du XVII^e siècle*, numéro spécial d'*Œuvres et Critiques*, XXXV, 1, 2010, p.70.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

tuteur ou de leur curateur¹ ». Nous verrons par la suite que d'autres indices confortent notre idée d'un veuvage précoce.

Cette affirmation de sa propriété littéraire est renforcée dans la forme du titre du privilège par une expression introduite par le pronom possessif « sa ». On y lit en effet : « il est permis à Madame de Saintonge de faire imprimer par tels libraires ou imprimeurs qu'il lui plaira un *Recueil de Poesies Galantes de sa composition* ». Saintonge va ainsi à l'encontre du « désir d'anonymat² » privilégié par les autrices. Il faut néanmoins ajouter qu'à partir des années 1690, « un phénomène d'émulation a certainement joué, non seulement entre femmes de lettres qui se connaissaient et fréquentaient les mêmes lieux de loisirs lettrés [...] mais aussi entre générations d'autrices développant des stratégies éditoriales toujours plus professionnelles [...] »³ ayant pour conséquence la hausse du nombre d'autrices qui obtiennent des privilèges à leur nom⁴. Comme on peut le constater, Saintonge décide ensuite de céder le privilège des *Poesies galantes* à Jean Guignard, imprimeur-libraire, et son nom d'autrice apparaît également dans la mention de la cession du privilège, mais cette fois-ci sous la forme « Dame de Saintonge » qui rend compte d'un certain statut social puisque l'on désigne sous ce titre la « femme d'un gentilhomme qui est distinguée du bourgeois & du peuple⁵ ». On retrouve ce titre dans l'enregistrement du privilège à la date du 2 janvier 1696 :



¹ Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé (éd.), « Introduction », *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI-XVII siècles)*. Anthologie critique, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 40-41.

² Edwige Keller-Rahbé, « Pratiques et usages du privilège d'auteur chez Mme de Villedieu et quelques autres femmes de lettres du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ Voir la liste des 26 autrices du XVII^e siècle qui ont demandé au moins une fois un privilège à leur nom (M. Clément et E. Keller-Rahbé, *op. cit.*, p. 39).

⁵ Antoine Furetière, *op. cit.*

⁶ Archives de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie de Paris, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Registre des privilèges accordés aux auteurs et libraires, 1653-1790. IV Années 1688-1700, Bnf, Ms 21947, fo 103 (disponible en ligne).

Dans le privilège de *La Diane* et dans celui des *Poesies Diverses*, son nom apparaît dans la mention du titre de l'ouvrage. On y lit en effet « La Diane de Montemayor, mis en nouveau langage par Madame de Saintonge » et « Poesies diverses de Madame de Saintonge ». Au premier abord, il s'agirait ici de la troisième pratique du privilège mise en avant par Edwige Keller-Rahbé et qu'elle qualifie de « moins ordinaire » : le nom de l'autrice « se trouve aux côtés de celui du libraire¹ ». Dans le cas de *La Diane*, c'est en effet la veuve du Sieur Daniel Hortemels qui obtient le privilège. On peut noter ici la collaboration féminine. Dans le privilège des *Poesies diverses*, on lit : « Notre bien aimé le Sieur *** nous ayant fait exposer qu'il désirait faire imprimer & donner au public un ouvrage intitulé *Poesies Diverses de Madame de Sainctonge*, s'il nous plaisait de lui accorder nos Lettres de Privilège sur ce nécessaires ». Comme nous l'avons vu, Saintonge n'hésite pas à mettre en avant sa position d'autrice et à demander les privilèges à son nom. Qui est donc cet intermédiaire anonyme ? Nous pensons premièrement qu'il s'agissait d'Arnaud-Jean-Baptiste Augé, imprimeur libraire à Dijon dont nous allons parler ci-dessous. Son nom d'autrice serait donc bien associé au nom du libraire. Néanmoins, afin de préciser ce qu'elle entend par « troisième pratique du privilège », Edwige Keller-Rahbé poursuit en déclarant que l'« on peut alors parler de position auctoriale intermédiaire : l'écrivaine ne cherche pas à cacher son identité, mais n'assume pas entièrement le processus de publication² ». Pourquoi Saintonge adopterait-elle alors cette « position intermédiaire » pour la publication de sa dernière œuvre alors qu'elle a toujours pleinement assumé le processus de publication ? Ce retrait relatif du processus éditorial indique plutôt selon nous que Saintonge a atteint, en fin de carrière, un certain niveau de reconnaissance qui ne nécessite plus une revendication auctoriale forte mais aussi qu'elle assume pleinement l'œuvre comme « composition » et réalisation poétique, et qu'elle délèguerait maintenant l'aspect juridique et commercial de la publication imprimée.

Une autre hypothèse s'offre à nous car il s'avère que les étapes de l'obtention du privilège des *Poesies Diverses* sont plus complexes que ne le laisse paraître le privilège présent dans l'édition imprimée. En effet, le privilège tel qu'il apparaît dans l'ouvrage imprimé mentionne seulement deux actants : ce certain « Sieur *** » évoqué ci-dessus et Antoine de Fay³, imprimeur-libraire à Dijon qui aura finalement en charge l'impression du recueil. La

¹ Edwige Keller-Rahbé, *op. cit.*, p. 73.

² *Ibid.*

³ Après son apprentissage à Paris, Antoine de Fay vient s'établir à Dijon, Place du Palais, et prend pour devise : « À la bonne foi ». Ses principales impressions montrent qu'il était surtout spécialisé dans les ouvrages traitant de l'histoire, du patrimoine et des traditions de la Bourgogne. On peut également noter l'impression de nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de quelques grandes familles bourguignonnes. Il semblerait qu'il ait imprimé peu

consultation du *Registre de privilèges accordés aux auteurs et libraires des années 1710 à 1716*¹ nous a permis de reconstituer en partie les différentes étapes d'obtention de ce privilège. Ce qui a retenu notre attention est le fait que contrairement à ce qu'on lit dans le privilège imprimé, Saintonge est intervenue dans les différentes étapes. À la page 589 du registre, on peut lire dans la marge « Cession de g. de Saintonge [à] A. Jean B. Augé Lib à Dijon ». On peut affirmer que la cession du privilège a été rédigée par Saintonge elle-même comme le prouve le participe passé accordé au féminin et la signature de la cession : « je soussignée cède et transporte mon privilège à Arnaud Jean Baptiste Augé Marchand Libraire [et] imprimeur en la ville de Dijon pour en jouir suivant l'accord fait entre nous fait à Paris le vingt-deuxième Mars mil sept cent treize signé g. de Saintonge ». Or, si Saintonge peut céder, c'est que le privilège lui a été accordé. Ce serait donc elle qui se « cacherait » derrière le pseudonyme « Sieur*** » du registre. Il s'agirait donc d'un nom fictionnel pris par l'autrice, ce qui semble conforter notre hypothèse que maintenant, elle peut « se permettre » une posture distanciée à l'égard de son nom d'autrice tel qu'il apparaît dans la version imprimée de l'acte.

Arnault-Jean-Baptiste a ensuite cédé son privilège à Antoine de Fay et on apprend que Saintonge est également intervenue dans cette cession. On lit en effet au folio 647 du manuscrit : « Je soussigné cède et transporte au Sr Antoine de Fay marchand libraire en cette ville de Dijon et imprimeur le privilège qui m'avait été cédé et transporté le 22 mars dernier par madame de Saintonge pour en jouir suivant l'accord fait entre cette dame et le Sr Defay. Fait à Dijon le 29 août 1713. Signé jb. Augé. ». Afin d'avoir une vue d'ensemble des différentes étapes de l'obtention du privilège des *Poesies diverses*, voici un schéma chronologique :

11 mars 1713 : le privilège est accordé au « Sieur *** »

22 mars 1713 : Saintonge cède son privilège à A Jean-Baptiste Augé

24 mars 1713 : Signature du privilège par le conseiller du roi

29 août 1713 : Jean-Baptiste Augé cède le privilège que lui avait cédé par Saintonge à Antoine de Fay

Saintonge semble donc se démarquer des pratiques éditoriales les plus courantes chez les femmes au XVII^e siècle. Elle obtient en effet à trois reprises un privilège à son nom, ce qui

de théâtre. Néanmoins, ses nombreuses impressions d'ouvrages portant sur l'histoire du Parlement de Bourgogne prouvent peut-être qu'il connaissait le Président de Migieu qui aurait donc pu faire l'intermédiaire entre l'imprimeur et Mme de Saintonge.

¹ Archives de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Registres des privilèges accordés aux auteurs et libraires, 1653-1790. VII Années 1710-1716 (BnF, Ms Fr 21950, fo 589, no 656).

est rare à l'époque comme nous avons pu le préciser. Enfin, quand c'est au libraire que l'on accorde le privilège, on ne peut pas dire qu'elle n'assume pas sa volonté d'imprimer ses œuvres puisque son nom apparaît dans d'autres paratextes. Cette volonté d'affirmation de son nom et de sa position d'autrice se retrouve également dans ses « Avis au lecteur » ou « Avertissement » où elle se présente en autrice professionnelle qui s'inscrit dans un champ littéraire et dans un débat axiologique.

b) S'inscrire dans un champ : les textes préfaciels

Dans l'« Avis au lecteur » des *Poesies Galantes*, Saintonge choisit de se défendre contre des accusations qui la soupçonnent d'avoir plagié ou de s'être tout du moins inspiré d'un ballet sur le même sujet de l'Abbé Jean Pic. Afin de comprendre pourquoi elle est victime de ces accusations, il faut revenir sur le contexte. En 1695, Saintonge achève un ballet intitulé *Les Charmes des Saisons*. Mais l'abbé Pic, également librettiste, s'empare du sujet et c'est finalement son livret qui est retenu et qui sera mis en musique par Collasse. Saintonge publie ainsi son opéra ballet qui n'aura jamais été représenté dans ses *Poesies Galantes* de 1696 où elle l'accompagne d'un avis au lecteur dans lequel elle tente de rétablir la vérité et de se défendre contre les accusations de plagiat. Voici ce que dit l'« Avis » :

Il y a plus de huit mois qu'une personne que j'estime beaucoup, et qui a un entier pouvoir à l'opéra, vint me prier avec instance de faire un Ballet des Saisons. Je satisfis à son empressement. Il fut achevé en moins de quinze jours, je le donnai, et toutes les mesures furent prises pour le faire paraître sur la scène. Mais l'intérêt éleva contre moi des cabales qui firent tourner la chose sur un autre pied. Je ne marque ceci que pour faire voir que mon ballet est fait avant celui de Mr. P**. J'ai trop de délicatesse sur le chapitre de l'honnêteté pour avoir voulu traiter un sujet qu'un autre aurait travaillé, je ne l'aurais pas même fait imprimer, si des personnes de distinction ne l'avaient souhaité.

Saintonge insiste sur le fait qu'on l'a vivement sollicitée pour cet opéra comme le prouve le verbe « prier ». Elle affirme qu'elle ne l'a pas fait pour le plaisir mais pour satisfaire une commande qui devait être achevée rapidement comme la précision « avec instance » et la mention de « son empressement ». On a donc confiance en son talent et en son efficacité qui est réelle ainsi qu'y insiste l'expression « en moins de quinze jours » et la juxtaposition dans la même phrase qui rend compte de la rapidité des différentes étapes. Selon J.L. Smarr, cette « personne [...] qui a un entier pouvoir à l'opéra pourrait être Louis Ladvoat, Jean-Nicolas de Francine – le directeur de l'Académie royale de Musique – ou encore le Duc de Vendôme¹ ». Saintonge affirme ensuite clairement avoir créé cet opéra avant l'Abbé Pic, balayant ainsi l'idée

¹ J. L. Smarr, *op. cit.*, p. 19-20.

selon laquelle les femmes, quand elles écrivent, ne font que copier les œuvres des hommes. D'ailleurs, Louis Ladvoat¹, dans une lettre adressée à l'Abbé Dubos, rend compte de manière très explicite de l'incompréhension de l'autrice mais aussi et surtout de sa grande estime de soi et de celle qu'elle porte à son œuvre. Il note en effet : « J'ai vu Mme de Xaintonge [...] qui prétend que ses opéras sont aussi bons que ceux des deux auteurs modernes dont vous parlez² ».

Saintonge adopte en outre une posture de modestie et d'honnêteté en déclarant qu'elle n'aurait jamais osé créer un ballet sur un sujet déjà traité, ce qui lui permet de souligner en même temps sa capacité à l'invention originale. Ainsi, dans le même temps, elle accuse implicitement l'Abbé Pic de ne pas faire preuve d'honnêteté car, lui, n'a pas hésité une seconde à prendre un sujet déjà traité sans pour autant le reconnaître. Saintonge pointe donc son manque de respect mais aussi son manque d'imagination. Enfin, elle déclare composer pour satisfaire des « personnes de considération » et met ainsi en avant la légitimité de son œuvre. Cet avis au lecteur nous permet de comprendre que Saintonge ne se contente pas d'imprimer ses œuvres. La publication imprimée est pour elle un moyen de faire le point sur une affaire de vol qui date déjà un peu mais qui semble lui avoir beaucoup importé et de prendre position par rapport à d'autres œuvres et à d'autres auteurs. Si elle n'a pas pu se défendre de vive voix, du fait peut-être de son sexe, elle utilise le livre qui devient un excellent *medium* pour faire entendre ses revendications.

L'« Avertissement » de l'*Histoire de Dom Antoine* et le « Au lecteur » de la *Diane* sont tout aussi intéressants. Dans le premier, Saintonge y explique sa démarche et surtout son objectif, à savoir de raconter le plus fidèlement possible l'exil de Dom Antoine en France. Elle se situe ainsi dans un débat théorique et générique puisqu'elle déclare que le roman est le lieu de l'imagination et le genre historique celui des faits véritables. Selon Saintonge, mélanger roman et Histoire serait néfaste « car enfin lorsque le vrai est confondu avec le faux, la lecture n'en saurait être agréable aux savants et loin d'instruire ceux qui n'ont qu'une connaissance bornée, cela ne sert souvent qu'à leur gêner l'esprit ». C'est aussi l'occasion pour elle de rappeler ses origines illustres en précisant que son grand-père et le frère de ce dernier était au service de Dom Antoine. Dans le second, Saintonge explique qu'elle souhaite écrire pour les « gens de bon goût » et précise pour cela avoir adapté sa traduction et modifié le texte et parfois même l'histoire d'origine pour plaire à cette élite lettrée comme le prouvent le terme de

¹ Louis Ladvoat était maître ordinaire en la chambre des comptes de Paris.

² Louis Ladvoat, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce, Paris, Cicero éditeurs, 1993, lettre du 26 octobre 1695, p. 57. Au vu de la date de la lettre, Saintonge fait référence à ses opéras *Didon* et *Circé*. Les « deux auteurs modernes » peuvent selon nous faire référence à l'Abbé Jean Pic, à Duché de Vancy ou à Jean-Baptiste Rousseau.

« bienséance », les expressions telles que « tour assez agréable », « tour nouveau et réjouissant » et le complément circonstanciel de manière « avec esprit et délicatesse ». On voit donc qu'elle vise un certain public ce qui manifeste une certaine conscience de son talent.

B. Se représenter en tant qu'auteur : la mise en scène de soi

Dans les textes préfaciels que nous avons étudiés ci-dessus, Saintonge, nous l'avons dit, nous fait part de ses intentions mais aussi de ses revendications. Il s'agit ici de s'intéresser à la manière dont elle s'inscrit dans un champ littéraire et se met en scène en tant qu'auteur.

a) Se présenter comme proche de la cour

Nous avons montré dans notre première partie, grâce à la mention de plusieurs dédicataires, que Saintonge avait composé dans différents foyers. Si le fait qu'elle était proche des milieux lettrés de l'époque et de la cour est incontestable, il faut relever la manière dont elle met en avant son réseau de patronages et d'amitiés prestigieux. L'autrice propose ainsi dans l'épître des *Poesies galantes* adressée à Madame, une mise en scène de soi fictionnelle. L'épître débute sur l'éloge hyperbolique de convention du destinataire, avec le rappel de sa lignée royale et la précision de l'autrice quant à son incapacité à dire toutes les qualités de Madame : « Mon zèle a pour vous tant d'ardeur, / Que ma Muse ne peut suffire / A vous dire / Tout ce que ressent mon cœur¹ ». S'approche alors l'Envie qui « craint que ce livre ait le même avantage, / Que Circé, que Didon » et qui demande ensuite à l'autrice si elle connaît assez bien les goûts de Madame pour oser lui dédier un ouvrage de poésies. L'autrice, ou plutôt le je poétique, lui répond :

Je connais mieux que vous son esprit, sa bonté ;
J'en reçois chaque jour quelques marques nouvelles,
Et dans mes ouvrages divers,
Cette grande Princesse, en faveur de mon zèle,
A toujours fait grâce à mes vers.²

Saintonge mentionne ensuite la « cabale » que l'on retrouvera dans l'« Avis au lecteur » en précisant que ses vers n'ont rien à craindre puisque Madame lui donne son soutien. Que l'intensité de la relation à sa protectrice soit un peu exagérée n'empêche de souligner comment Saintonge assoit sa légitimité et de suggérer une pré-circulation de ses œuvres.

¹ *Poesies galantes*, épître dédicatoire.

² *Ibid.*

L'épître en vers burlesque « Au Chevalier de Ch... » constitue la pièce où Saintonge se met en scène à la cour de manière la plus évidente et avec une assurance assumée. Elle y raconte qu'elle a été invitée à se rendre à Versailles afin de présenter son opéra *Didon* au roi :

A présent je vous dit tout net,
 Pour satisfaire à vôtre envie,
 Que le plus beau jour de ma vie
 Est d'avoir enfin présenté,
 Mon Ouvrage à sa Majesté :
 Un beau matin vailles que vailles,
 Je m'en allai droit à Versailles
 Trouver un gros et grand Seigneur,
 Qui me servit de très bon cœur ;

[...]

Eh bien comment vous nommez-vous,
 Me demanda-t-il d'un air si doux ?
 Quoy vous avez fait cet ouvrage ?
 Ce n'est pas mon apprentissage,
 Luy repliquay-je, avec respect :
 Pour Vôtre Majesté j'ay fait
 Sur sa santé certain Prologue
 De Bergeres & de Bergers,
 Qui venoient tous dans leurs vergers,
 Pour marquer leur jouissance
 Touchant vôtre convalescence.¹

J. L. Smarr voit dans ce texte le témoignage d'une entrevue pour la remise du Ms français 2207 conservé à la BnF et dont nous avons déjà parlé². Aucun autre témoignage ne fait part de cette entrevue entre le roi et Saintonge et l'insistance de Saintonge à la fin de l'épître semble un peu exagérée :

Croyez que je viens de vous faire
 Un récit fidèle et sincère
 De tout ce qui m'est arrivé,
 Sans en avoir rien réservé ;

Néanmoins, fidèle, exagéré ou fictionnel, ce récit rend compte de la stratégie adoptée par Saintonge depuis le début de sa carrière, à savoir mettre en avant un réseau de relations prestigieux. C'est une des fonctions que donne Saintonge à son recueil : mettre en scène et commenter ses faits et geste de poétesse à succès.

Cette épître est aussi la seule pièce où Saintonge évoque sa famille : « Nous allâmes nous mettre à table / Mes filles, mon beau-frere aussi,³ ». Selon J.L. Smarr, « as she does not

¹ *Poesies galantes*, p. 73-75.

² « The poem indicates that she was invited to present her work to him, which meant not only performing the work at court, but also giving him a copy of the libretto. [...] Clearly she knew that this earlier piece had pleased the king. Thus the reference to her own repeated success obviously invited the King to make further use of her, and to notice the reliability with which her work could win approval. We are all beyond the modesty topoi of earlier generations, and into a professional self-promotion », J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 49.

³ *Poesies galantes*, p. 75.

mention her husband included on this occasion, she may have been widowed by then (1693), which would explain the presence of her brother-in-law as the male protector of the family¹ ». Cela confirme qu'elle aurait pu être veuve au début des années 1690, ce qui lui aurait permis de demander les privilèges en son nom comme nous l'avons dit mais l'aurait aussi amenée à rencontrer des difficultés matérielles.

b) De la difficulté d'écrire

Saintonge évoque en effet, dans plusieurs poèmes, des problèmes d'argent et cela pourrait peut-être indiquer qu'elle était veuve et peinait donc à assumer seule les dépenses du foyer, ce qui l'aurait poussé à écrire pour pouvoir vivre. Ainsi, dans une « épître à Monsieur l'Abbé G***² », Saintonge évoque des travaux de réparation du toit chez elle et déplore les dépenses que cela implique mais aussi l'impossibilité pour elle d'écrire dans de telles conditions :

Dans un temps si défavorable,
Où tout le monde est indigent,
Donne-t-on, sans souffrir une peine incroyable,
Pour du plâtre et du bon argent ?
Et lorsque de la bourse il faut faire ouverture,
N'est-ce pas être à la torture ?
Ce dur penser me causer un si cruel chagrin,
Que la plume aussitôt me tombe de la main.³

Saintonge précise également que ces travaux ont sali et mis en désordre la pièce dans laquelle elle écrit habituellement : « Mais, hélas ! cet endroit si propre, si joli, / Que je nommois mon Tivoly, / Na paroît à présent qu'un égoût du Parnasse ;⁴ ». J.L. Smarr déclare que

this early example of 'a room of one's own' is strikingly unusual. Other women often claimed that their poems, verbal portraits, or stories had originated in the collective conversation of a salon. Mme de Saintonge makes no reference to participating in such gatherings, although she may have done so; instead she presents herself to us as a working alone in her own private space.

Ces quelques vers montrent également que la représentation des « salons » est très fictionnalisée et qu'il était sans doute impossible d'y écrire sur le champ.

Si l'autrice évoquait dans cette épître son propre cas, Saintonge pointe aussi plus généralement les difficultés matérielles que rencontrent souvent les auteurs dans sa pièce *L'Intrigue des Concerts* :

¹ J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 12.

² *Poesies diverses*, tome 1, p. 259-261.

³ *Ibid.*, p. 260-261.

⁴ *Ibid.*, p. 260.

Sçavoir faire des vers porte souvent malheur,
 Rarement la fortune n'accompagne un Auteur :
 Un Poète toujours a peu d'argent en poche,
 Son malheur se répand sur tout ce qu'il approche.¹

Saintonge joue ici avec le mot « fortune » utilisé en syllepse et qui désigne à la fois la chance, le destin mais aussi la richesse : les auteurs sont privés d'aisance matérielle mais également de bonheur. Nous en avons un autre exemple avec l'épître « A Monsieur le J.D.B. » dans laquelle elle remercie son ami pour son cadeau de nouvelle année et s'excuse de ne pouvoir lui en envoyer un en retour² :

On ne moissonne plus de fleurs sur le Parnasse :
 Le terrible Dieu de la Thrace
 Dés longtems a tout fait périr.
 [...]
 Les neuf sœurs gardent le silence,
 A leurs soucis amers onc il n'est d'allégeance,
 Car Bellone a brisé lyres & chalumeaux ;
 [...]
 Les Auteurs, qui faisoient bombance,
 Et qui jadis payoient les plus exquis cadeaux,
 De Chansons & de Madrigaux,
 Sont maintenant dans l'indigence.³

« The wars, she complains, have diverted the money that used to support the arts and thus have silenced the muses⁴ ». Saintonge, loin d'idéaliser la position des auteurs, rend compte de la réalité de leur situation et rappelle aussi que les auteurs écrivent le plus souvent pour gagner leur vie et qu'ils sont dépendants du soutien financier des plus puissants.

Ces problèmes d'argent pourraient expliquer la raison pour laquelle elle s'emploie à revoir et à corriger ses œuvres avec autant d'application dans le but de connaître le succès et de vendre. Dans une épigramme du tome 2 des *Poesies diverses*, Saintonge déclare en effet que ses œuvres sont le fruit d'un travail de longue haleine qui suppose relecture et corrections et qu'elle n'écrit pas « sans nul effort » :

Je n'ai pas un talent si beau :
 Je m'imagine qu'un ouvrage
 Que l'on n'a pas bien retouché,
 Est comme un petit ours sauvage
 Que la mère n'a pas léché.

« These lines combine a witty gesture of modesty with a sens of professionalism. Hers is not the poetry of inspiration but of serious, disciplined craft. At the same time, the image of the mother bear makes clear that the shaping power of the artist belongs naturally to a woman⁵ ».

¹ *L'Intrigue des concerts*, scène VIII, p. 312.

² J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 46.

³ *Poesies diverses*, tome 1, p. 287-288

⁴ J.L. Smarr, *op. cit.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

Saintonge se distingue donc encore une fois de la représentation fréquente (y compris sous la plume des autrices elles-mêmes), comme simples amatrices éclairées. Cette mise en scène de soi est aussi l'occasion pour elle de proposer plus généralement des commentaires sur le métier d'écrivain et lui permet de le désacraliser en rejetant l'idée de l'écrivain-génie qui écrirait seulement pour le plaisir, ou la gloire.

Enfin, les difficultés peuvent également être causées par l'absence d'une personne. Un thème récurrent que l'on retrouve dans les poésies de Saintonge est l'éloignement d'un ami ou d'un proche qui lui ôte le talent de l'écriture ou de la chanson. On peut à titre d'exemple citer l'épître en vers burlesques « à Madame la Présidente de G...¹ » où l'on apprend que Saintonge ne ferait pas que composer mais chanterait également. Elle explique ensuite que lorsque la présidente de G... n'est pas avec elle, « [Sa] voix qui [lui] parut touchante, / N'est plus qu'une voix miolante, / Plus propre à chanter Libera, / Qu'à fredonner un Opéra. », en d'autres termes qu'elle n'est plus capable de composer de grandes œuvres musicales et qu'elle doit se contenter des airs à boire. Tout cela porte à croire que Saintonge tente ici d'expliquer cette pratique moins noble des airs à boire. Néanmoins, nous pensons qu'il s'agit encore ici d'une manière de faire la promotion de la diversité de son œuvre et de montrer sa capacité à adapter sa plume aux modes et aux circonstances.

