

Galatée, ou le rêve brisé des Pygmalion dans les théâtres de Juliette Adam (1836-1936) et Marie Lenéru (1875-1918)

Julie ROSSELLO ROCHET

La figure de Galatée est présente dans deux textes édités et signés au début de la Troisième République par deux femmes de lettres françaises, également autrices dramatiques, Juliette Adam (née Lambert, 1836-1936) et Marie Lenéru (1875-1918). Dans cette période propice à l'essor des féminismes et à la prise de mesures émancipatrices concrètes pour les femmes, Galatée annonce les héroïnes de leurs pièces de théâtre à venir, dotée ou voulant être dotée d'une *agency*, c'est-à-dire d'une capacité, d'un pouvoir et d'une volonté d'agir dans l'espace public¹. Elle révèle également leurs sujets récurrents, à savoir le rapport de pouvoir entre les sexes et la fin supposée proche, au tournant des siècles, du règne des Pygmalion.

Galatée (1880) de Juliette Adam est une « adaptation » en cinq tableaux du drame romantique homonyme en cinq actes de Spyridon Vasileiádis (1845-1874), surnommé « Basiliadis », un poète et critique grec, publié en France en 1878. L'écrivaine le découvre lors de ses investigations concernant la poésie grecque, à laquelle elle consacra deux livres : *Grecque*, en 1879, et *Poètes grecs contemporains*, en 1881. Sa *Galatée* fut représentée à Paris par des sociétaires de la Comédie-Française², dans le cadre d'une matinée de charité « au bénéfice de l'œuvre de l'École professionnelle pour jeunes filles, dirigée par M^{me} Paulin³ » au Théâtre des Nations le 22 décembre 1880. Décrite par un journaliste comme proposant un « théâtre violent, rapide, sans développement, brutal, mais si profondément vrai et humain⁴ », elle remporta un vif succès.

Sans être nommée ainsi, Galatée transparait dans une courte nouvelle de Marie Lenéru, sous les traits de La Dormeuse, l'héroïne statuaire de *La Vivante* (1908), publiée le 14 décembre 1908 dans le *Journal*. Suzanne Lavaud écrit que *La Vivante* est le « symbole pur et éclatant de la destinée d'Helen Keller⁵ ». En effet, Marie Lenéru venait de lire « Sense and Sensibility⁶ » (1908) de l'écrivaine, militante et conférencière américaine sourde et aveugle Helen Keller (1880-1968), et de lui dédier un article publié le 16 août 1908 : « Le Cas de Miss Helen Keller⁷ ». Alors qu'elle n'était l'autrice que d'une seule pièce, *Les Affranchis*, composée en 1907, et que son théâtre ne connaissait pas encore de succès public, Marie Lenéru, elle-même sourde et en partie aveugle,

¹ Voir Anne Montenach (dir.), *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/rives/4104>, consulté le 22 mars 2024.

² Mounet-Sully (1841-1916) dans le rôle de Pygmalion, son frère Paul Mounet (1847-1922) jouait Rennos, Blanche Baretta (1855-1939) Galatée et Henri-Polidore Maubant (1821-1922), le grand prêtre.

³ « Théâtres », *La Petite presse : journal quotidien*, 25 décembre 1880, non paginé. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4714945p>, consulté le 3 décembre 2024.

⁴ Adrien Laroque, « Premières représentations », *Le Petit Journal*, 24 décembre 1880, p. 3. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k594606d>, consulté le 3 décembre 2024.

⁵ Suzanne Lavaud, *Marie Lenéru*, Paris, Société française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1932, p. 75.

⁶ Helen Keller, « Sense and Sensibility », *The Century Magazine*, February-March 1908.

⁷ Marie Lenéru, *Le Cas de Miss Helen Keller*, Paris, Mercure de France, 1908.

rencontra en la personne et l'œuvre d'Helen Keller, une nouvelle énergie et un phare, auquel elle rendit *femmage* avec subtilité dans *La Vivante*.