C. Se réapproprier son œuvre poétique : la mise en recueil

Cette volonté de se présenter en tant qu'autrice professionnelle se manifeste enfin par la mise en recueil de ses poésies. La mise en recueil est, « si l'on considère qu'une femme est poète et auteur au sens plein dès lors qu'elle fait le geste de constituer elle-même un recueil de ses œuvres et de le livrer au public² », un moyen de se réapproprier ses œuvres et de revendiquer leur statut. La mise en recueil est donc une consécration et en même temps une étape obligatoire vers le processus de reconnaissance et de légitimité. Ce geste est d'autant plus remarquable que « rares sont les femmes qui ont publiés des recueils personnels » car « là où sont privilégiés le naturel, l'oralité et la conversation, là où la femme décline son action en trois dimensions, inspirer, rassembler et promouvoir, la publication n'a pas lieu d'être³ ». En effet, la poésie mondaine circulait principalement de manière manuscrite et était parfois publiées dans des recueils collectifs, là où leurs auteurs pouvaient se décharger de toute intention éditoriale⁴ et

¹ *Poesies galantes*, p. 83-86.

² Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 507.

³ Madame Deshoulières, *Poesies*, éd. cit., p. 8.

⁴ Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion Classiques, 2005, p. 188. Ces points sont mal connus et la recherche est à faire.

également dans le *Mercuré galant*. Dans le cas de Saintonge, certains de ses poèmes ont également connu une première publication dans les ouvrages de sa mère comme nous l'avons dit dans notre première partie. Enfin, Saintonge, à la fin de *La Diane*, propose une série de poèmes. Cette première salve de publications de poésies constitue une sorte de premier recueil de ses œuvres. Voici donc un tableau qui récapitule de manière chronologique les différentes pièces de Saintonge ayant connu une première publication imprimée :

Pièce	Lieu de la première publication imprimée	Date de la première publication	Emplacement dans les recueils de Saintonge
Vous chantez lorsque tout sommeille	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 21 puis dans <i>Le Galant Nouvelliste</i> , p. 278-279.	1681	PG (1696), p. 147.
Reviens affreux hiver règne dans nos bocages	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 6	1685	PG, p. 69.
Je trouvai l'autre jour le berger qui m'engage	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 21.	1688	PG, p. 62
Quand on est enchanté par de nouveaux attraits	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 5.	1691	PG, p. 95.
Fuyons ce bocage enchanté	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 18.	1691	PG, p. 64.
Il est toujours doux de charmer	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 11.	1693	PG, p. 51.
Le doux chant des oiseaux dans nos bois nous appelle	Christophe Ballard, <i>Livres d'airs...</i> , p. 21.	1694	PG, p. 66.
Dialogue de bergers sur le retour de la santé du roi que la Renommée leur vient annoncer	<i>Le Galant Nouvelliste</i> , p. 58-68.	1694	PG, p. 107-121
L'espoir qui doit flatter mon cœur,	<i>Ibid.</i> , p. 93.	1694	PG, p. 179
Tircis vôte extrême langueur	<i>Ibid.</i> , p. 112	1694	PG, p. 125
Quand nos jeunes Guerriers sont au champ de Bellone	<i>Ibid.</i> , p. 135.	1694	PG, p. 98
Idille pour Monseigneur sur la prise de Philisbourg	<i>Ibid.</i> , p. 137-151.	1694	PG, p. 153-163
Vous me demandez, Bergere	<i>Ibid.</i> , p. 155-156	1694	PG, p. 82
Gardez-vous bien d'épuiser les douceurs	<i>Ibid.</i> , p. 158.	1694	PG, p. 105
Le premier plaisir est d'aimer	<i>Ibid.</i> , p. 167.	1694	PG, p. 96
Sur la bataille de Fleurus	<i>Ibid.</i> , p. 173.	1694	PG, p. 88
Sur le départ de Monseigneur	<i>Ibid.</i> , p. 174.	1694	PG, p. 124
Enfin après une cruelle absence	<i>Ibid.</i> , p. 183.	1694	PG, p. 145
Votre cœur est tout plein de sa flamme nouvelle	<i>Ibid.</i> , p. 185.	1694	PG, p. 146
Pourquoi me quittez-vous charmante illusion	<i>Ibid.</i> , p. 247.	1694	PG, p. 127
Bocage autrefois si charmant,	<i>Ibid.</i> , p. 282.	1694	PG, p. 145
Triste et sombre desert, vous charmez mes ennuis,	<i>Ibid.</i> , p. 302-309.	1694	PG, p. 99-103
Du plus grand de tous les guerriers,	<i>Ibid.</i> , p. 309-310.	1694	PG, p. 130.
C'en ai fait, la raison a chassé de mon cœur,	<i>Ibid.</i> , p. 310-311.	1694	PG, p. 105.
Jeunes guerriers, après votre victoire,	<i>Ibid.</i> , p. 311-312.	1694	PD1, p. 214
Si vous voulez, jeune Bergère,	<i>Ibid.</i> , p. 312.	1694	PG, p. 182
Idille chantée devant le roi à Fontainebleau	<i>Mercurie galant</i> , p. 84-95.	Décembre 1696	PD1, p. 199-206
Avez-vous peur de tomber par terre,	Ribon, <i>Parodies bachiques, sur les airs et symphonies des Opéra</i> , Paris, Christophe Ballard, p. 44.	1696	PG, p. 142
Décoiffons ces bouteilles,	<i>Ibid.</i> p. 136.	1696	PG, p. 136
Le bon Vin est nécessaire,	<i>Ibid.</i> , p. 163.	1696	PG, p. 137

Préparons-nous pour la plus douce guerre,	<i>Ibid.</i> , p. 201.	1696	PG, p. 138
D'où viens-tu mon Voisin,	<i>Ibid.</i> , p. 288.	1696	PG, p. 140
Menageons, chers, les plaisirs de la table,	<i>Ibid.</i> , p. 206.	1696	PG, p. 142
Idille pour le mariage de la Duchesse de Lorraine	<i>La Diane de Montemayor</i> , p. 449-460.	1699	PD1, p. 233-244
Epître « Savez-vous bien, gentille dame, »	<i>Ibid.</i> , p. 461-462.	1699	PD2, p. 241-242
Epître « à Monsieur de... Capitaine des Gardes de S.A.R. »	<i>Ibid.</i> , p. 463-466.	1699	PD1, p. 207-210
Epître « à Monsieur de... »	<i>Ibid.</i> , p. 467-469	1699	PD1, p. 211
Epître « à Monsieur L... »	<i>Ibid.</i> , p. 470	1699	PD2, p. 135-136
« Pour son chat »	<i>Ibid.</i> , p. 471	1699	PD2, p. 136

a) La composition des recueils

Dans cette première sous-partie, nous nous intéresserons à l'organisation des pièces dans les recueils et nous comparerons également les pièces qui ont connu une première publication imprimée hors recueil avec leur version dans les recueils afin de dégager de potentiels ajouts, suppressions ou corrections de la part de l'autrice. Cela nous permettra de cerner une forme concrète d'exercice de son auctorialité, entendu notamment ici comme affirmation d'une possession sur son œuvre, et d'une autorité de poète.

1. Les *Poesies galantes*

Les *Poesies galantes* de 1696, comme nous l'avons déjà dit, constituent la première publication imprimée de Saintonge. Ce recueil réunit, outre de nombreux petits poèmes, de longues pièces poétiques de l'autrice : le ballet *Les Charmes des saisons*, l'idylle *Sur le retour de Madame au Palais royal*, l'idylle *Sur le retour de la santé du roy*, l'idylle *Pour Monseigneur sur la prise de Philisbourg* et enfin l'épigramme « chantée devant Sa Majesté à Versailles ».

Il s'agit tout d'abord de s'intéresser au choix du titre. Pourquoi Saintonge a-t-elle choisi de qualifier ses poésies de « galantes » ? Alain Viala « désigne comme 'galant' cette codification du goût ayant été à la fois la plus complète et la plus centrale dans les modulations du purisme mondain¹ ». Il poursuit : « le qualificatif 'galant' a été l'objet de maints débats au XVII^e siècle, et utilisé tantôt laudativement, tantôt de façon péjorative. Sa vogue la plus marquée se situe dans les années 1650-1670. Quittant le terrain des mœurs et des relations amoureuses, il en vient à désigner aussi une orientation du goût littéraire [...]. La 'galanterie' ainsi entendue fut un courant, et non une école [...] »². La poésie galante « est une poésie de conversation, non seulement inspirée par les multiples circonstances de la sociabilité mondaine, mais plus encore destinée à prendre place au sein des entretiens oraux des honnêtes gens³ ». L'esthétique galante prend son point de départ dans les années 1620, se développe ensuite et se poursuit au fil du siècle, réunissant ainsi de nombreux poètes connus et reconnus tels que Voiture, Théophile de Viau, Benserade, Sarasin, Madeleine de Scudéry, etc⁴. Qualifier ses poésies de « galantes » est donc pour Saintonge un moyen de revendiquer à la fois son appartenance à toute une lignée de poètes prestigieux du XVII^e siècle mais aussi au milieu

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 169.

² *Ibid.*, p. 170.

³ Alain Génétot, *Poétique du loisir mondain...*, op. cit., p. 22.

⁴ Pour un panorama des différentes générations de poètes galants, voir *ibid.*, p. 19-20.

aristocratique car « la conversation, requérant à la fois culture littéraire et science du monde, suppose d'avoir en partage le bien noble et libéral par excellence, le loisir¹ ».

Le recueil s'ouvre, comme nous l'avons montré ci-dessus, sur un Avis au lecteur dans lequel Saintonge règle ses comptes avec l'Abbé Pic et affirme que c'est son ballet *Les Charmes des saisons* qui aurait dû paraître sur scène. Juste après ce texte paratextuel vient son ballet qu'elle présente comme sa pièce maîtresse en la plaçant comme pièce inaugurale de son premier recueil. D'ailleurs, juste avant l'avis au lecteur, une page de titre interne renforce cette primauté accordée au ballet :

LES CHARMES
DES SAISONS.
B A L L E T.
ET AUTRES
P O E S I E S
GALANTES.

En précisant le titre du ballet, Saintonge souhaite montrer que c'est une pièce à part, qui se détache du reste de son recueil et lui donne son ton. Ce geste très fort confirme sa volonté de revendication auctoriale en ouvrant son recueil sur une pièce inédite, refusée par l'opéra qui a préféré la version de l'Abbé Pic mais qui est, selon l'autrice, sa pièce la plus légitime et surtout la plus innovante. En effet, le fait que le ballet soit la pièce inaugurale est d'autant plus symbolique car « il s'agit du premier opéra d'un nouveau genre, désigné à l'époque sous le nom de 'ballet' : il qualifiait un opéra dont chaque acte était indépendant, mais qui tirait son unité d'un prologue annonçant une thématique commune, souvent large, qui liait les différentes intrigues² ».

Ce ballet est suivi de l'idylle *Sur le retour de Madame au Palais Royal*³. Nous ne savons si cette pièce a été représentée. Néanmoins, le fait qu'elle suive la pièce principale du recueil est logique puisque le recueil est dédié à Madame. Saintonge, avec cette idylle placée en tête d'ouvrage qui est suivie d'une « Chanson sur les chiens de Madame⁴ », poursuivrait son

¹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain...*, op. cit., p. 17.

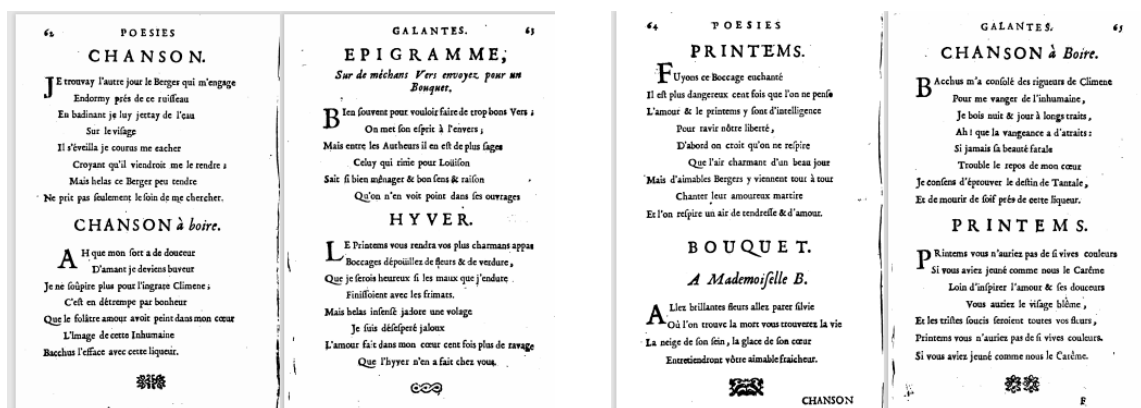
² Perry Gethner, « Introduction », *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. 3. XVII^e-XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 25.

³ *Poesies galantes*, p. 45-59.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

entreprise élogieuse visant à s'assurer la protection de la belle-sœur de Louis XIV et donnerait à lire sa proximité avec l'illustre princesse.

Le recueil se compose ensuite d'une alternance de pièces de genres différents. En effet, si les pièces sont réunies par genres dans la table des matières comme nous le verrons, Saintonge décide plutôt de ne pas les regrouper comme tel dans le recueil-même, à l'image, par exemple des *Œuvres burlesques* de Scarron qui « continuent de juxtaposer ces diverses formes, plus au moins regroupées¹ » :



Néanmoins, les parodies d'opéra et les paroles bachiques sur des airs d'opéras semblent toutes regroupées entre la page 134 et la page 144. Elle prend aussi le soin de préciser pour chaque poème son genre et

en mentionnant dans son titre le genre auquel il reconnaît appartenir, le poème s'auto-définit et se place lui-même dans une tradition. Tout se passe comme si l'intitulé formel désignait au lecteur son acte de lecture en fonction de ce qu'il y reconnaît : non pas tant une norme générique abstraite, transcendante et finalement arbitraire, qu'un produit historique qu'il peut rattacher par ce biais à une tradition plus vaste et qui garantit à elle seule l'authenticité de l'objet poétique [...].²

Préciser le genre de ses poèmes et les classer comme tel est donc pour Saintonge encore un moyen d'accès à la reconnaissance et d'inscription dans une lignée de poètes du XVII^e siècle.

En outre,

les catégories formelles conditionnent ainsi un horizon d'attente et engagent la réception du poème dans une voie déterminée, par le jeu des connotations qu'emporte avec elle nécessairement – c'est-à-dire historiquement – la forme. [...] L'intitulé formel est donc une variante de la *captatio benevolentiae*, par laquelle on manifeste à l'auditoire ses scrupules de ne pas les dérouter en le guidant vers une tradition bien connue [...].³

¹ Alain Génétiot, *Les genres lyriques mondains*, op. cit., p. 73

² *Ibid.*, p. 72.

³ *Ibid.*

On retrouve donc ici l'idée que Saintonge écrit pour un public bien défini et que ses poèmes partent d'une intention précise.

Le tableau ci-dessus permet de rendre compte du fait que de nombreux poèmes ont connu une première publication imprimée antérieure à ce premier recueil. Il s'agit donc de savoir si, entre ces premières publications imprimées et celle du recueil, Saintonge a modifié ses poésies. En ce qui concerne les pièces publiées dans *Le Galant Nouvelliste*, on remarque que les petits airs ne subissent aucun changement lors de leur reprise dans le recueil. Saintonge modifie en revanche plus ou moins les grandes pièces. Penchons-nous tout d'abord sur l'idylle *Sur le retour de la santé du Roy*¹. Le premier changement se repère au niveau du titre. En effet, lors de sa première publication imprimée dans *Le Galant Nouvelliste*, cette pièce était intitulée « Dialogue de bergers sur le retour de la santé du roi que la Renommée leur vient annoncer ». Saintonge, dans son recueil, prend donc soin de préciser le genre qui donne plus de valeur à la pièce et de simplifier le titre en supprimant la proposition subordonnée relative et la mention des « bergers », puisqu'une idylle suppose obligatoirement une mise en scène de ces derniers.

Saintonge augmente également son idylle. En effet, dans la version du recueil, la scène IV comporte deux répliques supplémentaires :

Pages 65-66 de l'églogue dans <i>Le Galant Nouvelliste</i>	Extrait de la scène IV de l'églogue dans le recueil de 1696
<p>NOUVELLISTE. 65</p> <p>IRIS, LISANDRE.</p> <p>Un tendre amour } m'épouvante ; } nous enchante. } une char- Je fais } ce qui peut } mer, Cherchons } nous char- } mer. Pour vivre content Il ne faut point } aimer. Iris, il faut }</p> <p>LISANDRE.</p> <p>Quand on est seul à porter une chaîne, On souffre de cruels tourmens, Mais deux tendres Amans La portent sans peine.</p> <p>Cette de vous deffendre, Partagez mon ardeur.</p>	<p>POÉSIES</p> <p>LISANDRE.</p> <p>Quand on est seul à porter une chaîne, On souffre de cruels tourmens ; Mais deux tendres Amans La portent sans peine.</p> <p>Partagez mon ardeur, Celle de vous deffendre : Pour un amour si violenc, si tendré, C'est trop peu d'un cœur, Partagez mon ardeur.</p> <p>IRIS.</p> <p>La douceur d'une Bergere, Et bien souvent l'écueil des plus tendres amours : Qui veut se faire aimer toujours, Ne doit jamais cesser d'être severe ; La douceur d'une Bergere Et bien souvent l'écueil des plus tendres amours.</p> <p>GALANTES</p> <p>LISANDRE.</p> <p>La conduite d'une belle, Ne regle pas toujours le cœur de son Berger Le mien est fait pour vous être fidele, Devenez plus frivole, ou soyez plus cruelle, Rien ne sçaitroit me dégoûter.</p> <p>IRIS.</p> <p>Si je vous aime Serez vous diéret & constant ? Ne vous verrai-je plus cette langueux extrême ? Vôtre cœur sera-t-il content, Si je vous aime ?</p> <p>LISANDRE.</p> <p>Si je vous aimois tendrement, Lorsque que vous êtes cruelle, Pourrois-je n'être pas fidele Quand vous rendrez mon fort charmant ?</p> <p>J'y veus mourir & ressembler les fleurs,</p>

Le changement le plus capital est l'ajout d'une cinquième scène dans la version du recueil. Cette dernière scène, précédée d'une indication pour la représentation qui n'était pas présente dans la version du *Galant Nouvelliste*, est une chaconne. La chaconne est « une danse

¹ *Poesies galantes*, p. 107-121.

à trois temps, au rythme lent et bien marqué, et qui servait de finale aux opéras et aux ballets¹ ». La chaconne de cette idylle de Saintonge est donc une danse mais aussi une pièce vocale et instrumentale. En effet, elle indique juste avant cette scène que les bergers et les bergères « témoignent par leurs chants & par leurs danses la joie qu'ils ont de voir que Lisandre a pu toucher le cœur d'Iris² ». La scène ne modifie en rien l'intrigue mais ajoute de la valeur à sa pièce puisque la chaconne finale la rapproche des grands genres de l'opéra et du ballet.

Ces ajouts significatifs s'accompagnent de modifications du texte. Saintonge change tout d'abord l'adjectif qui qualifie le terme de « Monarque ». Dans *Le Galant Nouvelliste*, ce dernier était qualifié d' « intrépide³ » alors que dans la version des *Poesies galantes*, il est qualifié d' « auguste », adjectif qui renforce la volonté de célébrer Louis XIV. En outre, l'autrice modifie quelques vers. Les deux derniers vers de la scène II étaient, dans la version du *Galant Nouvelliste*, « Heureux si le plus grand des Rois / Prenoit plaisir à les entendre », qui deviennent, dans le recueil, « Nous serons trop heureux si le plus grands des Rois / prend du plaisir à les entendre ». De deux octosyllabes, on passe à un alexandrin suivi d'un octosyllabe. Saintonge semble vouloir harmoniser les paroles de ce berger, en préférant, dans la version de ce recueil, des alexandrins pour tous les vers dont la rime est en [wa] et des octosyllabes pour tous les verbes dont la rime est en [ãdr]. Le vers 3 de la scène IV passe quant à lui de « Quand je suis près de vous, que ma joie est extrême ! » à « Quand je suis près de vous mon plaisir est extrême » tandis que le vers 52 de la même scène passe de « J'ay souffert en secret les plus affreuses peine » à « J'ay souffert en premier les plus cruelles peine ». Ces petites modifications ne changent pas les mètres des vers mais influent légèrement sur son sens. En effet, l'adjectif de « cruel » insiste davantage sur la douleur causée par l'amour que l'adjectif « affreuses ». La différence entre « joie » et « plaisir » est plus ténue : « plaisir » insiste davantage sur le caractère agréable d'Iris pour Lisandre. Enfin, toujours dans la même scène, elle intervertit les vers 25 et 26 et supprime le vers 29 et donc la répétition du vers « Cessez de vous deffendre ».

En ce qui concerne l'idylle *Pour Monseigneur sur la prise de Philisbourg*⁴, Saintonge modifie peu ses vers hormis le premier de la réplique de la nymphe de la scène de la page 142 du *Galant Nouvelliste*, qui passe de « Ne craignez rien, la crainte est vaine » à « Dissipez une crainte vaine », afin peut-être d'encadrer les deux alexandrins et l'octosyllabe par deux

¹ « Chaconne », Portail CNRTL, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/chaconne>, page consultée le 15 avril 2021.

² *Poesies galantes*, p. 117.

³ *Le Galant Nouvelliste*, p. 59 et 61.

heptasyllabes. En revanche, elle supprime la suite de la réplique des bergers qui s'étendait de la page 143 à 144 et une réplique de Pan, celle de la page 151. Enfin, dans l'élégie « Triste et sombre desert, vous charmez mes ennuis, », Saintonge modifie seulement deux vers. Le vers 5 passe de « Et pour luy conserver ma foy, mon tendre amour » à « Et pour luy conserver le plus parfait amour » et le vers 44 de « Il montre de ses feux toute la violence » à « Il fait voir de ses feux toute la violence ». Ces modifications de Saintonge ne changent rien quant à la métrique ou au sens du vers ; mais elles prouvent bien que l'autrice a procédé à un travail de reprise et de correction entre les éditions dans le but de parfaire ses pièces.

2. *Les Poesies diverses*, tome 1

En 1714, Saintonge décide de rééditer ses *Poesies galantes* et d'ajouter à ce nouveau recueil ses autres pièces poétiques. Ce projet éditorial de fin de carrière prouve la volonté de l'autrice de réaffirmer une dernière fois la maternité de son œuvre en réunissant, dans un recueil divisé en deux tomes qu'elle intitule *Poesies diverses*, toute son œuvre en vers. Elle fait alors imprimer ce recueil à Dijon après avoir composé pour la cour d'Espagne et celle de Lorraine. Pourquoi Saintonge modifie-t-elle l'adjectif qui qualifie ses vers ? Nous l'avons dit dans notre introduction, l'esthétique galante connaît un reflux au XVIII^e siècle. Délaisser l'adjectif « galant » relève donc pour Saintonge d'une stratégie éditoriale d'adaptations aux évolutions esthétiques.

Etant donné que le tome 1 est une réédition du recueil de 1696, on retrouve les mêmes pièces. *Le Ballet des Saisons* connaît quelques modifications entre les deux éditions. A l'entrée III, le chœur doit répéter le dernier couplet de l'entrée II. Dans l'édition de 1696, Saintonge retranscrivait intégralement le couplet alors que dans la réédition, elle ajoute seulement l'indication « le chœur répète le dernier couplet ». En outre, elle supprime quelques vers. Dans l'édition de 1696, Flore et Climène chantaient simultanément, à l'entrée V, un couplet qui attribuait des vers différents à chacune. Dans la réédition, Saintonge fait seulement chanter Climène et supprime donc des vers :

Version d'une partie de l'entrée V dans les <i>Poesies galantes</i>	Version d'une partie de l'entrée V dans les <i>Poesies diverses</i>
<p>14 POESIES</p> <p>Quand on est belle comme vous, Un seul regard le ramène Dans votre chaîne. Est-il un triomphe plus doux.</p> <p>FLORE.</p> <p>Ramener cet ingrat n'est pas une victoire, Qui puisse flater ma gloire, C'est moins à ma beauté Que je dois son retour qu'à sa légèreté.</p> <p>CLIMENE.</p> <p>Un Amant que la confiance Attacherait à vos pas, Vous causeroit souvent d'ennuyeux embarras. Il faut un peu d'absence, Pour ranimer les feux Des cœurs les plus amoureux. Un Amant que la confiance Attacherait à vos pas, Vous causeroit souvent d'ennuyeux embarras.</p> <p>FLORE & CLIMENE.</p> <p>Un Amant que la confiance Attacherait à } mes pas } vos pas</p>	<p>12 POESIES</p> <p>FLORE.</p> <p>Un Amant que la confiance Attacherait à mes pas, Auroit toujours pour moi mille nouveaux apas</p> <p>Il ne faut point d'absence Pour ranimer les feux De deux cœurs bien amoureux. Un Amant que la confiance Attacherait à mes pas, Auroit toujours pour moi mille nouveaux apas.</p> <p>Mais Zéphire paroit. Je ne sens plus d'allarmes, Et mon foible courroux Cede aux mouvemens les plus doux.</p> <p>ZEPHIRE à Flore.</p> <p>Je ne vous vis jamais briller de tant de charmes, Je me sens enflâmer de la plus vive ardeur ; Ah! si vous n'étiez pas maîtresse de mon cœur, Dans ce moment il vous rendroit les armes.</p> <p>FLORE.</p> <p>Vous faites voir assez d'empressement Quand vous êtes en ma présence ;</p>

Elle supprime en outre le premier couplet de l'entrée VI dans lequel le chœur reprenait les paroles du dernier couplet de l'entrée V en changeant la personne et le dernier couplet de l'entrée XIX qui était encore chanté par le chœur. Dans cette troisième version imprimée, Saintonge montre encore le souci de constamment améliorer son œuvre.

Comme il s'agit d'une réédition augmentée, un certain nombre de pièces a donc été ajouté. Dans la réédition, les pièces que l'on trouve jusqu'à la chanson « Qu'il est volage¹ » sont des pièces qui étaient déjà présentes dans le recueil de 1696, excepté *La Coupe de Bacchus*² et l'épigramme « Sur un amant chagrin de voir aller sa maîtresse au camp de Compiègne³ » qui sont des pièces inédites. Même si le début du recueil reprend principalement des pièces déjà éditées dans le recueil de 1696, la réédition de 1714 ne respecte pas toujours l'ordre d'apparition des pièces de l'édition de 1696. Ainsi, l'épigramme « Damon me disoit l'autre jour⁴ » est placée, dans la réédition, juste avant le bouquet « A Mademoiselle B.⁵ » alors que dans l'édition de 1696, il se trouvait trois pages après celui-ci. Autre exemple, le madrigal et le printemps de

¹ *Poesies diverses*, tome 1, p. 179.

² *Ibid.*, p. 49-50.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Poesies galantes*, p. 67 et *Poesies diverses*, tome 1, p. 55.

⁵ *Poesies galantes*, p. 64 et *Poesies diverses*, tome 1, p. 55.

la page 132 du recueil de 1714 sont placés avant l'épître « À un époux qui avoit laissé sa femme à la campagne, dans le tems qu'il faisoit rebâtir sa maison à Paris » alors qu'on les trouvait après cette épître dans l'édition de 1696. Selon nous, le fait que les pièces n'apparaissent pas dans le même ordre relève simplement d'un choix du libraire et n'indique pas une intervention de Saintonge qui n'aurait eu aucun intérêt à modifier aléatoirement l'ordre d'apparition de ses pièces.

Après la chanson, toutes les pièces sont inédites. On remarque que le recueil se ferme sur une petite comédie intitulée *L'Intrigue des Concerts*. Cette pièce fait écho au ballet car elle met en scène Picotin, qui n'est autre que l'Abbé Pic qui a vu son ballet être mis à la scène à la place de celui de Saintonge. Si, dans l'avis au lecteur de l'édition de 1696 qui n'est plus présent dans la réédition de 1714, Saintonge se défendait de manière sérieuse et faisait preuve de retenue, cette pièce tourne au contraire très explicitement l'Abbé Pic en ridicule qui est tout à tour qualifié de « rimailleur » de « pédant », de « fat », de « gueux », d'« âne » et d'« ignorant ». Le personnage de Lumignon se moque de lui en le qualifiant de « crème du Parnasse », plus loin il est qualifié par Catin la chanteuse de « misérable auteur ». Saintonge manifeste aussi par là sa capacité à se saisir d'un conflit passé pour en faire le sujet d'une nouvelle production. Elle montre sa réflexivité, mais aussi sa conscience de la puissance du littéraire pour imposer à la postérité la « vraie » version de l'affaire.

Le recueil se compose ensuite comme celui de 1696 en alternant les grandes pièces qui célèbrent des événements ou des personnes importantes, et les pièces fugitives. Saintonge y ajoute son idylle *Chantée devant le roi à Fontainebleau*, publiée la première fois dans le *Mercure Galant*, les pièces publiées une première fois à la fin de sa *Diane* et sa chanson « Jeunes guerriers, après votre victoire » qui est apparue une première fois dans *Le Galant Nouvelliste*. Il s'agit donc, comme pour les pièces qui avaient déjà connues une première publication reprises dans le recueil de 1696, de repérer les principales modifications entre les versions. En ce qui concerne l'idylle, on note qu'il manque deux vers à la fin de la réplique du satyre de la page 203 du recueil. En effet, dans le *Mercure Galant*, il finit son couplet sur ces paroles : « Je ne quitterois pas ma bouteille un moment / Pour les plus beaux yeux du monde. », paroles qui n'apparaissent pas dans la réédition. En outre, la réplique du premier satyre de la page 205 connaît quelques modifications par rapport à sa version publiée dans le périodique :

Version du <i>Mercurie galant</i>	Version du tome 1 des <i>Poesies Diverses</i>
Lors qu'un Amant touche le cœur D'une inhumaine, L'Amour veut le contraindre à cacher son bonheur, Ah quelle gêne ! Bacchus nous fait un plus heureux destin, La liberté regne dans son Empire, Et lors qu'on a bû de bon vin Il est permis de la dire	Pour être amoureux, Il faut n'être pas sage ; L'Amant le plus heureux Est dans l'esclavage, Lors qu'il touche le cœur D'une inhumaine, L'Amour veut le contraindre à cacher son bonheur, Ah quelle gêne ! Bacchus nous fait un plus heureux destin, La liberté regne dans son Empire, Et lors qu'on a bû de bon vin Il est permis de la dire

Enfin, la fin de l'idylle connaît également des modifications :

Version du <i>Mercurie galant</i>	Version du tome 1 des <i>Poesies Diverses</i>
LES DEUX SATYRES & LES DEUX DRYADES Que ce Heros calme toute la terre. Qu'il fasse triompher la Paix. Qu'il enchaîne pour jamais Le démon de la guerre.	LES DEUX DRIADES & LES DEUX SATYRES Qu'il regne, ce Héros, dans une paix profonde, Après tant de fameux Exploits ; Que ses justes loix S'étendent jusqu'au bout du monde. LE CHŒUR Qu'il fasse triompher la Paix, Qu'il éloigne d'ici la Discorde inhumaine, Qu'il lui donne une chaîne Qu'elle ne brise jamais.

Les ajouts à la fin de l'idylle célèbre de manière plus insistante encore le roi et renforce donc la tonalité élogieuse de la pièce.

Pour ce qui est des pièces publiées une première fois à la fin de *La Diane*, on note de nombreuses modifications lors de leur réédition dans le recueil. Dans l'idylle *Sur le mariage de Madame la duchesse de Lorraine*, Saintonge modifie la première réplique de Pan dans la première scène. Si dans *La Diane*, il disait : « Lorsque l'on est jeune & belle, / l'Hymen n'a rien que de doux, / On trouve dans un Epoux / Un Amant tendre & fidele / Lorsque l'on est

jeune & belle¹ », dans la version du recueil, il prend seulement la parole sur deux vers : « Que le Ciel à ses vœux soit toujours favorable, / Puisse-t-elle être heureuse autant qu'elle est aimable² ». En outre, à la scène V de la version publiée dans *La Diane*, Pan et Tircis chantait simultanément un couplet aux paroles différentes. Dans la version du recueil, Saintonge fait seulement chanter Tircis et a fait un choix quant aux paroles :

Scène V de l'idylle dans <i>La Diane</i>		Scène V de l'idylle dans la réédition	
<p>456 <i>Idyle sur le Mariage</i> Vous m'avez contraint de changer, Ne pourrais-je à mon tour causer votre inconstance !</p> <p><i>Climent.</i> Depuis lontems Tircis est fou ma loi, Il n'a jamais soupiré que pour moi.</p> <p><i>Pan.</i> Il n'est point de chaîne éternelle, Le tems brife les nœuds les plus forts, les plus doux ; Plus votre Amant a soupiré pour vous, Plus il est prêt d'être infidèle.</p> <hr/> <p>SCÈNE V. <i>Tircis paroit. Pan. Climent.</i> <i>Tircis.</i> Laissez nos tendres cœurs en paix, N'alarmez plus la Beauté qui m'engage, L'inconstance est votre partage, Et la fidélité pour nous a mille attraits.</p> <p><i>Climent & Tircis.</i> Laissez nos tendres cœurs en paix.</p>	<p><i>de Mademoiselle</i> 457. <i>Pan.</i> Goûtez la douceur extrême De vous aimer constamment ! Pour moi je m'engage aisément, Et je me dégage de même.</p> <p>Quand tout rit à mes desirs, J'aime avec persévérance ; Ce ne font que les plaisirs, Qui soutiennent ma confiance.</p> <p><i>Pan & Tircis.</i> C'est pour les } inconstans } { beaux jours } } cœurs constants } que font faits les Un tendre amour } coûte des larmes. } a mille charmes. Heureux qui peut } changer } toujours. } aimer } C'est pour les } inconstans } { beaux jours } } cœurs constants } que font faits les</p> <p><i>Pan.</i> Soutenez le parti de l'heureuse inconstance, Dieux des Forêts, venez tous.</p>	<p>240 POESIES</p> <p>SCÈNE V. <i>TIRCIS paroit, PAN, CLIMENE.</i> <i>TIRCIS.</i> Laissez nos tendres cœurs en paix, N'alarmez plus la Beauté qui m'engage ; L'inconstance est votre partage, Et la fidélité pour nous a mille attraits.</p> <p><i>CLIMENE & TIRCIS.</i> Laissez nos tendres cœurs en paix.</p> <p><i>PAN.</i> Goûtez la douceur extrême De vous aimer constamment : Pour moi, je m'engage aisément, Et je me dégage de même.</p> <p>Quand tout rit à mes desirs, J'aime avec persévérance ; Ce ne font que les plaisirs Qui soutiennent ma confiance.</p> <p><i>TIRCIS.</i> C'est pour les cœurs constants que font faits les beaux jours ;</p>	<p>DIVERSES. 241</p> <p>Un tendre amour a mille charmes : Heureux qui peut aimer toujours, C'est pour les cœurs constants que font faits les beaux jours.</p> <p><i>PAN.</i> Soutenez le parti de l'heureuse inconstance, Dieux des Forêts, venez tous.</p> <p><i>TIRCIS.</i> Et vous, Bergers, rassemblez-vous, Et chantez les plaisirs de la persévérance.</p> <p>SCÈNE VI. <i>TROUPE de SILVAINS, de SATYRES, de BERGERS & de BERGERES, PAN, TIRCIS, CLIMENE.</i> <i>UN BERGER.</i> Sans la confiance & la fidélité, L'Amour perd ses plus fortes armes : Les soupis & les larmes Ne sauroient attendre une saine Beauté, Sans la confiance & la fidélité.</p> <p><i>UN BERGER & un SATYRE.</i> Nous aimons } les chaînes Nous brisons } X</p>

L'épître « à Monsieur de... Capitaine des Gardes de S.A.R. » ne connaît aucune modification au niveau des vers. En revanche, son titre devient, dans la réédition, l'épître « A Mr. de S. M. Officier de son Altesse Royale Madame ». L'épître « à Monsieur de... » connaît également un changement au niveau du dédicataire. Saintonge, dans son recueil, précise en effet qu'il s'agit d'une épître « A Mr. le Marquis de R. » et modifie de nombreux vers : à titre d'exemple, les « bandits » du vers 25 deviennent des « voleurs » et les vers 59 et 60, qui étaient à l'origine « C'est l'oubli le plus agréable, / Que celui qui vient à la table », deviennent dans le recueil : « Ton sort sera plus agréable, / Tu passeras le tems à table ».

3. Les Poesies diverses, tome 2

Le tome 2 des *Poesies diverses* ne contient que des pièces inédites excepté trois qui connurent une première publication à la fin de *La Diane*, l'épître « Savez-vous bien, gentille dame », l'épître « à Monsieur L... » et le poème « Pour son chat ».

¹ *La Diane de Montemayor*, p. 450-451.

² *Poesies diverses*, tome 1, p. 234.

La grande différence entre ce dernier recueil et le reste de l'œuvre de Saintonge est le dédicataire. En effet, Saintonge ne dédie pas son second tome à Madame mais au Président de Migieu comme nous l'avons dit dans notre première partie. L'épître s'apparente aux lettres burlesques que l'on trouve à la fin de *La Diane* et un ton badin, avec ici en plus des effets d'archaïsme lexical adéquats au ton de la plainte de la perte de l'âge d'or qui est la thématique de la lettre :

Pour le prix de cette faveur,
Veuille le ciel te combler d'heur ;
Sans changer d'esprit, de visage,
Puisses-tu vivre davantage
Que jadis ne vécut Nestor,
Voir renaître le siècle d'or,
Car onc ne fut tant heureux âge :
On ne faisoit que se gaudir
Au gré d'un innocent désir.¹

Saintonge « s'inscrit ici dans l'héritage du meilleur burlesque français, celui de Scarron, genre éminemment mondain et savant qui a marqué la génération des Voiture et des Sarasin de son esthétique propre, celle de la diversité composite des tons et de la fantaisie enjouée du propos² ». Cette épître prouve encore une fois la virtuosité de l'autrice « où toute l'ingéniosité est très sérieusement mise au service de la plaisanterie³ ».

Le recueil s'ouvre ensuite, comme les deux autres volumes, sur une des grandes pièces de Saintonge, le *Divertissement représenté à Barcelone pour le mariage de leurs Majestez catholique en octobre mil sept cens un*⁴, puis présente ensuite une alternance de pièces fugitives de tous genres. Encore une fois, les poèmes ne sont pas organisés par genre. Sont intercalées entre ces petits poèmes des grandes pièces, les idylles *Pour la fête du roi d'Espagne*⁵, *Sur le retour du Roi d'Espagne à Madrid*⁶ et *L'Automne*⁷, l'églogue *Le retour du printemps*⁸ et la pastorale *Diane et Endimion*⁹. Enfin, le recueil se ferme sur la comédie *Griselde ou la Princesse de Saluces*. Le fait que cette pièce soit placée à la fin est peut-être dû à une volonté de conserver une certaine cohérence avec le tome 1 dans lequel la pièce de théâtre fermait également le recueil. Saintonge décide aussi sûrement de placer *Griselde* à la fin car comme

¹ *Poesies diverses*, épître dédicatoire.

² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, op. cit., p. 70.

³ *Poesies diverses*, tome 1, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 1-7.

⁵ *Ibid.*, p. 53-62.

⁶ *Ibid.*, p. 83-89.


⁷ *Ibid.*, p. 247-252.

⁸ *Ibid.*, p. 157-165.

⁹ *Ibid.*, p. 217-235.

nous le verrons, il s'agit d'une pièce à part de son œuvre et de sa composition dramatique la plus ambitieuse. Il est donc logique qu'elle soit mise en valeur.

Les trois pièces qui avaient déjà connue une première publication ont-elles aussi subi des modifications de la part de Saintonge au moment de leur réédition ? La première épître connaît une première modification de la destinataire. Si dans *La Diane*, l'épître est adressée « à Madame de C*** », la précision de la majuscule réduisant le champ des possibles quant à la destinataire, dans le recueil, l'épître est seulement adressée « à Madame de *** ». Saintonge modifie en outre quelques vers : le vers 5 passe de « Et certes je suis très-chagrine » à « Que je suis grandement chagrine », le vers 10 de « M'inspirent en tout ce que je pense » à « M'inspirant tout ce que je pense » et le vers 23 de « Et déjà mon pauvre jabot » à « Ja mon pauvre petit jabot ». L'épître « à Monsieur L... » est très peu modifiée par Saintonge ; le « grand corps » du vers 3 devient la « grand'taille » et elle modifie le vers 11, « Car vous savez conôître le langage » en ajoutant l'adverbe « bien » juste après la conjonction de coordination. Enfin, le poème intitulé « Pour son chat » dans *La Diane* voit justement son titre supprimé dans le recueil ce qui inscrit ce poème dans la continuité de l'épître « à Monsieur L... » qui est placée juste avant Saintonge ajoute un astérisque pour préciser qui est « Minister » :

Version dans <i>La Diane</i>	Version dans le tome 2
<p style="text-align: center;"><i>en Vers burlesques.</i> 471</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p style="text-align: center;"><i>Pour son Chat.</i></p> <p>POUR Minister coment former des vœux, Point il ne peut en amour être heureux. Lui souhaiter maintes gentes grifetes, C'est au vieillard présenter des noifetes. Puisse-t-il donc dérober à propos Poulets, perdrix, les croquer jusqu'aux os ; Que les larcins ne soient vus de personne, Et que chez vous coms à Lacedemone, Ne soient punis de semblable forfait, Que sots Larons atrapés sur le fait.</p> <p style="text-align: center;">F I N.</p> 	<p style="text-align: center;">136 P O E S I E S</p> <p>Ce que j'étois au jour de l'An dernier, Votre tres-humble & tres-obéissante, Tres-enjouée & burlesque Servante,</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Pour Minister * comment former des vœux ? Point il ne peut en Amour être heureux ; Lui souhaiter maintes gentes Grifettes, C'est au Vieillard présenter des noifettes. Puisse-t-il donc dérober à propos, Poulets, perdrix, les croquer jusqu'aux os ? Que les larcins ne soient vus de personne, Et que chez vous comme en Lacedémone, Ne soient punis de semblable forfait, Que sots Larons attrapez sur le fait.</p> <p style="text-align: center;">* C'est un Chat.</p> <p style="text-align: center;">*****</p> <p style="text-align: center;">E N I G M E.</p> <p>JE prens toujours un vol audacieux ; D'un feu perçant on voit briller mes yeux ; Nul autre comme moi n'est fait pour la lumière ; On m'expose en naissant aux plus vives clartez ; Si je n'en pouvois pas soutenir les beautez, Un proms trépas finiroit ma carrière.</p> <p style="text-align: right;">EPI TRE,</p>

La composition et l'organisation des recueils de Saintonge prouvent tout d'abord que l'autrice se soumet à un travail de correction entre la première publication de certaines pièces

et leur réédition dans les recueils à son nom. Ces modifications montrent que Saintonge est une professionnelle qui est soucieuse de la qualité des poèmes qu'elle donne au public. Enfin, Saintonge organise ses recueils en alternant les grandes pièces destinées à la représentation, les poèmes qui vise l'éloge et les poèmes fugitifs. Deux hypothèses s'offrent alors à nous. Soit Saintonge n'a pas décidé de l'entière organisation de ses recueils et les libraires auraient ordonné les pièces par pur hasard, soit elle souhaitait alterner entre petites pièces de circonstance, poèmes légers et badins, et grandes pièces afin de ne pas lasser le lecteur et de surtout prouver qu'elle maîtrisait tous les genres. Dans tous les cas, les pièces ne sont pas organisées par genres. Néanmoins, elle prend soin d'indiquer, pour chaque poème, le genre de celui-ci, prouvant par-là qu'elle souhaitait conserver dans son recueil une certaine classification qui se fait plus évidente et systématique dans les tables alphabétiques.

b) La construction des tables alphabétiques

Saintonge a décidé de réunir ses poèmes dans des recueils à son nom afin d'en réaffirmer la maternité. Si ses recueils se caractérisent par une alternance entre grandes pièces, petits poèmes de circonstance et poésie fugitive dont l'agencement se rapproche de la désorganisation, il faut cependant remarquer que Saintonge a réfléchi à l'ordre de ses recueils comme le prouvent les tables alphabétiques à la fin des trois volumes. On retrouve ainsi plusieurs genres pratiqués par les élites lettrées de l'époque : les madrigaux, ballades, chansons, idylles, lettres en vers semés, élégies, églogues, énigmes, épigrammes, portraits, rondeaux et les sonnets en bouts-rimés qui sont une « Sorte de jeu de société [qui] étaient très prisés dans les cercles mondains : il s'agissait de composer des sonnets sur des rimes données. Une même suite de rimes inspirait à plusieurs auteurs des pièces différentes¹ ». Tout comme Antoinette Deshoulières, Saintonge « exprime sa faveur pour les formes évoquant le temps d'Amadis de Gaule et des amours chevaleresques² ». En outre, cette variété de genre « peut s'expliquer par la nécessité en tant que poète, encore plus en tant que femme poète, de démontrer son habileté et sa maîtrise³ ». Ce qui est étonnant, c'est que certains genres n'existent pas. On peut citer les « bouquets », les « printemps », les « hivers » ou encore les « songes » qui regroupent selon nous des airs en fonction de leur thème. Les bouquets évoquent ainsi tout simplement l'envoi de fleurs, les printemps le retour des oiseaux, la renaissance de la nature et plus généralement le retour de la vie, les hivers le froid et la tristesse et enfin les songes rapportent un rêve. En ce

¹ Henriette de Coligny, comtesse de la Suze, *Élégies, chansons et autres poésies*, éd. cit., p. 93.

² Antoinette Deshoulières, *Poésies*, éd. cit., p. 42.

³ *Ibid.*

qui concerne le thème de l'hiver, Saintonge s'inscrit toutefois dans une tradition poétique qui apprécie tout particulièrement évoquer cette saison¹.

Saintonge a donc manifestement inventé des genres afin de tenter classer ses airs poétiques alors que « rare sont les poètes qui ont manifestement réfléchi au classement de leurs paroles chantées² », ce qui rend compte chez elle d'un souci d'organisation et de réflexion sur ses propres œuvres. Néanmoins, certaines pièces ne se retrouvent dans aucun genre et sont classés tout simplement en fonction de leur *incipit*, sûrement en raison du fait qu'il s'agit de la seule pièce représentative de ce genre dans le recueil. C'est le cas par exemple des pièces de théâtre : *L'Intrigue des Concerts* est classée à la lettre « L » dans le tome 1 des *Poésies Diverses* et *Griselde* est classée à la lettre « G » dans le tome 2 des *Poésies diverses* alors que Saintonge précise, dans les tables alphabétiques, leur genre. La première pièce est en effet qualifiée de « petite comédie » tandis que la seconde est une « comédie ».

Cette tentative de cohérence générique au sein de ses recueils rend compte chez Saintonge d'une volonté de classicisation de son œuvre. Nous l'avons vu en effet, même si certaines de ses pièces poétiques et de ses plus grandes œuvres sont publiées en amont de ces recueils, la poésie de Saintonge était avant tout une poésie qui circulait dans la sphère privée des élites lettrées et qui était surtout destinée à être lue ou performée sur le moment. Même si elle revendique le fait d'appartenir à une lignée de poètes galants, il s'agit aussi de s'écarter d'une poésie qui visait la plupart du temps uniquement le divertissement et servait à entretenir un réseau de sociabilité car « la modélisation classique est bien une modélisation formelle, et cela implique l'éviction des formes de l'éphémère³ ». En classant ses poèmes par genre dans les tables alphabétiques et en précisant clairement leur genre dans les recueils, Saintonge souhaite montrer qu'elle sait imiter des formes établies et donc que ses poèmes sont imitables car

un auteur et une œuvre seront d'autant plus qualifiables comme classiques (classicisables) qu'ils paraissent incarner un modèle, ou plus exactement, qu'on réussit à en tirer des modélisations. À cet égard, « nos classiques » le sont bien par leur pratique de l'imitation : elle appartient à une logique de modélisation, puisqu'en imitant un modèle, on s'inscrit dans une perspective du modélisable⁴

Ce désir de cohérence générique est d'autant plus remarquable dans les recueils que pour les quelques poèmes ayant connu une première publication hors recueil, l'autrice n'indiquait pas, la plupart du temps, leur genre. Pour certaines pièces en vers, la narratrice du

¹ Pour une brève étude de poèmes qui évoquent ce thème, voir Jean-Pierre Chauveau, *Poètes et poésie au XVII^e siècle*, op. cit., chapitre « Variations sur un thème : l'hiver vu par quelques poètes du XVII^e siècle », p. 213-223.

² Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité...*, op.cit., p. 23.

³ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, p. 21.

⁴ *Ibid.*

Galant Nouvelliste précise par exemple que ce sont des « chansons¹ » : « L'espoir qui doit flatter mon cœur », « Quand nos jeunes Guerriers sont au champ de Bellone » et « Boccage autrefois si charmant ». Saintonge les range donc, de fait, dans la catégorie des « chansons » dans ses recueils, excepté ce dernier qu'elle reclasse dans les « hivers ». Pour d'autres poèmes, la narratrice du *Galant Nouvelliste* précise seulement qu'un des personnages lit, écrit ou se souvient de « ces vers » ou chante « ces paroles » avant de retranscrire la pièce en question. Voici quelques exemples :

NOUVELLISTE. 155
 rigue avec une jeune Personne, dont l'air enjôlé & coquet luy donna d'abord de grandes espérances. Il la trouvoit fouvent chez une de ses Amies; il luy marquoit par l'attachement qu'il avoit à l'entretenir & à la regarder, qu'elle luy plaifoit infiniment: mais il devint plus timide, en devenant plus amoureux; & malgré l'humeur coquette de la Dame, il se trouva fort embarrassé sur la manière dont il luy devoit déclarer son amour: cela le rendit rêveur; elle luy en demanda la cause avec beaucoup d'empressement; il feignit de n'avoir aucune attention à ce qu'elle luy disoit; il tira ses Tablettes, & y écrivit ces Vers:

*Vous me demandez, Bergere,
 Ce qui cause ma langueur,
 N'avez-vous point de colere
 Si je vous ouvre mon cœur?*

NOUVELLISTE. 157
 reux préface au Comte: depuis ce temps-là il luy rendit chez elle des visites fort assidues, & luy parloit à tout moment de sa passion. Elle en estoit touchée; elle avoit pour luy mille petites bontez, mais ce n'étoit pas assez pour le satisfaire.

Un jour qu'il avoit été trop pressant, & qu'elle luy avoit répliqué avec quelques marques de colere, il la quitta fort chagrin, & s'alla promener aux Thuilleries dans l'endroit le plus écarté: en tirant son mouchoir de sa poche, il fut surpris d'y trouver ses Tablettes; la Dame les y avoit mises sans qu'il s'en fût aperçu: il étoit trop occupé du dépit que luy causoit sa rélistance; il les ouvrit avec précipitation, persuadé qu'elle y auroit écrit quelque chose; il ne se trompoit pas, puisqu'il y trouva ces paroles:

158 LE GALANT

*Gardons-nous bien d'épuiser les
 douceurs,
 Qui suivent les tendres ar-
 deurs,
 Il est dangereux quand on
 aime
 De remplir tous ses desirs,
 Souvent l'espoir des plaisirs
 Est plus doux que le plaisir
 même.*

Il trouva beaucoup d'esprit dans ces Vers; mais comme il auroit souhaité d'y trouver plus de tendresse, cela ne servit qu'à le rendre plus inquiet: il s'en retourna chez luy plein d'amour & d'impatience; & bien qu'il fît tous les efforts pour cacher la méchante situation de son esprit, la Comtesse sa femme ne laissa pas de s'appercevoir qu'il avoit quelque secret embarras: comme les

NOUVELLISTE. 167
 manqueroit quelque chose au bonheur des Amans, s'ils n'avoient pas quelqu'un avec qui ils pussent s'entretenir de leurs intrigues amoureuses, cela me fait souvenir de ces petits Vers:

*Le premier plaisir est d'aimer,
 Et le second est de charmer
 Celle pour qui l'on soupire;
 Mais le plus touchant des plaisirs,
 Quand on répond à nos desirs,
 Est de le dire.*

Le Comte qui estoit inquiet, comme je l'ay déjà dit, du bruit qu'il avoit entendu dans l'antichambre de la Dame, fit part de son chagrin à son Amy, qui le rassura en luy disant, que puisque le Mary n'avoit point paru, ce ne pouvoit estre que quelque démette de Laquais. Comme l'on se laisse

Dans les recueils, en revanche, Saintonge classe plus précisément ces airs ou ces poèmes. C'est le cas des poèmes qui commencent par « Gardons-nous bien d'épuiser les douceurs », « Le premier plaisir est d'aimer », par « Enfin après une cruelle absence » et par « Votre cœur est plein de flamme nouvelle » que Saintonge range dans la catégorie des « madrigaux », de celui *Sur la bataille de Fleurus*, classé dans les « portraits », de celui *Sur le départ de Monseigneur* qu'elle range dans les « Printemps ». Le poème qui commence par « Pourquoi me quittez-vous charmante illusion » est classé dans les « songes ». Enfin, les airs de la fin du *Galant Nouvelliste* sont tous classés dans la catégorie « chanson » : « Du plus grand de tous les guerriers », « C'en ai fait, la raison a chassé de mon cœur », « Jeunes guerriers après votre victoire » et « si vous voulez jeune bergère »

Il faut tout de même noter que le genre de certaines pièces était déjà précisé. Dans *Le Galant Nouvelliste*, la narratrice précise dans le récit que le *Dialogue de bergers sur le retour de la santé du Roi* est une « églogue² » et que quelques pièces voient déjà leur genre être précisé comme Saintonge le fera explicitement dans ses recueils comme l'idylle *Pour Monseigneur sur*

¹ *Le Galant nouvelliste*, p. 93, 134 et 281.