Les autrices mirent en scène dans leurs Galatée respectives le balbutiement, voire l'éveil de la conscience d'une *agency* de leurs héroïnes et la destruction par ricochet du rêve des Pygmalion. La brisure du fantasme d'emprise du maître passe littéralement dans leurs deux textes par la destruction de la statue, *in fine* gravas et poussière. La version du mythe visant à restreindre Galatée à l'œuvre d'un homme est ainsi rendue obsolète. Pour Juliette Adam, l'infidélité de Galatée met à l'épreuve la misogynie et la toute-puissance sans limite de Pygmalion, qui s'étant pris pour Dieu, perd d'un même coup sa statue et la femme-objet de son désir. Conduite par son attirance pour un autre homme, Galatée anéantit par son désintérêt pour lui le pouvoir du maître et le remet à sa place de simple mortel, tributaire des lois humaines. Dans *La Vivante*, La Dormeuse est moins prisonnière du désir du sculpteur qui la possède que de la limitation de ses sens humains. La pierre de la statue renvoie aux limites imposées par le corps à la volonté dans le cas de l'expérience humaine du handicap physique. Si elles ne sont pas porteuses des mêmes symboliques politiques, les dramaturgies de ces textes culminent dans la manière dont leurs Galatée échappent en définitive à l'emprise et sont, bien que brièvement, par et pour elles-mêmes. Elles annoncent en cela les futures héroïnes de leurs pièces pour la scène, surtout dans *Le Temps Nouveau* (1893), *Mourir* (1895), *Part égale* (1912) de Juliette Adam et *Les Affranchis* (1910), *La Triomphatrice* (1928), et *La Paix* (1922) de Marie Lenéru.

Galatée, ou les ambitions en actes des héroïnes du théâtre de Juliette Adam (1875-1924)

Juliette Adam a été une écrivaine, une salonnière parisienne, une journaliste, une fondatrice et une directrice de revue, en particulier de *La Nouvelle Revue* (1879-1899) et plus généralement, une « femme politique⁸ ». Elle se fait connaître à l'âge de vingt ans à Paris grâce à la publication d'un essai féministe intitulé *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*⁹, dans lequel elle critique les arguments avancés concernant les femmes et le mariage par le socialiste anticlérical Joseph Proudhon dans *De la justice dans la révolution et dans l'Église* (1858). Elle y défend la sexualité hétérosexuelle en tant que pratique d'épanouissement pour les femmes également et affirme, bien avant la théorisation du concept de *gender* dans les années 1960, que les identités sexuées des individus sont socialement et culturellement construites. Elle dénonce l'absence des femmes dans l'Histoire et réclame l'autonomie intellectuelle et professionnelle des femmes âgées de plus de trente-cinq ans. Elle prend position enfin en faveur du divorce et pour la possibilité, dans le cas de la séparation du couple et d'un remariage, que puissent être constituées des familles recomposées. Cet essai lui offrit une reconnaissance publique. Elle reçut les éloges de George Sand et de Marie d'Agoult (1805-1876, *alias* Daniel Stern), qui l'intronisa dans son salon républicain¹⁰. Cette

⁸ Voir Aldo d'Agostini, « L'*agency* de Juliette Adam (1836-1936), des lieux, des rôles et des combats pour agir en politique », *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/rives/4141>, consulté le 3 décembre 2024. Aldo d'Agostini retrace sa trajectoire en se focalisant non pas sur ses œuvres littéraires et ses idées politiques mais sur son *agency*. Il utilise son cas pour définir « un support conceptuel capable d'accompagner et d'enrichir la compréhension du parcours politique d'une femme du XIX^e siècle » (p. 12 de l'article cité).

⁹ Juliette La Messine (Adam), *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*, Paris, Librairie d'Alphonse Taride, 1858.

¹⁰ Voir Sylvie Aprile, « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 38, n° 3, juillet-septembre 1991, p. 473-487.

admission marqua le début de sa formation de femme d'influence dans la vie publique parisienne.