² *Le Galant Nouvelliste*, p. 57.

la prise de Philisbourg ou l'élégie commençant par « Triste & sombre desert, vous charmez mes ennuis » :



Elle précise en outre que tous les poèmes présents à la fin de *La Diane* sont des lettres en vers burlesques et plus précisément des épîtres. Etant donné qu'elle précise déjà le genre de ses pièces les plus importantes, Saintonge semble donc réfléchir au classement de ses airs chantés dans les cercles lettrés qui ne relèvent d'aucune forme précise. En effet, les poèmes qu'elle classe dans la catégorie « chanson ainsi que les airs rangés dans les genres qu'elle invente regroupent des formes très polymorphes

susceptibles de métamorphoses et capables de modifier les éléments de leur forme interne avec une grande adaptabilité aux circonstances [...] Ainsi, les genres ne sont-ils pas des entités idéales, *sub specie aeternitatis* qui détermineraient dans l'absolu une forme, un style, une thématique, mais des réalités en constante métamorphose et dont la souplesse permet d'accueillir la variété et la diversité. Il se produit un brouillage, un télescopage des genres et des formes qui en fait une matière vivante et évolutive, qui s'accorde parfaitement à la souplesse et à la sensibilité mondaines.¹

Les tables alphabétiques rendent donc compte d'une position intermédiaire chez Saintonge, qui oscille entre la volonté de se rattacher à la tradition des poèmes galantes et un désir de classicisation afin d'être reconnue comme une autrice professionnelle à part entière.

c) Ancrage et désancrage des pièces

Nous avons vu dans notre première partie que la poésie de Saintonge était principalement une poésie de circonstance. Or, en les réunissant dans un recueil plus ou moins organisé par genres poétiques, l'autrice « décirconstancialise » ses pièces car « détachés de leur contexte originel, les poèmes ne s'adressent plus aux mêmes destinataires. Ils ne visent plus une personne précise, mais s'adressent à un public plus large. Leur statut change alors : de simples pièces de circonstances [...], ils deviennent des œuvres poétiques à part entière,

¹ Alain Génetiot, *Les genres lyriques mondains...*, op. cit., p. 74-75.

dépourvues de toute fonction utilitaire immédiate, et sont désormais identifiables par leur titre¹ ». Saintonge, en décidant de réunir ses pièces dans un recueil, s'éloigne de cette poésie ludique, éphémère qu'elle a pu pratiquer dans les milieux mondains – tout en préservant la mémoire, en la donnant à lire comme passé témoignant de sa place dans la meilleure société et auprès des plus grands. La mise en recueil est une façon pour elle de revendiquer leur statut d'œuvre et dans le même temps l'évolution de son propre statut : elle n'est plus une simple amatrice éclairée qui écrit de la poésie pour se divertir et divertir les autres mais une autrice professionnelle qui rend publiques ses œuvres. Néanmoins, elle ne donne pas de titre à chacune de ses pièces dans ses recueils. Il semblerait qu'elle ait donné seulement un titre à ses plus grandes pièces, titres qui sont en italique dans les tables des matières. La majeure partie de ses pièces poétiques est ensuite seulement identifiable grâce au premier vers du poème, ce qui en rappelle le caractère éphémère et circonstancié.

L'autre indice de cette hésitation entre ancrage et désancrage est la précision ou non des dédicataires des poèmes. Certains sont facilement identifiables car leurs noms sont clairement cités. Il s'agit, comme nous avons pu l'étudier dans notre première partie, de membres de la famille royale, de personnages importants de la cour ou des noms de personnes qui auraient soutenu Saintonge. Mettre en avant ces noms prestigieux est pour l'autrice un moyen de faire l'éloge de ces personnes, de faire valoir sa légitimité et d'essayer de s'assurer du succès de son œuvre. *A contrario*, on remarque que de nombreuses pièces sont adressées à des personnes dont les noms sont cryptés. De nombreux dédicataires sont seulement mentionnés grâce à une initiale suivie d'astérisques. On peut aisément supposer que ces noms n'étaient pas cryptés sur les poèmes tels qu'ils pouvaient circuler avant la publication imprimée dans un cercle où on sait à qui ils s'adressent, de qui ils parlent car le poème mondain « fonctionne [...] dans un système d'échanges où l'allocutaire est double : la personne à laquelle il s'adresse de façon privilégiée et l'ensemble du public du cercle témoin de cet échange, en vertu du principe de la transgression des catégories du privé et du public² ».

Selon nous, Saintonge aurait donc ajouté ces noms cryptés pour la publication imprimée ce qui manifeste une certaine intention de sa part. On peut penser qu'elle visait à produire des effets de mystère ou d'enquête, suscitant l'idée que certaines personnes posséderaient un savoir supplémentaire sur les personnes en question dans cette poésie et supposant également « l'existence, réelle, postulée ou fantasmée, d'un tiers exclu vis-à-vis duquel se joue la

¹ Anne-Madeleine Goulet, *op. cit.*, p. 140.

² Alain Génétiot, *Les genres lyrique mondains...*, *op. cit.*, p. 179.

relation¹ ». Si telle était son intention, l'autrice prenait un risque car la connivence, dans la poésie mondaine

lie [...] le poète à son destinataire complice, qui savent tous deux de quoi l'on parle. Elle suppose une connaissance commune et partagée des informations, intrigues et événements, donc la maîtrise des faits, qui ne sont pas destinés au public second qui, lui, le plus souvent les ignore. C'est tout le problème d'une lecture seconde de ces textes qui est posé, et en particulier d'une lecture moderne, étant donné que certaines allusions échappaient déjà aux contemporains [...].²

Publier ses poèmes de circonstance en cryptant les noms des destinataires serait donc pour Saintonge un moyen de rendre public des anecdotes d'un cercle mondain de manière partielle en suscitant l'enquête et donc l'intérêt du lecteur qui voudra en savoir plus. C'est également peut-être un moyen de ne pas « trahir » de manière explicite les amis de son cercle : en effet, si « rien ne reste vraiment privé très longtemps pour les gens du monde, en raison de l'indiscrétion mondaine, [...] en revanche, le même événement demeure à jamais énigmatique au non-initié, en raison de la connivence qui trace une limite, implicite et bien plus étanche que la première, entre gens du monde et gens du commun³».

Enfin, une autre possibilité, certes moins plausible, est que ces noms cryptés ne renvoient à aucun destinataire et que Saintonge les aurait seulement ajoutés afin de respecter les codes galants qui veut souvent « que le texte soit écrit en réponse à une demande ou à une commande, qu'il se fasse l'écho d'une conversation [...] »⁴. Dans tous les cas, le fait qu'elle décide de crypter ces noms de destinataire prouve bien que la publication de ses poésies est un projet réfléchi dont l'intention n'était pas seulement de réunir toutes ses pièces poétiques.

Nous avons réuni dans un tableau placé en annexe les pièces qui célèbrent de grands événements par ordre chronologique. Une des preuves du désancrage des poèmes est le fait que Saintonge recompose l'ordre de ses pièces en ne suivant pas l'ordre chronologique des événements célébrés. À titre d'exemple, l'idylle *Sur la prise de Philisbourg* du 27 septembre 1688 est placée après la chanson *Sur la bataille de Fleurus* qui s'est déroulée le 1^{er} juillet 1690. Autre exemple, l'idylle *Pour le mariage de Madame la Duchesse de Lorraine* qui s'est déroulé le 13 octobre 1698 est placé avant la chanson *Sur la naissance de Monseigneur le Dauphin* qui date du 6 août 1682. Ce non-respect de l'ordre chronologique s'expliquerait encore selon nous par la volonté de l'autrice d'alterner petits poèmes mondains de circonstance et grandes pièces poétiques ou pièces poétiques aux sujets plus prestigieux afin de démontrer sa virtuosité, sa

¹ Ariane Bayle, Mathilde Bombart et Isabelle Garnier (dir.), *L'âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne*, Cahiers du GADGES, n° 13, Genève, Librairie Droz, 2015, p. 15.

² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain...*, *op. cit.*, p. 366.

³ *Ibid.*, p. 368.

⁴ *Ibid.*, p. 355-356.

maîtrise de nombreux genres et sa pleine appartenance aux pratiques des cercles lettrés de la fin du XVII^e siècle.

L'étude des recueils de Saintonge a permis de mettre au jour la manière dont elle recompose sa position d'autrice grâce à la publication imprimée. Saintonge se sert tout d'abord des paratextes pour affirmer son nom d'autrice mais pour aussi se défendre et affirmer sa pleine légitimité. La publication est aussi l'occasion pour Saintonge de réfléchir à la composition et à l'organisation de ses recueils. Les recueils en effet ne sont pas organisés au hasard et l'emplacement de certaines pièces vont dans le sens d'une revendication auctoriale forte. Saintonge est une autrice qui adopte une position de l'entre-deux : elle s'inscrit à la fois dans l'héritage des poètes galants mais semble aussi aspirer à une reconnaissance plus générale, en tentant d'effacer parfois les marques d'une poésie de divertissement et de circonstance, et de tendre vers une classicisation de son œuvre. Enfin, cette étude nous a permis de montrer qu'un recueil de poésie à la fin du XVII^e siècle comporte une dimension mixte : les *Poesies galantes* réunissent aussi bien poèmes et ballet, les *Poesies diverses* poèmes et théâtre et *La Diane*, ouvrage en prose, se clôt sur ce que l'on pourrait considérer comme un court recueil de poèmes.

III. De *Grisélidis* de Perrault à *Griselde* de Saintonge : quand l'adaptation théâtrale permet une réécriture « féministe »

Une visite à la Bnf nous a permis de consulter deux ouvrages appartenant respectivement au fond du marquis de Paulmy et au fond Georges Douai¹ qui montrent que ces deux collectionneurs ont choisi d'isoler *L'Intrigue des Concerts* et *Griselde*. Il semblerait que l'exemplaire 8-BL-13106 ait été relié pour le marquis de Paulmy lui-même car la reliure daterait du XVIII^e siècle. Les deux pièces ont sûrement été découpées à partir des éditions originales comme le prouve la pagination et la mise en page qui correspondent à celles du recueil. Il s'agit donc d'un recueil factice, comme le prouve également la tranche sur laquelle est inscrite la mention « Théâtre de Saintonge ». Il serait intéressant de voir comment est classé ce recueil dans le catalogue du marquis de Paulmy. Peut-être d'insère-t-il dans une série de pièces de femmes ? L'exemplaire coté GD-12045 indique quant à lui que George Douay a découpé *L'Intrigue des concerts* dans l'édition originale du recueil comme semble l'indiquer la pagination et la mise en page ainsi que la note manuscrite sur la page de titre. Il a ensuite recollé les pages originales sur d'autres pages et les a reliées de manière assez artisanale, les pages de couverture étant une affichette du XIX^e siècle. Nous n'avons pu consulter l'exemplaire coté GD-11203 qui montre que le même collectionneur a extrait *Griselde* du recueil mais nous pensons qu'il se présente comme celui coté GD-12045. George Douai a fait de même avec l'idylle intitulée *l'Automne*.

Si ces deux pièces ont intéressé les collectionneurs, prouvant leur singularité et leur originalité par rapport aux poésies, seule *Griselde* a connu plus récemment un regain d'intérêt dans la critique. Nous avons donc choisi de consacrer cette dernière partie à l'étude de cette pièce qui a également retenu notre attention du fait tout d'abord de son intertextualité évidente avec un auteur contemporain de Saintonge, Perrault, et de sa portée féministe.

Nous procéderons donc en comparant l'œuvre définie comme texte-source de Saintonge et sa *Griselde*. Nous nous concentrerons ainsi sur un processus de dramatisation chez ces autrices et sur les ruptures introduites par le choix du genre théâtral. Le passage d'un texte narratif à un texte dramatique s'inscrit en effet dans le principe de transmodalisation qui désigne « toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte »². Le changement de mode brise donc inévitablement certains cadres formels établis par les textes narratifs, à commencer par le schéma narratif. Cette comparaison débutera

¹ Il s'agit des ouvrages cotés 8-BL-13106 et GD-12045.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 323.

par un tableau qui confrontera les structures du texte-source et celle de la pièce. Nous étudierons ensuite à partir de ce tableau les conséquences de la dramatisation sur la temporalité du récit et donc sur le déroulement de l'histoire. Nous pourrions enfin élargir notre comparaison à l'étude des personnages, à l'énonciation et la question du point de vue. Tout au long de cette étude, nous nous interrogerons sur manière dont l'autrice se réapproprie le récit de Perrault afin de proposer une approche dont nous montrerons qu'elle peut être qualifiée de « féministe¹ ».

A. « Saintonge versus Perrault² » : établissement du texte source et tableau comparatif des structures

Selon Perry Gethner³, Perrault est la source principale de Saintonge puisqu'elle reprend plusieurs de ses innovations. Il émet l'hypothèse que l'autrice aurait écrit cette pièce en 1692, soit très peu de temps après la publication de la nouvelle. En effet, l'utilisation du nom de Griselde par Saintonge, comme nous le verrons, prouverait selon lui qu'elle propose sa pièce juste après la première édition de Perrault de 1691, dans laquelle il appelait l'héroïne ainsi et non en réaction à la seconde édition de 1694 où, après de nombreuses critiques⁴, il avait renoncé à ce nom en le remplaçant par la forme communément admise en français à l'époque, Griselidis. En outre, il souligne que Saintonge est très occupée en 1693 et 1694 par la composition de ses deux tragédies lyriques *Didon* et *Circé*. La date de rédaction de la pièce la plus logique semble donc être 1692. Cette idée est renforcée par le fait que Saintonge modifie fortement les traits ou caractéristiques des personnages et l'intrigue afin, toujours selon Gethner, de s'opposer à la tonalité très misogyne de la version de Perrault⁵. Avant de procéder à la comparaison des structures, on peut tout d'abord noter une différence dans le titre. Alors que Perrault intitule en 1691 sa nouvelle « La marquise de Salusses ou la patience de Griselidis », Saintonge propose sa nouvelle sous le titre « Griselde ou la princesse de Saluces », élidant tout d'abord la qualité première qui définit Griselde, la patience, et intervertissant son rang et son nom. Afin d'établir une comparaison globale, nous allons tout d'abord confronter les structures de ces deux textes, ce qui nous permettra de définir quelles étapes nous retrouvons aussi bien chez Perrault que chez Saintonge et de faire ressortir les étapes supprimées ou ajoutées par la dramaturge. Voici un tableau comparatif des structures du conte de Perrault⁶ et de *Griselde* de Saintonge :

¹ Ce mot n'existant pas au XVII^e siècle, nous l'utilisons donc par anachronisme.

² Nous reprenons ici en partie le titre de l'étude que Perry Gethner consacre à cette comédie : « Reinterpreting the Griselda Legend: Saintonge versus Perrault », *Women in French*, special issue, 2008, p. 48-57.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

⁶ Notre édition de référence sera Charles Perrault, *Contes*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, 2012.

PERRAULT	SAINTONGE	Acte, Sc.
Portrait du prince	/	I, 1
Demande de ses sujets	/	
Chasse, égarement, rencontre	Récit ¹ de la rencontre et de la naissance de leur amour par Griselde à Isabelle	
Fréquentes visites du Prince	Récit	
Mariage et fête	Récit	
Naissance d'une fille	Récit	
Premières épreuves	/	
Séparation d'avec sa fille. La fille serait morte.	Récit	
Epreuve : subterfuge du nouveau mariage. Grisélidis doit partir	Le prince ordonne à Griselde de partir	
Demande de pardon de Grisélidis. Hésitation du prince	Argumentation de Grisélidis pour ne pas partir	
/	Méfiance du prince, qui avoue aussi son motif : un nouvel amour	I, 3 et 4
Départ de Griselde avec son père. Retour dans l'ancienne demeure	Griselde s'apprête à partir	II, 1
Le Prince envoie chercher Grisélidis car il veut la mettre à l'épreuve une ultime fois	Phénice annonce à Griselde que le Prince a changé d'avis. Elle doit rester.	II, 2
Ultime mise à l'épreuve du Prince : Grisélidis doit s'occuper des préparatifs du mariage.	Demande du Prince : Griselde doit s'occuper des préparatifs du mariage.	II, 3
Présentation à Griselde de la future jeune épouse	Révélation du nom de la future jeune épouse.	

¹ Dans ce tableau le terme de récit renvoie à un récit mis dans la bouche d'un personnage.

/	Supplications de Griselde	
/	Griselde annonce à Isabelle la décision du Prince.	II, 5
/	Refus d'Isabelle	II, 5/ III, 1 et 2
/	Colère du Prince. Il pense que Griselde est à l'origine de ce refus	III, 4
/	Résolution de Griselde : elle va obéir	III, 5 et 6
/	Mise en place d'un plan pour éviter ce mariage par Phénice, Frédéric puis Isabelle.	IV, 1 et 2
/	Mensonge de Phénice : elle fait croire à Griselde qu'Isabelle s'est décidée à épouser le Prince	IV, 3
Début de la cérémonie du second mariage	Annonce de Frédéric : le Prince souhaite se marier tout de suite	V, 5
Discours du Prince : révélation des liens de parenté	Arrivée d'un officier venu de Florence : révélation des liens de parenté	V, 8 et 9
Reconnaissance de la vertu de Griselde : le prince la reprend pour épouse	Reconnaissance de la vertu de Griselde : le prince la reprend pour épouse	V, 9
Mariage des jeunes amants	Mariage des jeunes amants	

B. Temporalité et déroulement de l'histoire : l'étude des étapes communes

L'action de *Griselde* se déroule sur une seule journée conformément à la règle classique de l'unité de temps. Saintonge apporte de nombreuses modifications quant à la temporalité de l'action qui sont pour certaines inévitables puisqu'elle adapte un texte narratif au théâtre, opérant ainsi une « dramatisation » qui constitue une « transmodalisation intermodale¹ ». En adaptant le conte au théâtre, elle réduit aussi obligatoirement tout ce qui est de l'ordre du récit,

¹ Gérard Genette, *op. cit.*

de l'anecdotique afin de resserrer la durée de l'action pour la rapprocher le plus possible de la durée de la représentation.

a) La mise en place de l'histoire

La première scène est à ce titre très représentative. Cette entrevue entre Griselde et Isabelle est l'occasion pour la première de se confier à la seconde. On apprend ainsi que le Prince n'a plus pour elle les mêmes tendresses qu'au début et l'héroïne en profite pour raconter à Isabelle les débuts de leur relation, la double-énonciation permettant aux spectateurs d'en apprendre également un peu plus. Elle déclare en effet aux vers 17-18 : « Le fidèle récit de ma triste aventure / Vous fera concevoir les peines que j'endure ». Dans ce récit d'exposition, Saintonge condense en quelques vers la rencontre entre l'héroïne et le Prince, leur mariage ainsi que la description du début de la vie commune du couple. Ce bref résumé qui s'étend des vers 19 à 46 passe rapidement sur certaines étapes et supprime surtout plusieurs passages ajoutés par Perrault. Ce dernier commençait en effet son récit avec un éloge du prince permis grâce aux nombreux adjectifs mélioratifs « jeune » (v. 5), « vaillant » (v. 5), « robuste » (v. 12), « adroit » (v. 12). Perrault réunit en ce personnage toutes les qualités qui font d'un homme le monarque parfait : guerrier aguerrri à la constitution solide, ce Prince n'en apprécie pas moins les Arts (v.14) et agit avant tout dans l'intérêt de son peuple (v. 19-20). Certains critiques ont même proposé d'interpréter ces passages comme un éloge indirect de Louis XIV¹, au service duquel était Perrault, ce qui peut expliquer la tonalité élogieuse de ce début de nouvelle. Ce rapprochement est renforcé par l'idée d'élection du Prince qui apparaît alors comme un être exceptionnel, comme le prouve le superlatif « plus rare » (v. 8) et la négation restrictive « Ce qu'entre amis d'ordinaire il sépare/ Et qu'il ne donne qu'aux grands Rois » (v. 9-10). Cette élection rappelle que le pouvoir du roi est légitimé par la volonté de Dieu et par filiation. Saintonge, dans sa pièce, supprime tout simplement la totalité de ce portrait élogieux et commence directement par la rencontre de Griselde et du Prince.

b) La rencontre et le mariage

Griselde évoque ainsi rapidement sa rencontre avec le Prince, mentionnant qu'il était en train de chasser (v. 19-20), sans s'attarder sur la description de la partie de chasse car, étant donné qu'elle n'y était pas, elle ne peut donc pas la raconter. Elle n'évoque pas non plus la demande en mariage faite à son père pour que celui-ci accorde la main de sa fille au Prince et

¹ Charles Perrault, *Contes*, « Préface », éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard (Folio), 1981, p. 13.

élide totalement la description du faste de la cérémonie. Au contraire, on apprend qu'ils se sont mariés grâce à un simple vers : « Enfin j'eus le plaisir de le voir mon époux » (v. 40) qui montre que l'impatience venait de Griselde, alors que chez Perrault c'est le Prince qui est impatient de leur union (v. 264-65). Cette rapidité est d'autant plus accentuée que Griselde ne revient pas du tout sur le début de sa vie de princesse afin de continuer directement avec le comportement du Prince vis-à-vis d'elle qui change complètement comme le montre la négation totale : « Ce plaisir enchanteur, hélas, ne dura guère » (v. 41). Après avoir raconté très succinctement sa rencontre avec le Prince, le mariage et le changement de comportement de son mari, notre héroïne confie à Isabelle qu'ils ont eu une fille, retirée de ses bras par lui (v. 49-51) et qui serait morte quelques jours après. On voit ainsi que la séquence (celle qui regroupe la mise en place de l'histoire, la rencontre, le mariage et le début de la vie commune) semble équivalente dans les deux textes mais que le contenu et le développement sont très différents. La première scène de la pièce de Saintonge résume ainsi, en à peine 70 vers, plus de la moitié de la nouvelle de Perrault. La dramatisation semble ainsi rectifier ce qui avait été reproché à Perrault, à savoir l'amplification de certains épisodes et les trop nombreuses descriptions. Ces apports auraient été critiqués comme le prouverait la dispute qu'il rend compte dans sa « Lettre à Monsieur *** en lui envoyant Griselidis¹ » :

Je le lus d'abord [le conte] à deux de mes amis. « Pourquoi, dit l'un, s'étendre si fort sur le caractère de votre héros, qu'a-t-on à faire de savoir ce qu'il faisait le matin dans son conseil, et moins encore à quoi il se divertissait à l'après-dînée ? Tout cela est bon à retrancher. – Ôtez-moi, je vous prie, dit l'autre, la réponse enjouée qu'il fait aux députés de son peuple, qui le pressent de se marier, elle ne convient point à un prince grave et sérieux. Vous voulez bien encore, poursuivit-il, que je vous conseille de supprimer la longue description de votre chasse ; qu'importe tout cela au fond de votre histoire ? Croyez-moi, ce sont de vains et ambitieux ornements, qui appauvrissent votre poème au lieu de l'enrichir. Il en est de même ; ajouta-t-il, des préparatifs qu'on fait pour le mariage du prince, tout cela est oiseux et inutile. Pour vos dames qui rabaissent leurs coiffures, qui couvrent leurs gorges, et qui allongent leurs manches, froide plaisanterie aussi bien que celle de l'orateur qui s'applaudit de son éloquence. – Je demande encore, reprit celui qui avait parlé le premier, que vous ôtiez les réflexions chrétiennes de Grisélidis, qui dit que c'est Dieu qui veut l'éprouver, c'est un sermon hors de sa place. Je ne saurais encore souffrir les inhumanités de votre prince, elles me mettent en colère, je les supprimerais. Il est vrai qu'elles sont de l'histoire, mais il n'importe. J'ôterais encore l'épisode du jeune seigneur qui n'est là que pour épouser la jeune princesse, cela allonge trop votre conte.

Saintonge simplifie donc la situation initiale et le début de l'histoire mais cette comparaison prouve surtout qu'elle en a soigneusement sélectionné les étapes qui permettent de servir son objectif « féministe », tout en supprimant celles qui allaient à son encontre.

¹ Nous n'avons retrouvé aucune trace de cette dispute sinon ce que lui-même en dit. Il est probable que Perrault mette ici en scène une querelle qui n'a peut-être jamais existé.

Dans cette scène d'exposition, c'est le point de vue unique de Griselde, et non d'un narrateur omniscient qui nous décrit toutes les scènes comme dans la nouvelle. En outre, comme nous l'avons vu, c'est elle qui raconte dans la première le moment de la séparation d'avec sa fille et qui rapporte les paroles du Prince. On apprend donc comment elle a reçu cette décision contrairement à Griselidis dont les sentiments nous restent inconnus dans toute la nouvelle. Cette idée est renforcée par le fait que dans la pièce de Saintonge, c'est le Prince qui est vu par Griselde au moment de leur rencontre dans les bois et non l'inverse. Chez Perrault, le Prince « contemple » (v. 175) Griselde qui, accompagnée de son troupeau, est surprise « dès qu'elle se vit aperçue » (v. 178). Dans notre pièce, Griselde prend la place du Prince puisqu'elle déclare « Quand je vis ce héros pour la première fois » (v. 19) et « qu'il s'offrit à ma vue » (v. 22). On a donc ici un jeu sur voir et être vu, sachant que celui qui voit est en position de supériorité. En outre, chez Saintonge, on sait ce que Griselde ressent au moment de sa rencontre avec le Prince : « Que de troubles secrets mon âme fut émue, / Dans le fatal instant qu'il s'offrit à ma vue ! » (v. 21-22) alors que chez Perrault, rien n'est dit à propos de ses émotions. Au contraire, ce dernier insiste sur celles du Prince, « Saisi d'une frayeur » (v. 188), ressenti à l'inverse par Griselde au vers 24 dans la pièce. De plus, la « tremblante voix » (v. 190) du héros de la nouvelle devient « la douceur de sa voix » (v. 24) chez Saintonge. L'autrice propose donc une inversion des rôles et des postures : Griselde voit et ressent les émotions, tandis que le Prince est vu sans que ses émotions soient retranscrites. Le fait que ce soit elle qui prenne en charge le rappel du passé dans les scènes d'exposition contribue à la construire comme sujet de parole et comme sujet de sa propre vie. Se met alors en place un phénomène de subjectivation dans la ressaisie de sa propre histoire

On note également une inversion dans la manière de rapporter les paroles des personnages. Chez Perrault, le Prince lors de cette première rencontre parle le premier mais ses paroles sont rapportées au discours indirect (v. 190-93), tandis que chez Saintonge, elles apparaissent au discours direct (v. 25-29). Pour permettre une comparaison d'une partie de la rencontre, nous proposons le tableau suivant :

PERRAULT (v. 188-197)	SAINTONGE (v. 23-29)
<p>Saisi d'une frayeur pour lui toute nouvelle, Il s'approche interdit, et plus timide qu'elle, Lui dit d'une tremblante voix, Que de tous ses veneurs il a perdu la trace, Et lui demande si la chasse N'a point passé quelque part dans le bois.</p> <p>« Rien n'a paru, Seigneur, dans cette solitude, Dit-elle, et nul ici que vous seul n'est venu ; Mais n'ayez point qu'inquiétude, Je remettrai vos pas sur un chemin connu.</p>	<p>Je voulus l'éviter, mais, hélas ! par malheur, La douceur de sa voix dissipa ma frayeur : Arrêtez, me dit-il, trop aimable bergère, La chasse m'a conduit dans ce bois solitaire, Je n'en saurais sans vous démêler les détours, Votre Prince a besoin de ce petit secours, Demeurez un moment, c'est lui qui vous en presse.</p>

Toute la rencontre amoureuse chez Perrault est racontée de manière idyllique par le narrateur : cadre de pastorale, un prince subjugué rencontre une femme d'une beauté incroyable et l'amour naît du premier regard. Rien ne semble annoncer la dégradation de leur relation. Saintonge au contraire, insiste sur la suite malheureuse de cette rencontre car Griselde parle ici avec du recul. Ainsi lorsqu'elle revient sur ce « fatal instant » (v. 22) où elle voit le Prince pour la première fois elle s'exclame « Je voulus l'éviter, mais, hélas, par malheur, / La douceur de sa voix dissipa ma frayeur » (v. 23-24). De plus, elle est consciente que le fait d'avoir obéi au Prince et de lui avoir montré le chemin de son palais est la cause de sa « peine cruelle » (v. 33). Ainsi, le fait que ce soit Griselde qui revienne sur le début de leur histoire permet de comprendre un peu l'intériorité du personnage et sa construction.

c) L'annonce du second mariage

L'autre épisode que l'on retrouve aussi bien chez Perrault que chez Saintonge représente le moment où le Prince annonce à Griselde sa volonté de se remarier avec une autre femme et où il lui demande donc de quitter le palais. Cet épisode constitue la scène 2 de l'acte I chez la dramaturge. Après l'annonce du Prince, Griselde, dans les deux textes, est obligée de quitter le palais. Chez Perrault, elle retourne rapidement dans son ancien logis accompagnée de son père (v. 748-751) tandis que chez Saintonge, elle tarde à partir. Alors que le processus de transmodalisation suppose comme nous l'avons dit de supprimer du récit et par conséquent d'accélérer l'action, l'unité de lieu héritée du théâtre classique ne permet pas un changement de décor. Saintonge s'attarde donc sur la réaction de Griselde qui s'apprête à partir à travers des stances où elle est seule sur scène. La dramaturge, chose peu courante dans le processus de

dramatisation, ralentit donc ici la vitesse de l'action : étant donné que Griselde dans la pièce ne peut retourner chez elle comme nous l'avons dit, Saintonge a dû inventer cette scène afin de laisser un minimum de temps pour que le Prince réfléchisse et change d'avis.

d) Le dénouement

La dernière étape de l'histoire présente aussi bien chez Perrault que chez Saintonge constitue la scène de révélation finale, où l'on apprend que la jeune femme avec qui le Prince souhaite se marier est en réalité la fille des deux héros. Chez Saintonge, il s'agit de la scène 9 de l'acte V. On le verra, chez Perrault, ce mariage est un subterfuge pour tester une dernière fois la patience de Griselde. Le Prince est à l'origine de toute cette mise en scène, de cette « énigme » (v. 861) et c'est donc tout naturellement lui qui énonce la vérité au début de la cérémonie. Il précède cette annonce d'un discours sur l'être et le paraître, démontrant que les personnes réunies pour ce mariage ne ressentent pas au fond d'eux la joie qui semble pourtant animer leurs visages. Il révèle ensuite la véritable identité de la jeune femme qu'il s'apprêtait à épouser, annonce qu'il la donne en mariage au jeune homme qu'elle aime et déclare qu'il reprend Griselde pour femme. Il promet de ne plus lui causer d'ennuis et souhaite que l'on se rappelle d'elle pour « sa suprême vertu » (v. 886). Chez Saintonge, le dénouement ne se déroule pas au début de la cérémonie. En effet, unité de temps oblige, le Prince a avancé soudainement son second mariage qui doit alors se faire dans la journée même, ne permettant pas ainsi à Griselde d'avoir du temps pour les préparatifs. Dans la pièce, la révélation est toute autre. Elle devient en effet une scène de reconnaissance car le Prince est encore persuadé qu'Isabelle est sa nièce. Un officier arrive alors et sa vue rappelle au Prince le moment où il lui avait confié sa fille pour qu'il l'emmène chez sa sœur à Florence. Ce souvenir peut être considéré comme un pressentiment qui rappelle les paroles d'Isabelle à la scène 6 du même acte : « Seigneur, je n'aurais pas ce noir pressentiment / Si le Ciel approuvait un tel engagement » (v. 1227-28). Ce cri du sang qui est une convention littéraire se présente comme un instinct, attribué à la puissance de la nature, et révèle une parenté très proche entre deux personnages avant que ceux-ci apprennent leur relation véritable. Cet officier apporte un billet où il apprend (et nous aussi) que c'est la fille de sa sœur qui est en réalité morte en bas âge et qu'Elvire, la personne qui devait s'occuper des deux princesses, ne voulant pas annoncer la terrible vérité à la duchesse de Florence, a menti. Elle a ainsi fait croire à la duchesse que c'était sa nièce (donc la fille du prince) qui était morte. La sœur du Prince a donc élevé Isabelle comme sa propre fille. La vérité éclate donc au moment où l'artificialité est la plus exacerbée et constitue un moment d'acmé émotive et pathétique où l'identité des personnages vacille et où leurs liens familiaux se révèlent

grâce à un cri du cœur poussé en chœur par les parents et leur fille, chaque cri constituant un segment du seul et même alexandrin (v. 1276-78) :

LE PRINCE

Ah ! ma fille !

ISABELLE

Ah ! Mon père !

GRISELDE

Ô surprenant bonheur !

La pièce se clôt comme la nouvelle de Perrault. Le Prince donne à Frédéric la main de sa fille et il décide de reprendre Griselde pour épouse.

C. Les personnages : ressemblances et variations

a) Le Prince : une cruauté poussée à l'extrême et un tempérament contradictoire

Pour le personnage masculin principal, Saintonge reprend tout d'abord quelques innovations de Perrault. En effet, elle élève comme lui le rang du héros, qui passe du marquis au prince. En outre, elle insiste sur les exploits militaires de ce dernier comme le faisait Perrault au début de sa nouvelle aux vers 11-12 : « Comblé de tous les dons et du corps et de l'âme, / Il fut robuste, adroit, propre au métier de Mars, [...] ». Chez Saintonge, c'est Hidaspe, autrefois gouverneur du Prince, qui évoque ses qualités martiales aux vers 174-176 : « Un héros tel que vous doit être sans faiblesse. / Intrépide aux dangers, heureux dans les combats, / La valeur fait toujours triompher votre bras. » Enfin, elle conserve l'extrême misogynie du Prince déjà présente chez Perrault et l'amplifie largement, faisant du Prince un être tyrannique et cruel. Mais si chez Perrault cette cruauté est motivée par une raison « compréhensible » et est légitimée par la « sagesse » finale du Prince, chez Saintonge il s'agit d'une cruauté gratuite qui révèle la folie du Prince ainsi que son comportement paradoxale et contradictoire.

1. La cruauté du Prince

Ce despotisme du Prince se manifeste pour la première dès sa rencontre avec Griselde. Alors que chez Perrault le Prince ne demande pas à Griselde de l'aider à retrouver son chemin, chez Saintonge, il fait clairement appel à son aide sur un ton qui frise l'ordre : « [...] Votre Prince a besoin de ce petit secours, / Demeurez un moment, c'est lui qui vous en presse » (v. 28-29). Ainsi chez Perrault c'est elle qui propose son aide (v. 196 -97) tandis qu'elle s'y voit

presque forcée chez Saintonge. Cette méchanceté est accentuée lorsque Griselde revient sur la séparation d'avec sa fille sur ordre de son mari (acte I scène 1). Si chez Perrault, le héros évoque vaguement « certains mauvais airs » (v. 553) de la bergère, chez Saintonge il déclare qu'elle n'a pas la « [...] noble fierté, / ni ces beaux sentiments qu'il faut avec adresse / Faire entrer dans le cœur d'une jeune princesse » (v. 52-54). Ainsi, dans la nouvelle, le Prince met en avant la « Dame d'esprit qui saura l'élever/ Dans toutes les vertus et dans la politesse » (v. 556-57), chez Saintonge il déplore qu'avec l'éducation de Griselde, la jeune fille « Ne connaîtrait jamais son rang ni son devoir » (v. 56). Le Prince dans la pièce insiste donc sur ce que ne peut apporter Griselde, tandis que chez Perrault, il atténue ses ordres en soulignant le fait que l'enseignement d'un Dame pourrait être plus bénéfique à la princesse. L'humiliation de Griselde est ainsi encore plus forte chez Saintonge. La cruauté du Prince est encore renforcée par le fait que dans la pièce, les pleurs de Griselde n'ont aucun effet sur lui alors que chez Perrault, il se retire, « [...] n'ayant pas le courage, / Ni les yeux assez inhumains, / Pour voir arracher de ses mains / De leur amour l'unique gage [...] » (v. 560-63). Les deux points au vers 62 de la pièce de Saintonge renforcent la violence et la brutalité de l'acte. Deux vers seulement évoquent ensuite la destinée de l'enfant.

La cruauté du Prince est encore redoublée chez Saintonge au moment où il annonce son désir de se remarier (acte I scène 2). Chez Perrault, ce passage est précédé de paroles du Prince rapportées au discours direct où l'on apprend qu'il va feindre de vouloir se remarier et de renvoyer Griselde pour tester, dans une ultime mise à l'épreuve, la patience de sa femme (v. 672- 682) :

De mon Épouse en même temps
J'exercerai la patience,
Non point, comme jusqu'à ce jour,
Pour assurer ma folle défiance,
Je ne dois plus douter de son amour ;
Mais pour faire éclater aux yeux de tout le Monde
Sa Bonté, sa Douceur, sa Sagesse profonde,
Afin que ces dons si grands, si précieux,
La Terre se voyant parée,
En soit de respect pénétrée,
Et par reconnaissance en rende grâce aux Cieux.

Ainsi, chez Perrault le Prince ne souhaite pas réellement cette séparation et comme le souligne Perry Gethner : « [...] the second marriage is a charade [...] »¹, tandis que chez Saintonge « the prince really intends to divorce Griselde and go through with the proposed second marriage

¹ Perry Gethner, *op. cit.*, p. 52.

[...]»¹, ce qui conduit l'autrice à supprimer cette réflexion sur le subterfuge à mettre en place présent dans la nouvelle. De fait, le discours que le Prince tient au peuple dans la nouvelle (v. 683- 91) dans lequel il annonce sa volonté de se remarier pour assurer sa succession et qui devait rendre crédible sa décision disparaît totalement dans la pièce. Malgré ces divergences, Saintonge reprend cependant certains termes de Perrault dans la première réplique du Prince comme l'adjectif « illustre » (v. 688) et le substantif « alliance » (v. 699) qu'elle associe pour former le groupe nominal « illustre alliance » (v. 78), mais aussi la formule : « il faut vous retirer » (v. 700 dans la nouvelle, reprise au v. 83 chez Saintonge) en supprimant bien évidemment l'incise qu'ajoute Perrault puisque nous sommes au théâtre.

Après la deuxième prise de parole de Griselde chez Perrault et sa tirade chez Saintonge (en réponse à la demande de renvoi du Prince), le Prince s'exprime à nouveau. Dans la nouvelle, sa réponse est précédée par un commentaire du narrateur où l'on apprend que le Prince est ému après la demande de pardon de Griselde et qu'il est sur le point de faire tomber le masque (v. 732-44). Cette intervention du narrateur montre que le personnage n'est pas aussi cruel et tyrannique que ces ordres peuvent le faire croire. Chez Saintonge, au contraire, le Prince ne laisse transparaître aucune émotion et le discours tenu par sa femme ne semble pas l'avoir attendri comme le prouve le groupe nominal « inutiles alarmes » (v. 118). Au contraire, il réitère sa demande de renvoi qui se fait plus pressante comme le montre l'adjectif « prompte » (v. 120), l'adverbe « promptement » (v. 122) et l'utilisation de nombreux impératifs comme « dissipez » (v. 118), « finissez » (v. 119), « allez » (v. 121) et « reprenez » (v. 122). Son ton se fait plus directif car il se rend compte qu'il a du mal à faire asseoir son autorité. Chez Perrault, le Prince est moins autoritaire et pressant. Il déclare ainsi : « Allez, il est temps de partir. » (v. 747), le « il » impersonnel de la locution verbale n'impliquant pas directement Griselde contrairement aux ordres proférés à l'impératif par le Prince chez Saintonge. En outre, quand il lui annonçait plus haut : « Il faut [dit-il] vous retirer sous votre toit de chaume et de fougère / Après avoir repris vos habits de Bergère / Que je vous ai fait préparer » (v. 700- 703), il atténue ses ordres contrairement au Prince de Saintonge qui dit, comme nous l'avons noté plus haut, simplement et sèchement : « il faut vous retirer » (v. 83). La proposition subordonnée relative « que je vous ai fait préparer » (v. 703) rappelle chez Perrault qu'il a encore de la tendresse, de l'attention pour elle et qu'il ne la jette pas sauvagement comme dans la pièce.

¹ Perry Gethner, *op. cit.*, p. 52.

Quoi qu'il en soit, le Prince, dans les deux versions, change ensuite d'avis. Chez Perrault, il fait revenir Griselde au palais, « Voulant encore l'éprouver » (v. 769) et chez Saintonge, alors qu'elle s'apprête à partir, il charge Phénice, la confidente de sa femme, de lui demander de rester. Dans ces deux textes, le Prince souhaite qu'elle demeure chez lui un peu plus longtemps pour qu'elle prépare les lieux qui vont accueillir les invités du mariage. Chez Perrault, il s'agit d'une énième mise à l'épreuve alors que dans la pièce, comme son désir de remariage, cette demande prouve l'acharnement abusif et illégitime du Prince sur sa femme. Le ton qu'il emploie pour lui faire cette demande rappelle le ton que peut employer un maître qui s'adresserait à une servante pour lui donner un ordre : « J'attends de vous, Griselde, un important service » (v. 318) alors que chez Perrault, on note encore une fois l'emploi d'une tournure impersonnelle : « Il faut que la Princesse à qui je dois demain / Dans le Temple donner la main / De vous et de moi soit contente » (v. 773-75). On remarque toujours la prédominance de la P1 chez Saintonge avec « pour moi » (v. 321), « Pour m'unir » (v. 322), « ma jeune princesse » (v. 325), « mes lois » (v. 343), « mon espoir » (v. 348). Il semble oublier que ces préparatifs doivent certes le contenter, mais surtout plaire à sa nouvelle femme alors que chez Perrault, Griselde doit satisfaire aussi bien son mari que sa nouvelle épouse comme le prouvaient les trois vers mentionnés plus haut. Le Prince dans la nouvelle se préoccupe ainsi de l'avis de la princesse, ce qui prouve qu'il considère qu'il ne l'a pas encore totalement séduite à l'inverse du Prince de Saintonge qui croit que tout est acquis, qu'Isabelle, même si elle n'est toujours pas au courant de ce mariage, ne pourra pas refuser de lui donner sa main le lendemain.

Cette demande qui manifeste la pure cruauté du Prince dans la pièce est renforcée par le fait qu'il charge Griselde d'une mission supplémentaire, qualifiée d'« act of sadism¹ » par Gethner, celle d'annoncer à Isabelle qu'elle est l'« heureuse » élue. Ainsi, contrairement au Prince de Perrault, il annonce le nom de celle qu'il a choisi et n'attend pas pour en dévoiler l'identité. Les deux derniers vers qu'il prononce et qui font part de cet ordre prouvent encore une fois la volonté du Prince de faire asseoir son autorité sans prendre en considération le consentement de sa future épouse : « Je vous charge du soin de lui faire savoir / Que demain notre hymen doit remplir mon espoir » (v. 327-48), le verbe « devoir » rendant compte de cette obligation. Enfin, chez Saintonge, le Prince ne dit pas une seule fois qu'il aime Isabelle alors que chez Perrault on peut lire : « Enfin songez incessamment / Que c'est une jeune Princesse / Que j'aime tendrement ». Nous l'avons dit plus haut, ce comportement du Prince chez Perrault n'est qu'un subterfuge et à la fin de la nouvelle le monarque est célébré pour sa grande sagesse.

¹ Perry Gethner, *op. cit.*, p. 52.

Chez Saintonge, la tyrannie du Prince est amplifiée et gratuite. Elle permet de révéler le véritable tempérament du Prince que l'on pourrait presque qualifier de fou tant il est contradictoire.

2. Le caractère et les décisions contradictoires du Prince

On l'a dit, le prince souhaite se remarier parce qu'il en aime une autre mais aussi parce qu'il se méfie constamment du sexe féminin et pense que Griselde, comme toutes les femmes, a accepté de se marier avec lui seulement pour la gloire : « Griselde me fait voir une sincère ardeur : / Je suis sûr qu'elle n'aime en moi que la grandeur » (v. 627-628). Il est convaincu que les femmes savent manier l'art de la dissimulation et de l'artifice pour parvenir à leurs fins (v. 127-130) :

Non, leur sexe souvent fourbe, artificieux,
N'est rien moins dans le cœur que ce qu'il est aux yeux ;
Il sait que la vertu nous plaît, nous paraît belle,
Et veut, pour nous tromper, en emprunter le voile.

Enfin, il qualifie à plusieurs reprises le sexe féminin de « sexe trompeur » (v. 626) et dénonce l'infidélité des femmes et donc leur inconstance. On pourrait donc penser que le Prince est une personne aux actes irréprochables qui tente par tous les moyens de ne pas adopter les mêmes défauts, les mêmes vices qu'il dénonce chez les femmes. Néanmoins, le constat est tout autre. Ainsi, le Prince chez Perrault utilise l'excuse du peuple, en déclarant que celui-ci réclame pour lui une autre épouse (v. 698-99), parce que c'est tout simplement la seule raison valable qu'il peut utiliser en annonçant à Griselde son renvoi alors que chez Saintonge, cette excuse masque la volonté du Prince de servir son intérêt politique personnel. Ce qu'il cherche en effet c'est la reconnaissance comme le prouve l'adjectif « glorieux » (v. 76), le groupe nominal mentionné plus haut « illustre alliance » (v. 78) qui n'est pas sans rappeler les mariages d'intérêt, et le verbe « flatter » (v. 77). La prédominance de la P1 renforce cet égoïsme qui tend vers le narcissisme : « mon peuple » (v. 74), « me donne » (v. 76), « mon espoir » et « ma puissance » (v. 77), « ma mémoire » (v. 81), « ma gloire » (v. 82), ainsi que les nombreuses occurrences du pronom personnel « je ». Le verbe « contraint » (v. 78) renforce la mauvaise foi affichée dès le début en le posant comme victime, ainsi que la négation restrictive « je n'écoute plus qu'elle » (à propos de la gloire) du vers 83. En revanche, cette mise en avant de soi est effacée lorsqu'il évoque son mariage avec Griselde. Alors que chez Perrault, le Prince assume ce « fol hyménée » (v. 685) devant son peuple, chez Saintonge il revient sur cette union comme s'il n'en était pas à l'origine, conséquence de ce « que l'amour avait fait » (v. 80), la P1 ayant été

remplacée par le groupe nominal « l'amour », preuve selon lui qu'il n'a pas agi de lui-même et qu'il n'est pas responsable. En outre, lorsque le Prince demande à sa femme de s'occuper des préparatifs de son second mariage, il confirme implicitement ce que Griselde soulignait à la scène 1 de l'acte II, à savoir que les grands mettent en avant leur luxure pour séduire puisqu'il déclare : « Joignez à la beauté de ma jeune princesse / Tout ce que la parure a d'éclat, de richesse » (v. 325-26). Le terme de « parure », même s'il désigne au XVII^e siècle les ornements, n'est pas sans rappeler celui de l'« apparence », du « paraître ». Le Prince ici renforce l'idée que son mariage ne pourra se faire sans cette démonstration de richesse qui séduira sans aucun doute Isabelle.

Comme nous l'avons vu, il dénonce le désir de gloire insatiable et les artifices des femmes or il se comporte exactement de la même manière. Pire, alors que le refus d'Isabelle à la scène 2 de l'acte III aurait dû lui faire changer d'avis, le Prince pense qu'il s'agit en réalité d'une ruse de la jeune femme pour dissimuler son amour. Cette soi-disant ruse a pour conséquence de redoubler le désir du Prince. Il est donc attiré, malgré ce qu'il proclame, par l'artifice, le mensonge, la dissimulation. À la scène 5 de l'acte IV, alors qu'on le pensait amoureux fou, il émet des doutes quant à la sincérité d'Isabelle. Hidaspe lui fait part de son avis et pense qu'il s'agit d'un subterfuge de la part d'Isabelle pour tenter de se tirer d'affaire. Loin encore de décourager le Prince, ce dernier déclare à propos d'Isabelle « Non, je sens que jamais je ne la puis haïr » (v.1075). Enfin, alors qu'il a horreur de l'infidélité et de l'inconstance, il n'hésite pas à répudier une femme qu'il a aimé pour une autre et comme nous l'avons vu, ne sais que penser du comportement d'Isabelle ce qui le pousse à être constamment tourmenté. Lui-même tente à peine de dissimuler son caractère changeant quand il déclare à Hidaspe qui vient aux nouvelles : « Si je change de femme, il n'est pas surprenant / Que je veuille changer aussi de confident » (v. 143-144) et d'ajouter plus loin : « Moi ? Non, je suis chagrin au gré de mes désirs, / Et c'est le plus souvent à ma bizarrerie¹ / Que je dois les plaisirs les plus doux de ma vie » (v. 180). Enfin, son changement d'avis quant au renvoi de Griselde est chez Perrault un énième subterfuge alors que chez Saintonge, il peut manifester encore une fois l'incapacité du Prince à prendre une décision et à s'y tenir.

¹ Au XVII^e siècle, le terme de « bizarrerie » signifie « caprice » qui lui-même désigne le « dérèglement d'esprit. On le dit, quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter à l'humeur dominante où on se trouve », Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

3. Les causes de ce comportement

Lorsque Griselde évoque le changement de comportement du Prince envers elle dans la première scène, elle tente d'en proposer une explication. Pour elle, c'est l'attrait de la nouveauté qui avait charmé le prince. En la faisant princesse par le mariage, elle devient plus « banale », moins attirante étant donné que le défi de la séduire a été surmonté. Le Prince lui-même semble confirmer cette hypothèse. En effet, quand il apprend que Frédéric aime également Isabelle, il déclare : « D'un si fameux guerrier, j'aime la concurrence. » (v. 1069). Même si Griselde tente de justifier le comportement du Prince, nous avons vu que Saintonge présente plutôt les décisions et les actions du marquis comme pure méchanceté et cruauté tandis que Perrault décrit « sa répulsion pour le mariage [...] presque pathologiquement, comme un cas d'hypocondrie¹ ». Son comportement est dû selon Perrault à une maladie qui est le seul défaut de son héros, comme le montrent les termes de « tempérament » (v. 21), « sombre vapeur » (v. 22), « mélancolique » (v. 23) qui rappellent la théorie des humeurs d'Hippocrate. Il ne semble donc pas responsable de son comportement comme le prouve le groupe nominal sujet « ce tempérament héroïque » (v. 21) qui relègue le Prince à la fonction d'objet avec le pronom personnel « lui » (v. 24), suggérant ainsi que le mal est plus fort que lui, qu'il le dirige et donc qu'il n'agit pas volontairement ainsi. Chez Saintonge, sa haine et sa méfiance envers les femmes ne semblent pas fondées, elles ne seraient que le produit de la tyrannie et de la folie du Prince.

b) De Grisélidis à Griselde, ou comment Saintonge réinvente totalement le personnage

Comme souligné plus haut, Saintonge choisit comme Perrault dans sa première édition de prénommer son héroïne Griselde. Néanmoins, le personnage proposé par Saintonge est très différent de celui de Perrault. Dans la comédie, Griselde est une femme plus affirmée, qui tient tête à son mari mais aussi plus passionnée et extrême dans ses sentiments.