Lectrice de théâtre depuis l'adolescence et spectatrice assidue à Paris, marquée par le Petit Théâtre de marionnettes de Maurice Sand et sa fréquentation de George Sand (1866-1876) qui la considérait comme « sa fille d'adoption¹¹ », et dont la pratique théâtrale à Nohant l'avait marquée, Juliette Adam se mit à composer pour la scène à partir de 1875. Elle est l'auteur d'au moins neuf pièces de théâtre et d'adaptations, cinq publiées au sein de ses *Œuvres complètes* en 1896, sous forme d'un recueil intitulé *Mon Petit Théâtre*, contenant *Le Temps Nouveau*, *Mourir*, *Coupable*, *Fleurs piquées*, *Galatée*, et *Part égale* dans *La Nouvelle Revue* en 1912¹². Parmi celles-ci, deux furent jouées sur des scènes publiques à Paris : *Galatée* au Théâtre des Nations (22 décembre 1880) et *Coupable* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin (6 mai 1886)¹³. Comme Germaine de Staël avec son « théâtre des familles¹⁴ » de Coppet et George Sand dans sa maison de Nohant, deux femmes qu'elle admirait¹⁵, Juliette Adam fit construire chez elle un théâtre, « Le Petit Théâtre », et écrivait des pièces pour faire jouer ses proches (en particulier sa fille et sa petite-fille), dans le cadre privé de son salon, ou de ceux d'autres¹⁶. La plupart d'entre elles ont été dispersées ou ne nous sont parvenues que par leurs titres (*Un triumvir embêté d'un triumvirat* [1875], *La Fée Zite* [1895] et *Qui a vécu vivra* [1924]¹⁷). Elle confia dans une de ses lettres du 15 janvier 1880 adressée à la musicienne Pauline Viardot (1821-1910) qu'elle improvisait très vite pour ses convives des pièces de théâtre ou des adaptations d'autres pièces¹⁸. Elle adapta de cette façon en 1880, *La Provinciale*, d'Ivan Tourgueniev¹⁹ (1818-1883) et selon la même démarche sa pièce *Galatée*, la même année.

Si elle la qualifie d'« adaptation », sa pièce s'avère davantage être une réécriture. En effet, Juliette Adam conserva identique son intrigue mais réduisit à trente et une pages, en le divisant par trois (pour cinquante minutes de représentation²⁰), le drame initial de cent trois pages de Spyridon Vasileiadis dans la traduction française de Paul-Henri-Benjamin d'Estournelles de Constant. Cette réduction la contraignit à se concentrer sur les actions fortes et essentielles, à réécrire les répliques, si bien que son travail est comparable à celui de Jean Cocteau avec son *Antigone*, d'après Sophocle, lorsqu'il écrit en 1922 qu'il a voulu « traduire Antigone²¹ » comme s'il avait été à bord d'un aéroplane au-dessus de la Grèce antique, avec son œil de poète contemporain, l'obligeant à faire des choix. Juliette Adam garda de la même façon la substantifique moelle de la *Galatée* de l'auteur, se concentrant sur les actions de l'intrigue, mais avec ses yeux de femme française féministe de 1880.

L'intrigue des *Galatée* de Spyridon Vasileiadis et Juliette Adam se rapproche de la version du mythe de Pygmalion racontée par Ovide au début des *Chants d'Orphée* dans

¹¹ Saad Morcos, *Juliette Adam*, thèse de doctorat en lettres, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, Le Caire, éditions Dar Al-Maaref, 1961, p. 38.

¹² Juliette Adam, *Part égale, drame monténégrin en 3 actes*, Paris, Nouvelle Revue, 1^{er} janvier 1912.

¹³ D'après sa correspondance, Juliette Adam a écrit des pièces entre 1875 et 1924, non publiées et dispersées.

¹⁴ Auguste de Staël, « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. vii.

¹⁵ Voir Juliette Adam, *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*, *op. cit.*, p. 108-109.