1. Le sens de la soumission

Lorsque Griselde revient sur la décision de son mari qui voulait qu'on la sépare de sa fille, on apprend qu'elle s'est indignée face à cet ordre cruel en lui répondant : « Ah ! Seigneur, est-il temps de donner des leçons / Aux enfants qui n'ont vu qu'à peine deux saisons ? » (v. 59- 60) contrairement à la Griselde de Perrault qui ne dit rien et ne critique jamais son mari. Plus loin, lorsque le Prince annonce qu'il va se remarier, l'héroïne de Perrault reçoit cette annonce « Avec une tranquille et muette constance » (v. 704) et un « visage serein » (v. 706).

¹ Charles Perrault, « Introduction », *Contes*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999.

Cette attitude est chez Perrault motivée par la grande piété chrétienne de l'héroïne qui pense que le comportement de son mari « N'est que pour exercer [sa] constance et [sa] foi » (v. 520). Rien ne laisse par la suite transparaître sa grande tristesse et après cette annonce, elle prend la parole seulement pour dire qu'elle se soumettra à sa volonté : « Je saurai vous faire connaître / Que rien ne m'est si cher que de vous obéir » (v. 715-16). Ici, Griselde se soumet en tant qu'épouse et chrétienne alors que chez Saintonge, on a l'impression qu'elle obéit avant tout en tant que sujet de ce Prince comme le prouve ce vers : « Votre gloire est pour moi plus chère que la vie » (v. 86). La figure du tyran qui transparaissait à travers notre étude du personnage du Prince est ici renforcée car c'est sa réussite qui importe. La réaction passive de Griselde chez Perrault est radicalement différente dans la pièce car chez l'autrice, « the most obvious departure is her rejection of the Christian allegory followed by Perrault. Saintonge refuses to believe that God could really endorse the absolute tyranny of husbands within marriage or that the heroine's sufferings should be viewed as a divinely ordained trial¹ ».

2. Un personnage qui argumente

Griselde, dans la pièce, répond beaucoup plus longuement à son mari en argumentant pour tenter de prouver qu'il a tort, qu'il agit mal. Dans la scène 2 de l'acte I, elle se tient face à lui. On peut noter ici un changement important. Si Griselde, chez Perrault, s'adresse une seconde fois à lui en s'excusant de l'avoir mis en colère, de lui avoir déplu, pour finir par demander son pardon (v. 724-31), chez Saintonge, elle demande à son mari : « Mais du moins, en quittant pour jamais cette cour / Pourrai-je en liberté m'expliquer à mon tour, / Sans perdre le respect, Seigneur, sans vous déplaire ? » (v. 87-89). Elle ne s'excuse donc pas pour lui avoir déplu et pire, elle demande que le discours qu'elle va tenir ne l'offense pas et qu'il la respecte. Dans cette question du vers 88, Saintonge aurait pu ici utiliser le conditionnel qui aurait atténué la demande. Elle choisit néanmoins l'indicatif qui en fait une demande plus directe et plus pressante. Le complément circonstanciel « en liberté » donne l'impression d'en être déjà au stade du divorce où le mari et la femme s'expliquent et règlent leur compte, mais semble montrer également que Griselde considère ici qu'elle ne dépend plus d'un homme.

Le prince, on le verra, pense que les femmes se marient seulement pour la gloire et que leur comportement exemplaire sert seulement à séduire les hommes. Or Saintonge montre ici l'inverse en montrant que c'est un homme qui se sépare de sa femme par intérêt et que cette dernière n'a pas honte de ses origines plus que modestes comme le prouve cette phrase de

¹ Perry Gethner, *op. cit.*, p. 51.

Griselde : « Je ne dois point rougir d'avoir été bergère » (v. 90). Elle reprend ainsi le terme de « glorieux » prononcé plus haut par son mari (v. 76) afin de montrer que son destin à elle l'est car elle a réussi à lui plaire et à se distinguer par sa beauté physique et surtout morale tandis que lui aura un destin glorieux par une alliance et non grâce à sa personne et à ses qualités. Lorsqu'elle déclare en effet : « Mon destin m'en paraît encore plus glorieux » (v. 92), on peut se demander s'il n'y a pas ici le comparatif « que le vôtre » qui est sous-entendu. Griselde se rend également compte que le Prince utilise le peuple comme excuse. Elle utilise ainsi un parallélisme : « Craint de vos ennemis, aimés de vos sujets » (v. 95) ainsi que la répétition en début de vers du morphème « tout » (qui est pronom au v. 94 et déterminant indéfini au v. 96) qui prouvent que contrairement à ce qu'il dit, personne n'a désapprouvé son choix quand il a décidé de la choisir comme épouse et que les circonstances au contraire semblaient encourager cette union. Griselde est aussi consciente qu'il utilise cette excuse pour cacher la volonté de servir son intérêt personnel comme le prouve le groupe prépositionnel : « sous le nom de la gloire » (v. 97). Elle prononce ensuite une question qui peut sembler rhétorique : « Seigneur, faut-il le croire ? » (v. 98). Le terme de « seigneur » ici renvoie-t-il au mari ou à Dieu ? Dans tous les cas, cette question semble montrer l'indignation de Griselde et le fait qu'elle se révolte un peu. Elle lui rappelle alors les qualités morales qui lui sont imposées par son rang : « La gloire d'un grand Prince est de garder sa foi » (v. 99). Elle insiste ici encore une fois sur le terme de « gloire » afin de montrer que son comportement est à l'exact opposé de celui que se doit d'adopter un prince digne de ce nom. Le présent gnominique donne quant à lui l'impression qu'elle lui fait la morale. En outre, Griselde utilisent de nombreux termes qui montrent l'inconstance du prince : « chagrins » (v. 107), « mille troubles » et le verbe « agiteront » (v. 110), « inquiétude » (v. 114), qui désigne en littérature l'état de celui qui bouge, qui est en mouvement.

On l'a vu, Griselde, chez Saintonge entre en confrontation avec son époux en posant des questions directes tout au long de sa tirade, à l'inverse de la Griselde de Perrault qui, même quand elle demande à son mari de la pardonner, le fait d'une manière timide et détournée. Elle défend dans la pièce sa prise de position et affirme qu'il a tort de se comporter ainsi envers elle. Ses questions directes n'attendent pas forcément de réponses car elle renchérit directement après, sans laisser le temps à son mari de répondre, montrant ainsi que de toute façon, il a tort et que cela ne sert à rien qu'il se défende à son tour. Ces questions animent son discours et lui permettent de construire une argumentation fondée. Mais en même temps, Griselde ne l'accuse pas directement mais évoque plutôt la fatalité comme le montre les termes de « destin » (v. 92)

et de « sort » (v. 116). En outre, elle semble d'avis que son mari n'est pas responsable de son mauvais comportement. En effet, ce sont « les chagrins », « la froideur », les « milles troubles » qui sont sujets du vers 107 au vers 110 et non pas le prince. On note également que le prince semble tout entier atteint de ce mal qui agit aussi bien sur son « cœur » (v. 108) que sur son « âme » (v. 110). Griselde évoque ensuite le destin tout tracé du prince au futur prédictif (v. 107-110) :

Non, après votre hymen, les chagrins, la froideur
Retrouveront encor place dans votre cœur :
Ils éteindront bientôt votre nouvelle flamme,
Mille troubles secrets agiteront votre âme.

Cet emploi du futur prédictif montre encore une fois qu'une issue fatale est inéluctable. Chez Saintonge Griselde part ainsi avec regret car elle a peur que le Prince ne rende une autre femme malheureuse, son tempérament reprenant rapidement le dessus après le mariage, alors que chez Perrault elle a peur qu'il ne lui pardonne pas. En effet, jamais elle ne s'excusera dans la pièce ni de demandera pardon car elle sait que son comportement est exemplaire. La tirade de Griselde se termine par une tentative de persuasion. Elle joue avec les sentiments de son mari en disant qu'elle souffre de savoir que son mal reprendra le dessus

Le choix du genre dramatique n'est pas anodin et est clairement bien pensé par Saintonge. En effet, il permet de transformer Griselde en personnage parlant qui se défend et tient tête à son époux tyrannique. Saintonge proposerait alors une réflexion sur l'agentivité féminine : c'est en se confrontant à son mari que Griselde s'émancipe et s'affirme en tant que personne consciente d'elle-même et du respect qu'on lui doit. Saintonge s'écarte donc ici totalement de la tradition mystique de la fable, qui en fait une sainte par sa passivité et sa « patience ».

3. La patience en question

A la scène 1 de l'acte II, Griselde s'apprête à partir. On apprend son ressenti grâce à des stances. Encore une fois, son père n'est pas mentionné et l'autrice insiste au contraire sur l'autonomie de Griselde qui va « revoir l'aimable solitude » (v. 215). On peut noter cependant un point commun important dans les deux textes. Griselde, que ce soit chez Perrault ou Saintonge, a hâte de retrouver le « repos » de son ancien séjour « Où tous [ses] jours étaient exempts d'inquiétude » (v. 216). Elle qui déclare dans la pièce : « Que n'était-ce un berger que le héros que j'aime ? / Son cœur aurait été plus tendre et plus constant » (v. 225-26) semble regretter de s'être mariée avec le prince comme le prouve le conditionnel passé du vers 226 alors que chez Perrault, le narrateur mentionne « Ce cher époux qu'elle regrette » (v. 768).

Griselde dans la pièce dénonce ainsi le mensonge dont elle a été la victime : « Grandeur, Fortune, Amour, tyrans impitoyables, / Ne m'avez-vous paru d'abord si favorables / Que pour me faire voir un courroux éclatant ? » (v. 221-23). On peut penser ici que le groupe nominal « tyrans impitoyables » désigne les trois allégories du début du vers, comme le suggère la coupe à l'hémistiche qui crée un parallèle. Griselde semble dénoncer la stratégie de séduction artificielle mise en place par le Prince qui l'a bercée d'illusions pour qu'elle devienne sa femme avant de dévoiler son véritable caractère.

Ces stances rendent compte des sentiments contradictoires que Griselde éprouve comme le montre les oxymores « aimable solitude » (v. 215), « importune grandeur » (v. 217), « courroux éclatant » (v. 223) et « cher ennemi » (v. 241). Si d'un côté elle ne regrette pas, comme on l'a dit de quitter le palais et qu'elle semble revenir à la raison en se rendant compte de la vraie nature de son mari comme le prouve son insistance sur l'infidélité de ce dernier avec les termes de « volage » (v. 229), « infidèle » (v. 236), « inconstance » (v. 239) et le verbe « trahit » (v. 241) ; de l'autre, elle est consciente de son amour extrême pour cet homme et ne se résout pas à partir. Cette passion va la rendre plus vindicative et excessive. Elle pense ainsi que ce renvoi va la conduire à la mort et prie donc les dieux de l'aider à ce que le Prince change d'avis (v. 240-44) :

Grands dieux, gardez-vous bien de prendre ma
[vengeance
Contre un cher ennemi qui trahit mon amour.
Si vous êtes touchés de ma cruelle peine,
Obligez cet ingrat à renouer sa chaîne :
C'est là le seul moyen de me rendre le jour.

Chez Perrault, Griselde semble ainsi plus résolue à accepter son destin et reprend facilement sa vie d'avant (v. 758-61). La scène 1 de l'acte II permet donc une approche du personnage de Griselde radicalement différente de celle de Perrault. En insistant sur le conflit qui anime Griselde, déchirée entre la raison qui voudrait qu'elle parte et la passion qui la pousse à rester, Saintonge propose ici un personnage qui est loin de l'héroïne stable et imperturbable de Perrault. Néanmoins, si elle semble remettre ainsi en question le « modèle » de patience proposé par Perrault, c'est également pour mettre en avant une femme plus lucide et consciente du comportement inacceptable du Prince, qui ne désire pas se laisser commander, à l'opposé de la Griselde passive, naïve, voire niaise, si on peut aller jusqu'à employer cet adjectif, qu'il peint dans sa nouvelle. Avec cette nouvelle Griselde plus passionnelle, c'est aussi mettre en scène une femme à la réaction plus vraisemblable, attendue, conventionnelle. En effet, qui ne se serait pas révolté après un renvoi aussi soudain et brutal ? Saintonge propose ainsi une femme au

comportement plus susceptible d'être compris par des contemporaines contrairement à Perrault dont « Le récit présente bien un "modèle", mais un modèle dont l'efficacité est niée pour son inactualité dans le lieu et le temps où le conte est publié [...] »¹ et donc un modèle qui renvoie à une forme de sainteté paradoxale.

c) L'amplification des rôles du personnage d'Isabelle et de celui de Frédéric

La figure du jeune homme qui est amoureux de la fille des héros est une pure invention de Perrault. Saintonge reprend cette innovation et va amplifier considérablement l'histoire d'amour qui unit les deux jeunes amants. L'empêchement du mariage entre le Prince et Isabelle pour que ces jeunes gens puissent être ensemble devient même l'intrigue principale.

1. Isabelle, une jeune femme affirmée

Saintonge opère tout d'abord une première modification dès la scène d'exposition. En effet, la fille cachée est déjà présente au palais et est devenue une très bonne amie de Griselde, alors que chez Perrault, elle réapparaît seulement au moment des préparatifs du mariage fictif. Comme on l'a vu, le changement du rôle d'Isabelle permet donc tout d'abord à Griselde de revenir sur des faits antérieurs impossibles à représenter sur scène et qui ne peuvent qu'être rapportés dans un récit d'exposition. Mais si au début de la pièce la jeune femme est peu présente, on commence à percevoir qu'elle va jouer un rôle très important au moment où le Prince déclare à Hidaspe qu'il souhaite se remarier car il en aime une autre. On apprend alors qu'il s'agit d'Isabelle. Or l'ancien gouverneur révèle à travers un monologue dans la scène qui suit que cette dernière aime et est aimée par Frédéric : « A peine ont-ils paru tous deux dans cette cour / Que j'ai vu dans leurs yeux un mutuel amour » (v. 211-212). Saintonge dans sa pièce décide ainsi de mettre l'accent sur le personnage d'Isabelle et d'en proposer une toute autre approche. Si chez Perrault, la jeune Aurore ne proteste pas lorsqu'elle apprend la nouvelle, chez Saintonge Isabelle refuse catégoriquement d'épouser le Prince à la scène 5 de l'acte II (v. 425- 428) :

Moi, je l'épouserais ! Que plutôt je périsse,
Je ne veux point avoir part à son injustice.
Par le plus dur refus je vais lui faire voir
Que son cœur s'est flatté d'un inutile espoir.

¹ Mathilde Bombart, « Une forme morale en trompe l'œil. *Grisélidis* de Charles Perrault, ou l'invention du conte littéraire », *Pouvoir des formes, écriture des normes. Brièveté et normativité*, éd. L. Giavarini, Editions universitaires de Dijon, 2017, p. 160.

Isabelle n'hésite pas à rappeler sa haute lignée ce qui prouve qu'elle est sûre de son rang : « Quelle conduite, ô Dieux ! Oserait-il prétendre / Qu'un cœur comme le mien s'engage pour toujours, / sans me donner le temps d'y penser quelques jours ? » (v. 418-420). À la scène 2 de l'acte IV, elle répond ceci à Frédéric qui lui propose de s'enfuir avec lui : « Je songe qu'en fuyant je trahirais ma gloire ; / Je n'y puis consentir » (v. 925-26). Cette réplique, comme le souligne la note de la page 335, rappelle « l'attitude d'Aricie dans la *Phèdre* de Racine (V, 1). Avant de fuir avec son bien-aimé, elle exige une promesse formelle de mariage pour ne pas compromettre sa réputation. » Juste après avoir affirmé son refus comme nous l'avons dit, elle assure son amour à Frédéric et, comme Griselde, déclare qu'elle n'est pas attirée par la gloire à la scène 1 de l'acte III : « Les grandeurs, les plaisirs, ou les plus rudes peines / Ne sauraient m'engager à former d'autres chaînes ; » (v. 465-466).

Isabelle semble catalyser tous les désirs chez les deux protagonistes masculins principaux. Frédéric déclare en effet : « Oui, j'adore Isabelle [...] » (v. 811) mais aussi qu'il est « [...] l'amant qui [l'] adore ». Il la qualifie également à plusieurs reprises d'« adorable Princesse » (v.471, 513, 861 et 1145). Si le verbe « adorer » signifie au XVII^e siècle, comme aujourd'hui, « Avoir beaucoup d'amour ou d'admiration pour quelqu'un¹ », on ne doit pas oublier qu'il désigne en premier lieu « rendre le plus grand des respects, & la plus profonde soumission ». Isabelle devient ainsi une sorte d'idole à révérer. Le Prince semble aussi éprouver les mêmes sentiments envers Isabelle et Frédéric le souligne « Dans les cruels transports dont il est animé, / Je vois les mêmes feux dont je suis enflammé ; » (v. 895-896). Et de fait, alors qu'Isabelle confirme son refus à la scène 2 de l'acte III, le Prince, loin d'être découragé et blessé, décide de tout mettre en œuvre pour la conquérir, comme s'il ne pouvait échapper à son charme. Lui-même avoue qu'il est incapable de changer de sentiment puisqu'il déclare : « Cesser de vous aimer n'est plus en ma puissance » (v. 569). Il pense en outre, comme nous l'avons dit, que son refus est une ruse pour que son amour augmente et qu'il réitère sa demande. L'obsession du Prince pour Isabelle a pour conséquence de l'aveugler, de l'écarter de la vérité pourtant évidente, à savoir qu'Isabelle ne l'aime pas. Ce n'est qu'à la fin la scène 7 de l'acte V que le Prince se rend compte qu'il est devenu la victime : « Isabelle me hait, Isabelle m'outrage, / Ah, sortons pour jamais d'un si dur esclavage ! » (v. 1245-46). Le terme d'« esclavage » montre ainsi que loin d'être le maître comme il le pensait, il était en réalité à la merci de cette femme.

¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

Isabelle est donc une femme affirmée consciente de son rang. Elle n'hésite donc pas à mentir au Prince quand celui-ci lui demande la raison de son refus : « C'est l'amitié, Seigneur, et ce n'est rien de plus » (v. 548) et tente à son tour de lui faire la morale (v. 557-563) :

Ah ! pourquoi voulez-vous détruire votre ouvrage ?
 Il faut contre vous-même armer votre courage :
 Faites sur votre cœur un effort généreux,
 Surmontez un amour qui ne peut être heureux.
 Votre épouse a pour vous une extrême tendresse ;
 Rendez-lui votre foi, Seigneur, tout vous presse,
 Rien ne peut égaler sa vertu, sa beauté.

Enfin, c'est une femme constante dans ses sentiments et ses décisions. Jamais elle ne trahira Frédéric bien qu'il la traite pourtant d'« Inconstante Princesse » (v. 942).

2. Frédéric, un jeune homme passionné

Chez Perrault, le jeune seigneur amoureux d'Aurore intervient peu et n'est même pas nommé. Chez Saintonge son rôle est amplifié puisque c'est lui tout d'abord qui annonce au Prince qu'Isabelle refuse de se marier avec lui à la scène 2 de l'acte III (v. 533-536) :

Un héros tel que vous, généreux, magnanime,
 De sa juste pitié ne lui peut faire un crime,
 Et la laissant régler à son gré son destin,
 Ne la forcera pas à lui donner la main.

Saintonge fait de Frédéric un jeune homme très amoureux et fidèle. Quand il apprend que c'est Isabelle que le Prince souhaite épouser, il est dévasté (acte III scène 1). Il a dû mal à se contenir comme le prouvent les vers 497-500 :

Madame, pardonnez aux transports de ma flamme,
 La crainte de vous perdre a jeté dans mon âme
 Un affreux désespoir que je ne puis calmer.
 Pour être plus tranquille, il faudrait moins aimer.

Alors que c'est Isabelle qui devrait être tourmentée, elle déclare qu'elle cache sa douleur pour éviter de le faire souffrir : « J'étouffais mes soupirs, je dévorais mes pleurs / Afin de t'arracher à tes vives douleurs. » (v. 491-492). Dans ce sens, il ne prête pas vraiment attention à la souffrance d'Isabelle et peut aussi être qualifié d'égoïste comme le Prince puisqu'on a l'impression que tout ce qu'il redoute c'est sa propre mort : « J'éprouve les rigueurs du plus barbare sort. / Tout semble conspirer pour me donner la mort » (v. 879-880). On lit également plus loin : « Lorsque le Ciel vous rend maîtresse de mon sort, / C'est votre cruauté qui me livre à la mort. » (v. 943-44). Malgré cette relative faiblesse, il tente à son tour de raisonner le Prince

(v. 577-581) et de mettre en place un plan avec Phénice à la scène 1 de l'acte IV. On se rend compte néanmoins que loin d'être l'instigateur de ce plan, il ne fait que suivre en réalité les conseils, voire les ordres de la suivante qui lui dit : « Enlevez cette nuit un bien si précieux, / Je réponds du succès d'une telle entreprise. » (v. 820-21). Et de fait, Saintonge fait de Frédéric un homme quelque peu passif, peu sûr de lui et qui a besoin d'être constamment rassuré.

d) Hidaspe et Phénice : deux confidents nécessaires au déroulement de l'intrigue

Ces deux personnages sont inventés par Saintonge et sont nécessaires au théâtre puisque les conseillers permettent aux personnages principaux de se confier donnant ainsi l'occasion aux spectateurs d'en savoir plus sur les sentiments qui les animent et sur les plans qu'ils projettent de réaliser.

1. Ecouter et conseiller

On peut considérer ces deux personnages secondaires comme les pendants rationnels des deux héros. En effet, Hidaspe tente le premier de raisonner le Prince en insistant sur les qualités de Griselde au vers 149 « Des plus rares vertus, Griselde est le modèle. » et d'ajouter aux vers 159-160 : « A Griselde, Seigneur, peut-on rien reprocher ? / A-t-elle des défauts ? ». Il n'hésite pas également à souligner le tempérament contradictoire et inconstant du Prince (v. 102-195) :

Quand vous croyez son sexe infidèle et trompeur,
Lorsque tout est suspect à votre âme jalouse,
Prince, vous voulez prendre une nouvelle épouse.
Aurez-vous, en changeant, plus de tranquillité ?

Tout au long de la pièce Hidaspe tente d'ouvrir les yeux du Prince. Il joue en quelque sorte dans la pièce le rôle de l'oracle puisqu'il semble connaître le destin des personnages et ne cesse d'avertir le Prince qu'une issue fatale est inéluctable. Il mentionne ainsi à plusieurs reprises un châtement divin en utilisant parfois le futur que l'on pourrait qualifier de prophétique : « Non, le Ciel punira tant de légèreté / Par les redoublements de votre jalousie ; / Les chagrins, les soupçons troubleront votre vie ; » (v. 196-198), « Il sera bien puni s'il épouse Isabelle. » (v. 206), « Craignez, craignez du Ciel la vengeance terrible ! » (v. 601). On peut même noter un vers où l'ironie tragique est palpable : « Rien ne pourra jamais fléchir sa dureté : / Elle est de votre sang, elle en a la fierté. » (v. 607-608). Ce dernier vers est à double sens ; si Hidaspe voulait dire qu'Isabelle, comme le Prince, est de sang noble, il ne se doutait pas que ses paroles peuvent aussi être reçues au sens propre, ce qui accentue la tonalité tragique de la pièce.

Si nous avons souligné que Saintonge mettait en avant les qualités des femmes qui tiennent des rôles de premier plan, Phénice, la confidente de Griselde fait aussi preuve de grandeur. Phénice, chez Saintonge, tente de faire reprendre ses esprits à sa maîtresse en lui rappelant sa « constance » (v. 253). Ce qui compte pour elle, c'est la victoire et la revanche de Griselde. On note ainsi les termes de « triompher » (v. 273 et 280), « conquête » (v. 274), « armer » (v. 401), « vengeance » (v. 430), « efforts » (v. 771). Elle ne mâche pas ses mots à l'égard du Prince qu'elle qualifie de « prince infidèle » qui est « un volage, un bizarre, un jaloux » (v.275), un « inconstant » (v. 397), un « ingrat » (v. 766), un homme « furieux » et « inhumain » (v. 795). Elle croit en la revanche féminine et en son triomphe. Elle critique sa maîtresse car elle lui reproche d'être trop passive et de trop se lamenter : « Toujours gémir, soupirer et se plaindre, / C'est allumer ses feux, au lieu de les éteindre » (v. 773-74). Quand elle s'adresse à Griselde et à Isabelle, elle emploie toujours des verbes d'action et de combat : « dérobez-vous » (v. 361), « opposez », « armer », « pressez » (v. 767), « travaillez » (v. 770). Après le départ du Prince à la scène 3 de l'acte II, c'est la première à la scène 4 à s'indigner alors que Griselde est la première concernée. Elle soupçonne alors le prince de folie : « Quel caprice, grands dieux ! et quelle barbarie ! / De tant de dureté, que mon âme est saisie ! / Je ne puis revenir de mon étonnement. / Il faut qu'il soit tombé dans quelque égarement » (v. 349 - 352).

Phénice souhaite tellement voir sa maîtresse triompher qu'elle en devient limite machiavélique voire sadique (terme anachronique) comme le prouvent les vers 429 à 436 :

Ah ! s'il nous est permis d'en croire l'apparence,
 Vous goûterez bientôt une entière vengeance.
 Votre infidèle époux, accable de tourment,
 Éprouvera les maux que l'on souffre en aimant
 Lorsque, par des mépris, on voit payer sa flamme :
 L'amour et le dépit déchireront son âme,
 Il sera furieux, désespéré, jaloux,
 Et vous pourrez jouir d'un spectacle si doux.

Elle incarne en ce sens le côté vengeur, excessif de Griselde mais sans la folie. Enfin, Phénice incarne la voix de la raison :

L'objet le plus charmant nous doit être haïssable
 Sitôt qu'en nous quittant il s'est rendu coupable.
 La gloire nous apprend qu'il est honteux d'aimer
 Ce que notre raison nous défend d'estimer.

Elle parle ainsi au présent de vérité générale avec le verbe « doit », utilise des notions, des termes généraux comme « l'objet », « la gloire », « raison », des verbes à l'infinitif « aimer », « estimer » et enfin le pronom personnel « nous » universel. Ceci nous donne l'impression que

ces vers sont des maximes tout comme les vers 1103-04 : « Plus à se retenir un jaloux fait d'effort, / Plus l'amour irrité s'échappe avec transport. »

2. Faire avancer l'intrigue

Les conseillers permettent aussi aux personnages principaux de révéler la raison de leurs actions. Ainsi, à la scène 4 de l'acte I, on apprend grâce à la présence d'Hidaspe pourquoi le Prince souhaite se remarier : il en aime une autre et il s'agit d'Isabelle. L'intrigue est alors précisée et on sait que l'objectif des prochains actes est donc moins la reconquête du Prince par Griselde que l'urgence de faire changer d'avis le Prince et d'éviter un mariage malheureux, qui priverait les jeunes amants du bonheur d'être ensemble.

En outre, c'est Phénice comme nous l'avons dit qui propose à Frédéric un plan à la scène 1 de l'acte IV. Elle devient à la scène suivante un personnage de premier plan dans l'intrigue comme le souligne Frédéric. Alors qu'Isabelle est désespérée de la décision de Griselde qui veut la faire changer d'avis quant au mariage pour que le Prince ne lui en veuille pas, le jeune homme lui répond : « Parlez sans vous contraindre, adorable Princesse : / Dans nos tendres amours, Phénice s'intéresse » (v. 861-862). Pour permettre aux jeunes amants de mettre à exécution ce plan sans qu'on vienne les déranger, elle n'hésite pas à mentir à sa maîtresse comme elle l'avoue elle-même aux vers 981-984 :

Ah, Madame, fuyez ! Tout vous sera propice.
Je vais près de Griselde employer l'artifice.
Elle s'avance : allez, fiez-vous à mes soins,
Je saurai l'empêcher de troubler vos desseins.

Enfin, la scène 1 de l'acte V rend compte de cette volonté de participer à l'intrigue. Cette scène réunit les deux confidents. Phénice se confie alors sur l'échec du plan qu'elle avait tenté de mettre en place avec Isabelle et Frédéric. Hidaspe de son côté lui fait part de sa tentative de faire changer d'avis le Prince en lui avouant qu'Isabelle en aime un autre (sc. 5, acte IV). Ainsi, leurs projets ont échoué et Frédéric est condamné par le Prince. Néanmoins, Hidaspe ne perd pas espoir et veut tenter une dernière fois d'intervenir (v. 1111- 1113) :

Cependant, pour sauver ce malheureux amant,
Je veux bien m'exposer à tout événement :
Je cours trouver le prince.

Ainsi, Phénice et Hidaspe permettent à la fois de mettre en avant les qualités de Griselde mais aussi ses défauts, faisant de la princesse une femme moins parfaite que celle proposée par Perrault. Ils apparaissent ainsi comme les personnages les plus lucides et raisonnables de la

pièce et c'est pour cela qu'ils jouent un rôle important, évitant que les autres protagonistes ne tombent dans la folie qui les guette.

La comparaison de la nouvelle de Perrault et de la pièce de Saintonge montre ainsi que l'autrice change complètement le sens de l'histoire de Griselde. Elle la dénature, pourrait-on dire, lui enlève son sème ou mytheme essentiel, celui de la patience comme signe paradoxal de la vocation divine. Saintonge met en scène des personnages féminins qui s'affirment et dénonce tout d'abord la situation des femmes dans le mariage. Elle traite donc ainsi d'un thème cher aux autrices et plus particulièrement aux femmes dramaturges de la fin du règne de Louis XIV : Mme Ulrich, dans *La Folle enchère*, « présente un tableau scandaleux d'un arrangement matrimonial qui vire à une mise aux enchères¹ ». Dans un de ses proverbes, Mme Durand « présente un mari et une femme qui contractent un arrangement où chacun vivra avec un amant ou une maîtresse [...] »². Si Saintonge ne pas aussi loin que Barbier qui met en scène dans son *Faucon* une jeune femme préférant le célibat, sa Griselde n'a pas pour autant peur de la solitude et ses personnages féminins plus généralement font preuve d'une grande indépendance d'esprit. On assiste ainsi, tout comme dans les *Contes* de sa contemporaine Madame d'Aulnoy, « à la glorification des figures féminines dont le corollaire est l'abaissement, voire l'effacement des figures masculines³ ». Plus généralement, *Griselde* est une pièce représentative de ce théâtre de la fin XVII^e – début XVIII^e siècle, période pendant laquelle « le goût du public subit une évolution graduelle mais très nette, avec un goût de plus en plus affirmé pour les scènes pathétiques⁴ ». Conséquence de cette évolution du goût, les pièces « se caractérisent par l'emploi répété d'un ton mélancolique, le recours à des intrigues qui frôlent le mélodrame en exploitant un suspens constant, [...] mettent également en scène la force de caractère des victimes innocentes, qui rejettent tantôt les compromis immoraux, tantôt les illusions flatteuses. En outre, elles accordent de plus en plus d'importance aux malheurs familiaux⁵ ». Avec cette pièce méconnue, Saintonge se détache donc de ses autres productions et se place en précurseur de la comédie larmoyante du XVIII^e siècle car « la plupart des éléments indispensables à ce type de comédie y sont inclus : intrigue romanesque et invraisemblable, reconnaissance finale, sensibilité débordante, prédication constante, victimisation des personnages vertueux, conversion du personnage insensible⁶ ».

¹ Perry Gethner, « Introduction », *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. [3]. XVIIe-XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, éd. Constance Cagnat-Debœuf, Malesherbes, Gallimard, 2008, p. 34.

⁴ Perry Gethner, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 19.

CONCLUSION

Ce mémoire de recherche nous a permis de proposer la première étude des recueils de poésie de Louise-Geneviève de Saintonge mais aussi d'en apprendre plus généralement davantage sur les pratiques littéraires des femmes dans la seconde moitié du règne de Louis XIV. D'un point de vue théorique et méthodologique, notre travail nous a permis de montrer que pour mettre au jour les pratiques des autrices du XVII^e siècle et en savoir davantage sur le milieu dans lequel elles évoluaient, se contenter de ce qu'a pu transmettre la réception n'est pas suffisant et qu'il est nécessaire de s'intéresser aux textes-mêmes de ces autrices. En effet, Saintonge, dans ses pièces poétiques, se met en scène, se représente et propose des gestes d'écriture où elle se construit dans son image d'autrice. Dans cette construction par la littérature et la publication, se joue son agentivité.

Longtemps connue exclusivement pour ses deux livrets d'opéra pour lesquels elle avait adopté la stratégie de la réussite en composant pour une grande institution, Saintonge était en réalité une productrice culturelle prolifique qui composait pour les plus grands. Elle a, nous l'avons vu, faits ses débuts en composant au sein de petits cercles en construisant progressivement un réseau de relations et en se rapprochant du milieu du *Mercur galant*. Cette étude nous a donc permis de proposer une nouvelle approche de la carrière de l'autrice qui a dû passer par plusieurs étapes avant de connaître effectivement la consécration, permise grâce à une stratégie de réussite, avec ses livrets d'opéra. Le soutien et l'héritage de sa mère constitue ainsi un premier pas vers la reconnaissance. Une étude plus approfondie de leurs œuvres respectives permettrait de lever les soupçons quant à la possible confusion de leurs noms que nous avons évoquée dans notre première partie. L'usage de la notion de « matrimoine » rappelle l'existence d'une propriété féminine, certes principalement intellectuelle, qui inscrit les autrices dans une lignée de femmes et de pratiques féminines même si Saintonge se revendique plus implicitement comme étant l'héritière d'une génération de poètes galants, qui peuvent être des poétesses, comme Deshoulière, dont le nom apparaît dans son œuvre, et représente ainsi, à travers sa poésie, les derniers feux de la poésie galante telle qu'elle a pu s'illustrer au XVII^e siècle. En outre, ses rapports étroits avec le célèbre périodique montrent plus généralement qu'il existait des « auteurs *Mercur galant* » qui considéraient la revue comme un véritable tremplin vers la reconnaissance et étaient l'objet d'une promotion de sa part, souvent en relation à des liens commerciaux entre éditeurs-libraires. Cette étude confirme l'idée que Saintonge a principalement opté pour une stratégie du succès – même si on notera que la catégorie mise au

point par Alain Viala est imparfaite pour rendre compte des phénomènes de transmission familiaux, notamment du côté de la lignée féminine, à l'œuvre chez Saintonge. Cette étude particulière a permis d'en apprendre davantage sur le champ littéraire de cette fin de siècle qui se construit principalement dans et grâce aux réseaux.

Partant de ses débuts, nous nous sommes ensuite intéressés au moment que l'on peut considérer comme le *summum* de sa carrière qui se caractérise par le processus de publication. Nous avons tenté de montrer que la publication imprimée était une étape importante dans la quête de légitimité et de reconnaissance auxquelles aspirait Saintonge. Son utilisation des paratextes afin d'affirmer son statut auctorial ainsi que l'organisation de ses recueils prouvent que Saintonge est une autrice dont la capacité d'agir (*l'agency*) est forte, qui sait parfaitement s'adapter à la demande et faire les bons choix aux moments importants de sa carrière.

L'étude de la composition de ses recueils rend également compte de la nécessité pour les poètes de maîtriser de nombreux genres afin de prouver leur virtuosité. Or, l'histoire littéraire a totalement éliminé cette grande diversité et a réduit les poètes à « un genre poétique unique dont ils deviennent les modèles exemplaires, procédant alors à une classification par étiquetage, pour faciliter le repérage des genres et des auteurs aux honnêtes gens qui se piquent de vers et seraient tentés de les imiter¹ ». Cette « logique de réduction » efface aussi totalement la dimension performée et ludique de la poésie qui devient, dans les cercles lettrés de la seconde moitié du XVII^e siècle, « un moyen de communication sociale, de convivialité² ». Nous avons donc, dans cette étude, essayé de contribuer plus généralement aux recherches quant à la pratique de la poésie dans la seconde moitié du Grand Siècle. En outre, cette étude a permis de mettre au jour de nombreux préjugés de genre : il est frappant de constater que les écrits poétiques de Saintonge touchent à des formes ou des thématiques que l'on aurait tendance à associer à des auteurs masculins (les airs à boire, la poésie sur les batailles, etc). Notre étude montre que ce que l'on pourrait appeler le « professionnalisme » de Saintonge, et certainement de bien d'autres autrices de son temps, la situe au-delà ou en-deçà d'une telle répartition genrée. Nous pouvons en tirer aussi la conclusion que cette vision est vraisemblablement plus le fruit de nos projections associant la femme à certaines thématiques et formes, que des pratiques effectives.

¹ Alain Génétiot, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », art. cit., p. 227.

² Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 181.

Cette diversité des genres et des pratiques va de pair avec une diversité des lieux de production et de représentation. En dégagant les différents foyers artistiques avec lesquels Saintonge était plus ou moins en lien, cette étude a aussi permis de confirmer les hypothèses qui émergent depuis quelques années quant à la vie artistique sous le règne de Louis XIV : Versailles était loin d'être le seul endroit où se produisaient les artistes et les « fêtes, concerts privés et représentations de théâtre de société investissaient d'autres espaces, essentiellement à la ville et dans ses périphéries¹ ». Si des lieux de représentation se trouvaient en province, il s'agissait aussi de montrer que les spectacles avaient également lieu dans l'espace privé des salons et des « ruelles », des maisons, là où circulait également une poésie souvent manuscrite et que, par conséquent, une grande partie de cette production est encore à découvrir.

Enfin, nous avons consacré notre dernière partie à la pièce *Griselde* et avons tenté de montrer que Saintonge proposait une approche totalement différente d'une histoire qui traverse les siècles. Réponse au conte de Perrault, la pièce est aussi beaucoup plus dans le sens où elle annonce les évolutions que connaît le théâtre au XVIII^e siècle. Si les poèmes et la pratique de la poésie de Saintonge en font une autrice « classique », cette pièce montre également une évolution dans sa carrière qui va de paire avec une évolution du goût, prouvant encore par-là que Saintonge est une autrice qui prend avant tout en considération le public et ses attentes. Attention car visiblement pièce composée très tôt, avant tout le reste, mais restée inédite ??

Au vu de la richesse des recueils de poésie de Saintonge, une étude plus approfondie de ses poèmes reste à faire. Il s'agirait de s'intéresser à la manière dont elle pratique des genres préexistants mais aussi comment elle se les approprie. Il faudrait également mener des recherches plus approfondies en ce qui concerne les airs à boire et les parodies bachiques en sondant plus systématiquement les recueils consacrés à ces genres et découvrir peut-être ainsi d'autres pièces qui ont connu une première publication. Des recherches également plus approfondies dans les recueils collectifs du XVIII^e et du XIX^e siècle permettraient peut-être d'en savoir plus sur la diffusion et la réception de sa poésie. En ce qui concerne ses œuvres en prose, tout reste à faire puisque comme nous l'avons dit en introduction, les quelques études qui évoquent *La Diane* sont plus que succinctes et aucune étude n'a encore été consacrée à *L'Histoire de Dom Antoine* alors que son analyse précise pourrait permettre d'étudier, à son tour, la manière dont elle met en scène et représente sa famille et ses origines.

¹ *Les foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715). Musique et spectacles, op. cit., p. 9.*

ANNEXE I

Pages de titre des éditions originales des œuvre de Saintonge

POESIES
GALANTES
DE MADAME
DE SAINCTONGE.



A PARIS AU PALAIS,
Chez JEAN GUIGNARD, à l'en-
trée de la Grand'Salle du Palais, à
l'Image saint Jean.
M. DC. LXXXXVI.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

POESIES
DIVERSES
DE MADAME
DE SAINCTONGE.

SECONDE EDITION.
TOME PREMIER.



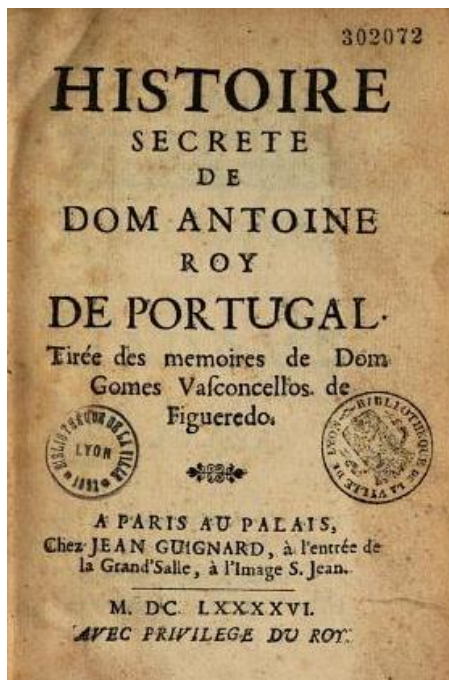
A DIJON,
Chez ANTOINE DE FAY Imprimeur des Etats,
Place du Palais, à la Bonne-Foi.
M. DCC. XIV.
AVEC APROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

POESIES
DIVERSES
DE MADAME
DE SAINCTONGE.

TOME SECONDE.
Dédié à Monsieur le Président DE MIGIEU.



A DIJON,
Chez ANTOINE DE FAY Imprimeur des Etats,
Place du Palais, à la Bonne-Foi.
M. DCC. XIV.
AVEC APROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.



ANNEXE II

Privilèges des *Poesies galantes* (1696), de *l'Histoire de Dom Antoine* (1696) et de
La Diane de Montemayor (1699)

EXTRAIT DU PRIVILEGE
du Roy.

PAR PRIVILEGE DU ROY, donné à Paris le 23. Decembre 1696. signé par le Roy en son Concil, Duc ono: il est permis à Madame de Saintonges, de faire imprimer par tels Libraires ou Imprimeurs qu'il luy plaira un Recueil de *Poesies Galantes de sa composition*, pendant le temps de dix années à compter du jour que ledit Livre aura été achevé d'imprimer pour la premiere fois, avec défenses à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'imprimer ou faire imprimer le susdit Recueil de *Poesies Galantes*, & c. ny d'en vendre de contrefaits sous quelque prétexte que ce soit, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits au profit de l'Expolante, de trois mil livr. d'amande, & de tous dépens, dommages & interets, ainsi qu'il est plus au long porté par ledites Lettres de Privilege.

Registré sur le Livre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris le 2. Janvier 1696. Signé P. AYROVIN, Syndic.

Et ladite Dame de Saintonges a cédé au sieur Jean Guignard Libraire sous lesdits qu'elle a au present Privilege, suivant l'accord fait entre eux.

Achevé d'imprimer pour la premiere fois le 15. Janvier 1696.

Extrait du Privilege du Roy.

PAR PRIVILEGE DU ROY, donné à Paris le 23. Decembre 1696. signé par le Roy en son Concil, Duc ono: il est permis à Madame de Saintonges, de faire imprimer par tels Imprimeurs ou Libraires qu'il luy plaira *l'Histoire Secrette de Dom Antoine Roy de Portugal, tirée des memoires de Dofa Gomes Valconcellos de Figueredo*, pendant le temps de dix années, à compter du jour que ledit Livre aura été achevé d'imprimer pour la premiere fois, avec défenses à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'imprimer ou faire imprimer ladite Histoire, & c. ny d'en vendre de contrefaits sous quelque prétexte que ce soit, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits au profit de l'Expolante, de trois mil livres d'amande, & de tous dépens, dommages & interets, ainsi qu'il est plus au long porté par ledites Lettres de Privilege.

Registré sur le Livre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris le 2. Janvier 1696. Signé P. AYROVIN, Syndic.

Et ladite Dame de Saintonges a cédé au sieur Jean Guignard Libraire tous les droits qu'elle a au present Privilege, suivant l'accord fait entre eux.

Achevé d'imprimer pour la premiere fois le 28. Fevrier 1696.



EXTRAIT DU PRIVILEGE DU ROY.

PAR GRACE & PRIVILEGE DU ROY, donné à Paris le quinze Juillet 1699 signé le Riche, il est permis à la Veuve du Sieur Daniel Hortemels Marchande Libraire à Paris, d'imprimer, vendre & debiter un Livre intitulé, *La Diane de Montemayor, mis en nouveaux langage par Madame de Saintonges*, durant le tems de dix années consécutives, à comencer du jour qu'il sera achevé d'imprimer pour la premiere fois. Défenses sont faites à tous Imprimeurs, Libraires, & autres de quelque qualité & condition qu'ils soient, de le contrefaire, vendre ni debiter sans le consentement de ladite Veuve de Daniel Hortemels, à peine de trois mille livres d'amande, confiscation des Exemplaires contrefaits, & de tous dépens, dommages & interets, ainsi qu'il est plus amplement porté par ledites Lettres.

Registré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires, conformément au Règlement. A Paris le 18. Aoust 1699. Signé BALLARD Syndic.

Achevé d'imprimer pour la premiere fois le 17. Octobre 1699.

LA DIANE

ANNEXE III

Privilège des *Poesies diverses* (1714)

Mais l'an de grace mil sept cents treize, & de notre Regne le foizante dixième. Par le Roi en son Conseil. Signé, FOUQUER.

Il est ordonné par Edit de Sa Majesté de 1686, & Arrêt de son Conseil, que les Livres dont l'impression se permet par chacun des Privilèges, ne seront vendus que par un Libraire ou Imprimeur.

Régistré sur le Régistre de La Communauté, n. 3, des Libraires & Imprimeurs de Paris, page 589, n. 656, conformément aux Réglements, & notamment à l'Arrêt du 13 Août 1703. Fait à Paris le 24 Mars 1713. Signé, L. J O S S E Syndic.

Et ledit Sieur *** a cédé son droit audit Privilege à Ansoine de Fay Imprimeur à Dijon, pour en jouir suivant l'accord fait entre eux; laquelle cession a été registrée le 5 Septembre 1713, sur le Régistre, n. 3, de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, page 647, conformément & notamment à l'Arrêt du 13 Août 1703.

débiter, ni contrefaire ledit Livre, en tout ni en partie, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposéant, ou de ceux qui auront droit, à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de quinze cens livres d'amende contre chacun des Contrevenants, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, l'autre tiers audit Exposéant, & de tous dépens, dommages & intérêts; à la charge que ces Prêfentes seront enregistrées tout au long sur le Régistre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, & ce dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Livre sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en bon papier & en beaux caractères conformément aux Réglements de la Librairie; & qu'avant de l'exposer en vente il en sera mis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre tres-cher & feal Chancelier, Chancelier de France, le Sieur Phélypeaux Comte de Pontchartrain, Commandeur de nos Ordres, le tout à peine de nullité des Prêfentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir l'Exposéant ou ses ayans cause pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucuns troubles ou empêchements. Voulons que la copie d'icelles Prêfentes qui sera imprimée au commencement ou à la fin dudit Livre, soit renuë pour l'un de nos amez & feaux Concillers & Secretaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Com-mandons au premier notre Huissier ou Sergent de faire pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, non-obstant Clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires, CAR tel est notre plaisir. DONNE à Versailles l'onzième jour du mois de

APPROBATION DU CENSEUR ROYAL.

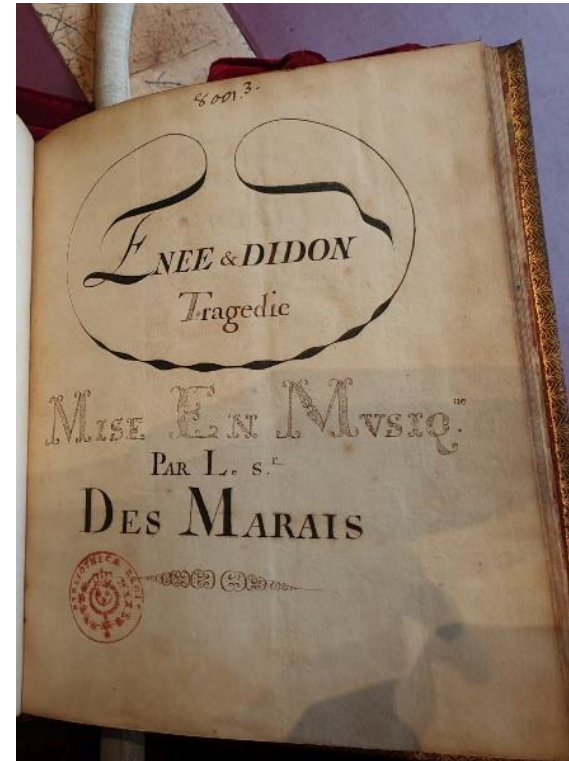
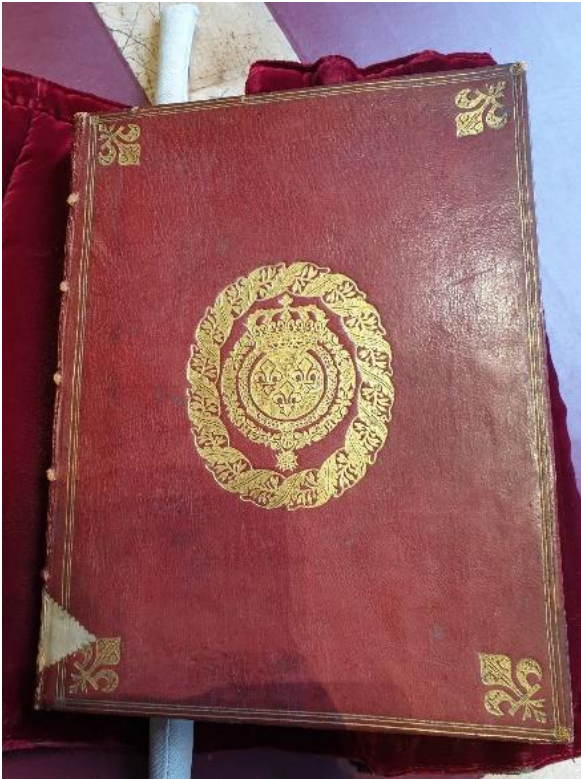
J'ai lu par ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuscrit qui a pour titre, *Poesies diverses de Madame de Saintonge, tome second*, & j'ai crû que le Public ne seroit pas moins d'accueil à ce volume qu'il en a fait au premier. A Paris ce 23 Fevrier 1713. Signé, BURETTE.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre: A nos amez & feaux Concillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillis, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartendra, S A L U T. Notre bien amé le Sieur *** Nous ayant fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & donner au public un Ouvrage intitulé, *Poesies diverses de Madame de Saintonge*, s'il Nous plaitoit lui accorder nos Lettres de Privilege sur ce nécessaire. Nous lui avons permis & permettons par ces Prêfentes de faire imprimer ledit Livre en telle forme, marge, caractère, conjointement ou séparément, & autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de six années consécutives, à compter du jour de la date d'icelles Prêfentes. Faisons défenses à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance, & à tous Imprimeurs, Libraires & autres, d'imprimer, faire imprimer, vendre, faire vendre &

ANNEXE IV

Couverture, page de titre et épître dédicatoire du Ms français 2207



1

Av Roy

SIRE

Ben que Vostre Majesté se refuse a tous
les plaisirs, pour s'appliquer uniquement aux soins
de son Estat: Je ne laisse pas de prendre la

2

liberté de luy présenter Lucéc. Virgille le dépeint
avec tant de vertu et de pieté, qu'il ne me paroist
pas indigne de vostre auguste protection. Que
j'ay de joye de trouver dans la peinture, qui en
fait une partie de rares qualitez, que l'on voit
briller dans Vostre Majesté! J'ay pensé mille fois
qu'il n'ya que mon Roy, dont la gloire édatante,
puisse effacer un portrait, où l'imagination d'un
grand poëte s'est épuisée, pour donner une idée
d'un parfaitement honeste homme. Et tout
Ensemble d'un vray héros. Je voudrois
pouvoir Entrer dans le détail des glorieuses
victoires, que Vostre Majesté a remportées,
qui sont encore plus Surprenantes, que
les guerres d'Italie, où cet Illustre Troyen
a Triomphé. Mais Sire, Je n'ose l'entreprendre.
Je connois, que cela est infimement au dessus
de L'esprit d'une femme: Cependant
Je ne laisserois pas d'Estre contenté
du mien, si par mes simples
Expressions Je pouvois Marquer
a Vostre Majesté la grandeur