¹⁶ Voir Saad Morcos, *op. cit.*, p. 144. Sa pièce *Mourir* a été jouée à Saint-Pétersbourg dans le salon de Lydie de Gerbine, en décembre 1895.

¹⁷ *Ibid.*, p. 420.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir Adrien Laroque, *op. cit.*, p. 3.

²¹ Jean Cocteau, *Antigone* [1922], *Les Mariés de la Tour Eiffel* [1928], Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 7.

*Les Métamorphoses*²². Pygmalion, non sculpteur mais roi de Chypre, déplore que les femmes de son royaume soient impures et dévergondées. Comme dans *Les Métamorphoses*, il est épris de Galatée, une statue de marbre qui lui inspire « la pensée pure de l'adoration²³ ». Pygmalion rêve qu'elle naisse « avec l'âge d'une femme et le cœur d'un enfant²⁴ » et qu'il soit à la fois « son amant, son père et son époux²⁵ », ce qui signifierait « être Dieu²⁶... ! » Le prêtre d'Apollon, Eumèle, le met en garde contre la vengeance d'Apollon de défier ainsi les dieux et d'aimer une pierre aux formes de femme. Il lui demande aussi s'il croit être aimé par Galatée en retour. Mais, se sentant tout-puissant, Pygmalion ne doute pas : « Comment Galatée ne m'aimerait-elle pas, moi qui lui aurais donné l'être ?... sa reconnaissance serait mon droit à son amour. Formée par moi, pour moi, quels sentiments, quels désirs pourrait-elle avoir autres que les miens²⁷ ?... » Alors qu'il s'adresse à Galatée, la statue se meut, descend de son socle et s'écrit : « Je respire, je marche, j'existe²⁸ !... » Pygmalion la prend dans ses bras, espérant qu'elle réchauffe désormais sa vie.

De la même façon que dans la version d'Ovide, le vœu de Pygmalion est accompli, sa statue d'ivoire devient son épouse. Mais dans la suite du récit du poète latin, la femme devenue statue continue d'apparaître quasi inerte, comme une femme timide et passive, allongée sur le dos, après un assaut-coût du grand artiste. L'horizon de son œil se cantonne à son amant et au ciel. Muette, semble-t-il, elle est d'abord pénétrée par Pygmalion, puis le poète nous apprend qu'elle met au monde une fille (Paphos). La statue devenue femme, non nommée chez Ovide, demeure l'œuvre de l'artiste, une femme-objet. L'histoire de Pygmalion et sa statue par Ovide mythifie une relation amoureuse hétérosexuelle reposant sur la subordination de la femme à l'homme. La Galatée, qui n'a même pas de prénom, est définie par sa passivité, son absence de volonté, tandis que Pygmalion est doté d'un statut de maître, de créateur-acteur tout-puissant, capable à l'image de Dieu, de faire se transformer, par son seul souhait, bien qu'avec l'aide de Vénus, la pierre en chair. Cette idée est reprise par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949), au chapitre « L'amoureuse », selon laquelle le substantif « amour » ne renferme pas les mêmes définitions, ni socialement les mêmes attentes, selon qu'on naît et grandit homme ou femme. Elle ouvre ce chapitre concernant l'amour et les femmes par une citation de Friedrich Nietzsche tirée du *Gai savoir* (1882) :

C'est que, par amour, l'homme et la femme entendent chacun quelque chose de différent, – et c'est une des conditions de l'amour chez les deux sexes que l'un ne suppose *pas* chez l'autre le même sentiment. Ce que la femme entend par amour est assez clair : complet abandon de corps et d'âme (non seulement dévouement), sans égards ni restrictions. Elle songe, au contraire, avec honte et frayeur, à un abandon où se mêleraient des clauses et des restrictions. Dans cette absence de conditions son amour est une véritable *foi*, et la femme n'a point d'autre foi. – L'homme, lorsqu'il aime une femme, exige d'elle cet amour-là, il est donc, quant à lui-même, tout ce qu'il y a de plus éloigné des hypothèses de l'amour féminin ; mais en admettant qu'il y ait aussi des hommes