3

de mon Zèle, mon exacte fidelité, et le profond
respect avec lequel je suis

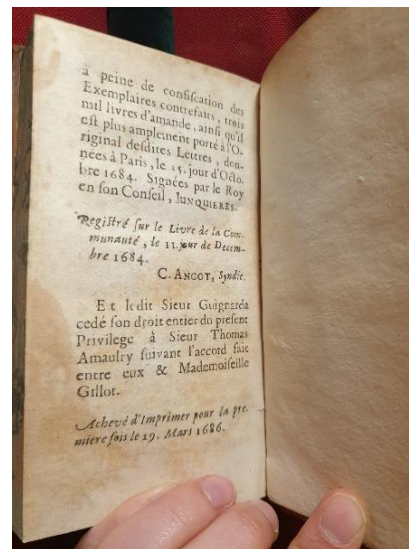
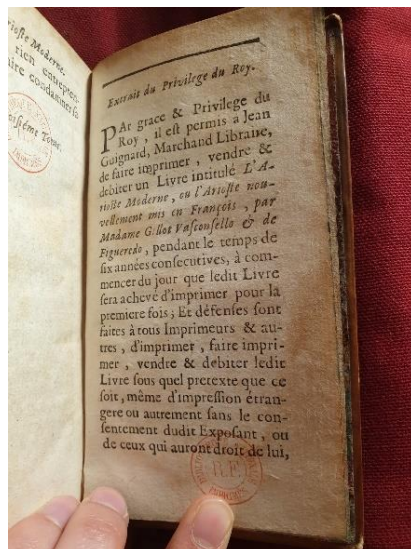
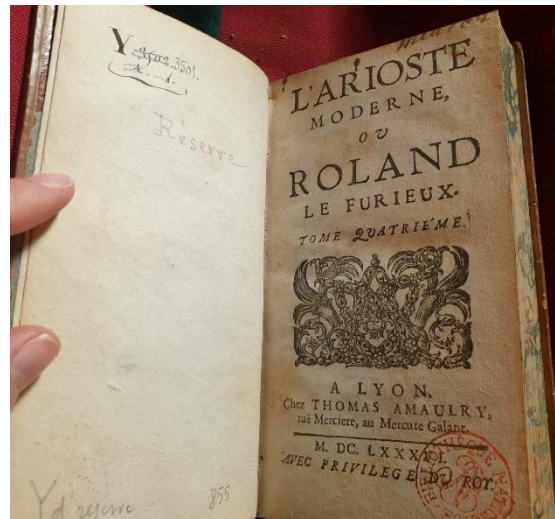
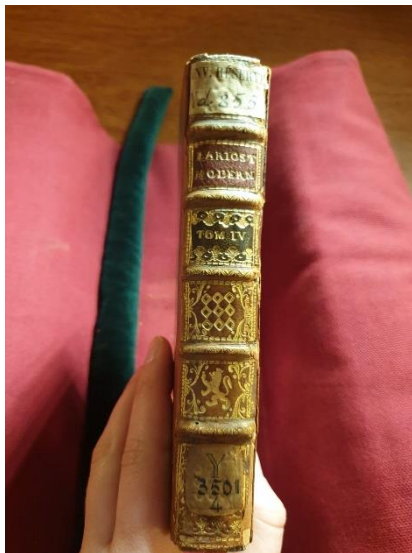
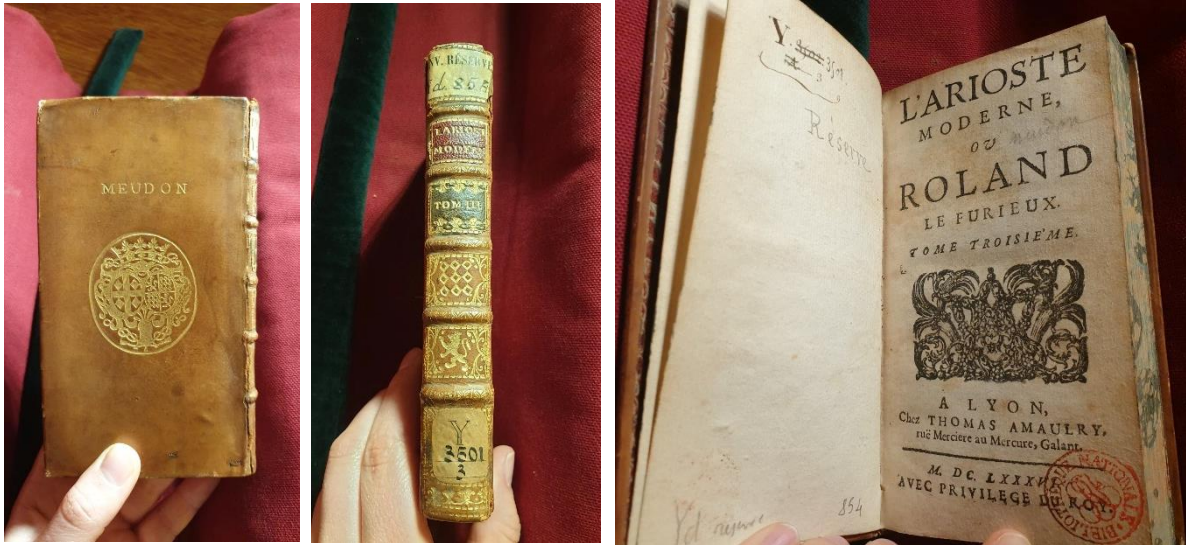
SIRE

De vostre Majesté

La Tres humble, &
tres obeissante servante
& sijette

G. DE SAINTONGE

ANNEXE V

Tome 3 et 4 de *L'Arioste moderne* imprimés à Lyon

ANNEXE VI

Tableau présentant par ordre chronologique les grands événements que célèbre Saintonge dans ses poésies

Titre du poème	Emplacement dans les recueils	Événement célébré et date de cet événement
Madrigal pour Monsieur frère unique du roi sur la bataille de Mont-Cassel.	PG, p. 70	Bataille de Mont-Cassel 11 avril 1677
À Mademoiselle de B*** Sur son mariage.	PD1, p. 294	Mariage de Mademoiselle de Blois et du Prince de Conti 16 janvier 1680
Chanson sur la naissance de Monseigneur le Dauphin	PD1, p. 279	Naissance du Duc de Bourgogne 6 août 1682
Idille chantée aux appartemens sur le retour de la santé du roy	PG, p. 107-121	Retour à la santé de Louis XIV 1686-1687
Idille pour Monseigneur sur la prise de Philisbourg	PG, p. 153-163	Prise de Philisbourg 27 septembre 1688
Lettre en vers semez à Monsieur ***	PG, p. 91-94	Incendie de l'opéra de Lyon Novembre 1689
Pour le roy, sur la bataille de Fleurus bataille du 1 ^{er} juillet 1690	PG, p. 88	Bataille de Fleurus 1 ^{er} juillet 1690
Idille chantée devant le roi à Fontainebleau	PD1, p. 199-206	Représentation d'une idylle devant le roi 16 décembre 1696
Idille pour le mariage de Madame la Duchesse de Lorraine	PD1, p. 233-244	Mariage par procuration de la Duchesse de Lorraine à Fontainebleau 13 oct 1698
Divertissement représenté à Barcelone pour le mariage de leurs majestez catholiques,	PD2, p. 1-7	Représentation à la cour d'Espagne Octobre 1701
Sur la naissance du Prince des Asturies	PD2, p. 155	Naissance du fils de Philippe V et de Marie-Louise-Gabrielle de Savoie 25 août 1707
Madrigal au Roi d'Espagne, sur la naissance du Prince des Asturies	PD2, p. 204	<i>Idem</i>
Rondeau sur la Bataille de Villa-Viciosa en Espagne	PD2, p. 156	Bataille de Villa-Viciosa 10 décembre 1710
Plainte sur la perte de Monseigneur le Dauphin	PD2, p. 215	Mort de Monseigneur 14 avril 1711
<i>Diane et Endimion</i> , pastorale héroïque représentée devant son altesse royale Monseigneur le Duc de Lorraine.	PD2, p. 219-235	Représentation devant le Duc de Lorraine en 1711
Chanson sur l'affaire de Denain	PD2, p. 260	Bataille de Denain 24 juillet 1712
Madrigal à Monsieur le Maréchal Duc de Villars, sur le siège de Fribourg.	PD2, p. 262	Siège de Fribourg 1713

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes

A. Corpus principal

PERRAULT Charles, « Grisélidis », *Contes*, éd. Tony Gheeraert, Paris, Champion, 2012, p. 96 – 137.

SAINTONGE Louise-Geneviève Gillot de, *Poesies galantes*, Paris, Jean Guignard, 1696. Bnf, RES-YE-2328.

SAINTONGE Louise-Geneviève Gillot de, *Poesies diverses*, Dijon, Antoine de Fay, 1714, 2 vol.

B. Corpus secondaire

a) Œuvres en prose de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge

SAINTONGE Louise-Geneviève Gillot de, *Histoire de Dom Antoine*, roi de Portugal, Paris, Jean Guignard, 1696.

SAINTONGE Louise-Geneviève Gillot de, *La Diane de Montemayor*, Paris, chez la veuve de Daniel Hortemels, 1699.

b) Autres publications de poésie de Louise-Geneviève Gillot de Saintonge

Annales poétiques, depuis l'origine de la poésie françoise, tome 33, Paris, Merigot le Jeune, 1785, p. 192.

Livres d'airs de différents auteurs, Paris, Christophe Ballard, tome XXIV (1681), p. 21, tome XXVIII (1685), p. 6, tome XXXI (1688), page 21, tome XXXIV (1691), p. 5 et 18, tome XXXVI (1693), p. 11 et tome XXXVII (1694), p. 21.

Mercure galant, décembre 1696, p. 84-95. Idylle *Chantée devant le roi à Fontainebleau*, musique de M. Marchand.

Mercure galant, novembre 1699, p. 178-179. Air « Reviens affreux hiver règne dans nos bocages ».

Mercure galant, mars 1704, p. 227-228. Air nouveau, musique de M. Marchant Le jeune.

Mercure galant, juillet 1706, p. 142-143. Air nouveau, musique de M. Charles.

Mercure galant, juillet 1706, p. 263-264. Air nouveau, musique de M. Charles.

Un million de rimes gauloises, fleur de la poésie drolatique et badine depuis le XVe siècle, Paris, Frères Garnier, 1879, tome 15, p. 76.

BALLARD Christophe, *Nouvelles Parodies Bachiques, Mêlées de Vaudevilles ou Rondes de Tables*, Paris, au Mont-Parnasse, 1700, tome 1, p. 79, tome 2, p. 50, 156, 160 et tome 3, p. 114.

CAPELLE Pierre, *Nouvelle encyclopédie poétique ou, Choix de poésies dans tous les genres*, Paris, 1819, Ferras, tome 16, p. 210.

PITAVAL François Gayot de, *Saillies d'esprit, ou choix curieux de traits utiles*, Paris, Briasson, 1740, tome 2, p. 339.

RIBON Pierre, *Parodies bachiques, sur les airs et symphonies des Opéra*, Paris, Christophe Ballard, 1696, p. 44, 136, 163, 201, 206 et 288.

c) Œuvres de Louise-Geneviève Gomez de Vasconcelle

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *Les Mémoires de la vie de Madame de Ravezan*, Paris, Claude Barbin, 1677.

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *Le Courrier d'amour*, Paris, Claude Barbin, 1679.

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *Les Caprices de l'amour*, Paris, Claude Barbin, 1681.

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *L'Arioste moderne ou Roland le Furieux*, Paris, Jean Guignard, 1685. BnF, YD-2306, RES-YD-852, RES-YD-853, RES-YD-853 et RES-YD-854.

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *Le Mary jaloux*, Paris, Michel Guérout, 1688.

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *Le Galant nouvelliste*, Paris, Jean Guignard, 1693.

GOMEZ DE VASCONCELLE Louise-Geneviève, *Les égarements des passions et les chagrins qui les suivent*, Paris, Jean Guignard, 1697.

II. Sources

A. Sources manuscrites

Manuscrit français 220 - BnF. Livret de l'opéra Didon offert à Louis XIV.

Manuscrit français 21950 – Bnf. Archives de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Registres des privilèges accordés aux auteurs et libraires, 1653-1790. IV Années 1688-1700. Il contient l'enregistrement du privilège pour les *Poesies galantes* et pour *La Diane* (fo 103).

Manuscrit français 21947 – Bnf. Archives de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie, aux XVII^e et XVIII^e siècles. Registres des privilèges accordés aux auteurs et libraires, 1653-1790. VII Années 1710-1716. Il contient l'enregistrement du privilège pour les *Poesies diverses* (fo 589, no 656).

B. Autres sources

« Article secret » de Louville à Torcy ; s.d. [août 1701] (C.P. Espagne, 112, fol 64, orig. autog.)

Mercur galant, septembre 1681, p. 373-378. Commentaire de Donneau de Visé sur « Tout ce qui s'est passé à Fontainebleau pendant le séjour de Leurs Majestés ».

Mercur galant, avril 1686, p. 349-351. Présentation de *L'Arioste moderne*.

Mercur galant, mars 1688, p. 324-327. Présentation du *Mary jaloux*.

Mercur galant, janvier 1696, p. 328-332. Présentation des *Poesies galantes*.

Mercur galant, février 1696, p. 319-322. Présentation de *l'Histoire de Dom Antoine*.

Théâtre de Saintonge, recueil factice réunissant *L'Intrigue des Concerts* et *Griselde*. BnF, 8- BL-13106.

AULNOY Marie-Catherine Le Jumel de Barneville d', *Contes de fées*, éd. Constance Cagnat - Deboeuf, Malesherbes, Gallimard, 2008.

BAYLE Pierre, correspondance, éd. en ligne de MOUNIER Pierre, URL : <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/>, page consultée le 26 février 2021.

CASTIL-BLAZE François-Henri-Jospeh, *Molière musicien*, Paris, Castil-Blaze, 1852.

COURCILLON Philippe de, marquis de Dangeau, *Journal*. [Publié par] E. Soulié et d'autres, 19 vols, Paris, Firmin-Didot, 1854-60, vol. IV.

DESHOULIÈRES Antoinette, *Poesies*, éd. Sophie Tonolo, Paris, Classiques Garnier, 2010.

DESMAREST Henry, *La Diane de Fontainebleau*, éd. Nathalie Berton et Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1998.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690 ; fac-similé, Société du Nouveau-Littré-Le Robert, 1978.

LADVOCAT Louis, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, textes présentés et annotés par Jérôme de La Gorce, Paris, Cicero éditeurs, 1993.

LAFAYETTE Madame de, *Correspondance*, éd. A. Beaunier, 2 vol., Paris, Gallimard, 1942, t. I.

PERRAULT Charles, *La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis. Nouvelle ; À Monsieur ** en lui envoyant la Marquise de Salusses dans : Recueil de Plusieurs Pièces d'Eloquence et de Poésie présentées à l'Académie Française pour les prix de l'Année 1691. Avec plusieurs discours qui y ont été prononcés et plusieurs pièces de poésie qui y ont été lues en différentes occasions*, Paris, Jean- Baptiste Coignard, p. 143-202.

PERRAULT Charles, *Contes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1981.

PÉTRARQUE, *Epistolæ seniles*, XVII, 3, « De insigni oboedientia et fide uxoria ».

SAINTONGE Louise-Geneviève Gillot de, *L'Intrigue des concerts*. Bnf, GD-12045. Il s'agit de la pièce découpée dans l'édition originale, sans doute par George Douay.

SUZE, Henriette de Coligny, comtesse de la, *Élégies, chansons et autres poésies*, éd. Mariette Cuénin-Lieber, Paris, Classiques Garnier, 2017.

VIÉVILLE Lecerf de la, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, François Proppens, 1705, 2^e partie, 4^e dialogue.

III. Études et notices sur Saintonge

A. Avant 1900

XVII^e siècle

VERTRON Claude-Charles Guyonnet de, *La Nouvelle Pandore, ou les Femmes illustres du siècle de Louis le Grand*, Paris, Vve Mazuel, 1698, t. II, article « Madame de Saintonge ». 2^e éd. Nicolas Le Clerc, 1703.

XVIII^e siècle

DUREY DE NOINVILLE Jacques-Bernard et TRAVENOL Louis, *Histoire du théâtre de l'opéra en France depuis l'établissement de l'Académie Royale de Musique*, Paris, Barbou, 1753, tome I, article « M^e de Saintonge », p. 201-202.

LAMBERT Claude-François, *Histoire littéraire du regne de Louis XIV*, Paris, Prault fils, 1751, article « Louise Geneviève Gillot de Saintonge », p. 74-75.

LA PORTE Joseph de, *Histoire littéraire des femmes françoises, ou lettres historiques et critiques*, Paris, Lacombe, 1769, tome II, article « Madame de Saint-Onge », p. 369-395.

SAUTREAU DE MARSY Claude-Sixte et IMBERT Barthélémy, *Annales poétiques ou Almanach des Muses depuis l'origine de la poésie française*, Paris, Delalain, 1785, vol. XXXIII, article « Madame de Saintonge », p. 189-190.

TITON DU TILLET Évrard, *Le Parnasse françois*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1732, article « Louise-Geneviève Gillot, de Saintonge », p. 563.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'un nouvel abrégé de la vie des auteurs citez dans tout l'ouvrage*, Paris, Jacques Estienne, 1728, tome 1, article « Saintonge », p. 56.

XIX^e siècle

Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne [...]. Par une société de gens de lettres et de savants (1^{ère} éd. 1811), Paris, chez Mme C. Deplaces et Leipzig, F.A. Brockhaus, 1854-1865, t. XXXVII, article « Saintonge », p. 376-377.

BRIQUET Fortunée, *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et étrangères naturalisées en France*, éd. Nicole Pellegrin, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, article « Saintonge », p. 279.

B. Après 1900

Dictionnaire des femmes des Lumières, dir. Huguette Krief et Valérie André, Paris, Honoré Champion, 2015, article « Saintonge », p. 1030-1031.

Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791), dir. Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et France Marchal-Ninosque, Paris, Classiques Garnier, 2020, Tome IV – P-Z, article « Saintonge, Louise-Geneviève Gillot de », p. 550-551.

ANACLETO Marta, *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVI^e- XVIII^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

GETHNER Perry, « Reinterpreting the Griselda Legend: Sainctonge versus Perrault », *Women in French*, special issue, 2008, p. 48-57.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES Géraldine, *Proposition d'une édition critique et essai sur la tragédie lyrique : l'exemple de Didon (1693) d'Henry Desmarest et Madame de Saintonge*, université François Rabelais, Tours, octobre 1998.

MOUREAU François, *La plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, p. 177-193.

SMARR Janet Levarie, *Dramatizing Dido, Circe and Griselda*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

III. Etudes

A. Etudes générales sur les autrices et leur place dans l'histoire littéraire

« Agency : un concept opératoire dans les études de genre ? », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 41 | 2012, mis en ligne le 23 février 2012, page consultée le 3 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rives/4104>. Voir plus particulièrement l'introduction d'Anne Montenach, l'article de **Monique** Haicault, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre » et celui de **Jacques** Guilhaumou, « Autour du concept d'agentivité ».

Femmes et littérature. Une histoire culturelle, dir. Martine Reid, Trebaseleghe, Gallimard, tome 1. Voir plus particulièrement la troisième partie consacrée au XVII^e siècle.

Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire, dir. Martine Reid, Paris, Champion, 2011.

DEJEAN Joan, « Le grand oubli : comment les dictionnaires et l'histoire littéraire modernes ont fait disparaître le statut littéraire féminin », p. 75-83.

VIENNOT Éliane, « Le traitement des grandes autrices françaises dans l'histoire littéraire du XVIII^e siècle : la construction du panthéon littéraire national », p. 31-41.

Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI-XVII siècles). Anthologie critique, éd. Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé, Paris, Classiques Garnier, 2017.

« *Villedieu, ou les avatars d'un nom d'écrivain(e)* », *Madame de Villedieu ou les Audaces du roman*, éd. Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé, *Littératures classiques*, n°61, 2007.

DUSSAUGE Emma, *Auctorialité et paratextualité féminines : le cas de Marie-Catherine d'Aulnoy (1652-1705)*, mémoire de master de Lettres Modernes, sous la direction d'Edwige Keller-Rahbé, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2019.

EVAIN Aurore, GETHNER Perry et GOLDWYN Henriette (éd.), « Introduction », *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. Tome IV. XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier numérique, 2015, p. 9-27.

EVAIN Aurore, *Les autrices de théâtre et leurs œuvres dans les dictionnaires dramatiques du XVIIIe siècle*, communication donnée lors des premières rencontres de la SIEFAR : « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », Paris, 20 juin 2003, en ligne :

<http://www.siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Evain-autrices-Dicos-Th%c3%a9%c3%a2tre.pdf>, page consultée le 11 novembre 2019.

EVAIN Aurore, « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », *Séméion. Travaux de sémiologie*, n° spécial *Femmes et langues*, février 2008, p.53-62. Réédition numérique sur le site de la SIEFAR, 2009, en ligne :

<http://siefar.org/wp-content/uploads/2009/01/Histoire-d-autrice-AEvain.pdf>, page consultée le 11 novembre 2019.

GARGAM Adeline, *Les femmes savantes, lettrées et cultivées dans la littérature française des Lumières ou La conquête d'une légitimité, 1690-1804*, Paris, Champion, 2013, 2 vol.

GETHNER Perry, « Introduction », *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. [3]. XVIIe-XVIIIe siècle*, éd. Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

KELLER-RAHBÉ Edwige, « Pratiques et usages du privilège d'auteur chez Mme de Villedieu et quelques autres femmes de lettres du XVIIe siècle », *Écrivaines du XVIIe siècle*, numéro spécial d'*Œuvres et Critiques*, XXXV, 1, 2010.

MAÎTRE Myriam, « Editer, imprimer, publier : quelques stratégies féminines au XVII^e siècle », *L'Ecrivain éditeur*, vol. 1. *Du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*, Travaux de Littérature, XIV, 2001.

MONTOYA Alicia, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, Paris, Champion, 2007.

MONTOYA Alicia, « *Le Faucon* de Marie-Anne Barbier : un dialogue avec Boccace, Madame de Villedieu et La Fontaine. », *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du gender*, éd. S. Van Dijk et M. Strien-Chardonneau, Louvain et Paris, Peeters, 2002.

SIMONIN Charlotte, « Honneur aux dames, Ladies First ? Péritexte masculin d'œuvres féminines », *L'Art de la préface au siècle des Lumières*, Ioana Galleron (dir.), Rennes, PUR, 2007.

TIMMERMANS Linda, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715). Un débat d'idées de saint François de Sales à la marquise de Lambert*, Paris, Champion 1993 ; rééd. *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion Classiques, Série « Essais », 2005.

TROTT David, « Bases numérisées et bilans : pour un survol du rôle des femmes dans le théâtre français entre 1700 et 1789 », communication du 15 octobre 1999, XXV^e Congrès de la Société canadienne d'étude du XVIII^e siècle, Montréal, dans D. Trott, site personnel, Université de Toronto, en ligne :

<http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/femme.htm>, page consultée le 21 janvier 2021.

SORBIER Marie et ÉVAIN Aurore, « Le matrimoine n'est pas un néologisme mais un mot effacé de l'Histoire », *Affaire en cours*, France Culture, 29 janvier 2021, 9 min.

B. Autres études

L'âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne, dir. Ariane Bayle, Mathilde Bombart et Isabelle Garnier, *Cahiers du GADGES*, n° 13, 2015.

Les foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682-1715). Musique et spectacles, dir. Anne-Madeleine Goulet, Belgique, Brepols, 2019.

Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle, éd. Jean Duron et Yves Ferraton, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2005.

« Théâtres de société. Catalogue des représentations données en société en France et en Suisse Romande entre 1700 et 1871 », en ligne : <http://theatresdesociete.unil.ch/projet>, page consultée le 15 avril 2021.

ANTOINE Michel, *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Paris, A. et J. Picard, 1965.

BOTTINEAU Yves, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, Nanterre, Conseil général des Hauts- de-Seine, 1993.

BLÉCHET Françoise, « Une 'dame de volupté' bibliophile : les collections de la comtesse de Verrue (1670-1736) », *Cahiers Saint Simon*, n°35, 2007, « Les Belles-lettres à la Cour ».

BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, novembre 1979. *L'institution scolaire*.

BOMBART Mathilde, « Une forme morale en trompe l'œil. *Grisélidis* de Charles Perrault, ou l'invention du conte littéraire », *Pouvoir des formes, écriture des normes. Brièveté et normativité*, éd. L. Giavarini, Editions universitaires de Dijon, 2017.

BOURCERIE Robin, « De la chanson à l'air à boire : histoire d'une pratique musicale singulière au XVIIIe siècle », Thèse de doctorat, Université de Lyon, soutenue le 3 octobre 2020.

CHAUVEAU Jean-Pierre, *Poètes et poésie au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

DÉMORIS René, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Librairie Droz, 2020.

DEPOUTOT René, « Musique à la cour du duc Léopold : cosmopolitisme et influence française », *Échanges, passages et transferts à la cour du duc Léopold (1698-1729)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

DEVRIILLON Hervé, *Les Rois absolus (1629-1715)*, Paris, Belin, 2014.

FRANCISQUE-MICHEL Roland, *Les Portugais en France. Les Français en Portugal*, Paris, Guillard, Aillaud & Cie, 1882.

GÉNÉTIOT Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997.

GÉNÉTIOT Alain, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, *Qu'est-ce qu'un classique ?*

GÉNÉTIOT Alain, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Librairie Droz, 1990.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GOLENISTCHEFF- KOUTOUZOFF Élie, *L'Histoire de Griseldis en France au XVI^e et XV^e siècle* [1933], Genève, Slatkine Reprints, 1975.

GOULET Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle : les « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, H. Champion, 2004.

LE BLANC Judith, *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classique Garnier, 2014.

POMMIER Henriette, « Une réponse aux contrefaçons : Le privilège partagé : Le cas de Dezallier à Paris et Thomas Amaulry à Lyon », *Histoire et civilisation du livre, Revue internationale*, Droz, 2017.

RIBARD Dinah, *1969 : Michel Foucault et la question de l'auteur "Qu'est-ce qu'un auteur" texte, présentation, et commentaire*, Paris, Champion, 2019.

RÜEGG Madeline, *The Patient Griselda Myth: Looking at Late Medieval and Early Modern European Literature*, De Gruyter, 2019.

VAN DER CRUYSSSE Dirk, *Madame Palatine, Princesse européenne*, Paris, Fayard, 1988.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, automne 1993.