²² Ovide, *Les Chants d'Orphée : Pygmalion*, livre X, dans *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Marie Cosnay, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017, édition non paginée, vers 244-245 : « Offensé par les défauts que la nature a donnés à l'esprit des femmes, il vit sans épouse, célibataire. »

²³ Juliette Adam, *Galatée* [1880], d'après Basiliadis, dans *Mon Petit Théâtre, Œuvres complètes de Madame Adam*, t. XXI, Paris, G. Havard, 1896, p. 173.

²⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁵ *Ibid.*, p. 175.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 176.

²⁸ *Ibid.*, p. 180.

auxquels le besoin d'un abandon complet ne serait pas étranger, eh bien, ces hommes ne seraient pas – des hommes²⁹.

Pygmalion, dans la version d'Ovide, correspond à cette vision de l'amour au masculin, il maîtrise l'objet de son amour, sa femme. Mais il a sa vie en dehors, en particulier son art, il est sculpteur. Galatée demeure sortie de l'imaginaire de l'artiste, elle est son fantasme ; matérialisée en pierre, elle ne possède pas d'histoire en dehors de lui ; son homme est son origine et sa destinée.

Or, dans les pièces de Spyridon Vasileiádis et de Juliette Adam, Galatée agit. Elle s'éprend de Rennos, le frère de Pygmalion, elle lui déclare sa flamme et le convainc de tuer son propre frère. Très épris de Galatée, Rennos l'écoute, retrouve son frère et lui rappelle de quelle manière il l'a jadis chassé de Chypre. Il lui demande réparation, que l'île soit séparée en deux royaumes, et qu'il hérite des terres les plus fertiles. Pygmalion accepte et lui cède même son trône car l'amour de Galatée lui suffit. À ces mots, Rennos fond en larmes et s'enfuit. Au dernier acte, effrayé par la froideur de Galatée à l'annonce de la mort supposée de Pygmalion, Rennos tue Galatée. Le prêtre d'Apollon rappelle alors à Pygmalion, effondré, que Galatée n'a jamais été « l'épouse criminelle du Roi de Chypre tuée par le frère de Pygmalion » mais simplement « une statue brisée³⁰ ». Dans ces pièces, la sculpture devenue créature échappe à Pygmalion puisqu'elle s'éprend d'un autre. Si Rennos se rallie *in fine* dans un élan fraternel à Pygmalion et brise la statue, celui qui est par ricochet puni est Pygmalion. Sourd aux mises en garde du prêtre de vouloir se faire dieu, il est finalement doublement condamné : il ne connaît pas la réciprocité amoureuse et sa statue est détruite. Il est par extension blâmé d'avoir préféré un objet de fantasme (l'œuvre) à un être humain appartenant au sexe qu'il méprise. Le prêtre reproche en effet au roi de porter des jugements hâtifs sur le « deuxième sexe », « [...] pour avoir observé quelques femmes, tu les détestes toutes³¹ », lui dit-il. La pièce peut donc se lire comme une mise en garde faite aux hommes contre leur misogynie et leur volonté de toute puissance, de contrôle et de possession des femmes. Rennos rappelle ainsi à deux reprises à Galatée dans la pièce de Spyridon Vasileiádis, qu'étant son épouse, elle est « la propriété³² » légale de Pygmalion, sans que l'on sache si l'auteur exprime là une critique de l'institution du mariage. Si Pygmalion s'éprend de la statue qu'il a beaucoup observée, le prêtre lui reproche de mal connaître les femmes. Le propos, d'une certaine manière féministe, de la pièce toucha Juliette Adam, Française du XIX^e siècle, alors sous la coupe du Code civil napoléonien qui privait les femmes mariées de capacité juridique (« le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari », article 213), puisqu'elle décida, en la réduisant, de la faire connaître au public parisien. Elle fut également sans doute séduite par la capacité de Galatée à formuler son désir sensuel pour Rennos avec passion et franchise :

Donne-moi tes lèvres, Rennos ; peut-être y trouverai-je une goutte de rosée, car je me meurs. Donne-moi tes yeux que je les embrasse, que je les ferme, car ce sont deux torches qui m'ont consumée. Donne-moi tes genoux, Rennos, et je serai sauvée peut-être, car la terre tremble sous mes pieds, se dérobe et s'évanouit. Regarde et crois-moi encore un peu et tes refus pourront changer Galatée non plus en statue de marbre, mais en colonne de cendres et de sel³³.

²⁹ Friedrich Nietzsche, « Comment chacun des deux sexes a ses préjugés sur l'amour », *Le Gai Savoir* [1882], Livre cinquième, traduction par Henri Albert, dans *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 8, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 350, cité par Simone de Beauvoir dans « L'Amoureuse », *Le Deuxième Sexe* [1949], chapitre XII, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », n° 38, 2003, p. 539.

³⁰ Juliette Adam, *Galatée* [1880], éd. citée, p. 210.

³¹ Spyridon Vasileiádis, *Galatée*, drame grec en 5 actes, en prose par « S. N. Basiliadis », traduction, introduction et notes par le Baron d'Estournelles de Constant, Paris, E. Leroux, 1878, p. 5.

³² *Ibid.*, p. 135 et 141.

³³ *Ibid.*, p. 137.

Ce qui donne dans la version de Juliette Adam :

GALATÉE. – Rennos !... Rennos !... Donne-moi tes yeux qui me brûlent ! J'en veux boire la flamme !
(Elle lui prend la tête et l'embrasse avec passion³⁴.)

Galatée formule son désir envers Rennos ainsi que son projet que Pygmalion soit écarté du trône. Elle travaille à attiser la haine entre les frères afin de pouvoir vivre dans l'opulence avec celui qu'elle aime.

La façon franche et frontale de son héroïne d'exprimer ses ambitions est l'un des traits caractéristiques du théâtre de Juliette Adam, en particulier dans *Mourir* (1896), *Coupable* (1886) et *Le Temps Nouveau* (1893). Par la formulation de son désir, la Galatée de Juliette Adam annonce les héroïnes de ses pièces postérieures qui non seulement formulent leurs ambitions mais sont aussi dotées d'une *agency*, c'est-à-dire d'une capacité à agir au sein de l'espace public. Si dans ses pièces *Mourir* (1896) et *Coupable* (1886), Juliette Adam s'ingénie plutôt à tourner en dérision des hommes inquiets de la supériorité de leur femme, c'est dans sa pièce la plus autobiographique, *Le Temps Nouveau*³⁵, qu'elle met en scène des personnages féminins complexes dotés d'une *agency*.

Le Temps Nouveau raconte, au début de la Troisième République, l'ambition d'une jeune aristocrate, Mercédès, à entrer en politique. Elle convainc ses parents de l'autoriser à épouser un politicien issu du parti radical afin qu'elle puisse agir en politicienne, en exerçant une influence sur lui et les autres hommes politiques au sein de son salon. Celui-ci redoute que ne soit présente à leur mariage son ex-amante Judith, célèbre journaliste politique du parti radical décrite comme une femme puissante. À la fin de la pièce, alors que le politicien fait tout pour écarter la journaliste, Mercédès, sa future épouse, organise une rencontre avec elle afin de travailler à des alliances politiques pour lutter contre le conservatisme. Son ambition bat en brèche le schéma narratif classique narrant la jalousie de deux femmes convoitant le même homme. Au cours de leur entretien, Judith, dans un élan de sororité, met en garde la jeune femme quant à la personnalité de l'homme qu'elle s'apprête à épouser. Mais loin de prendre peur à l'écoute du portrait peu flatteur de son futur époux, Mercédès, qui considère la politique comme un sport, se félicite de ces traits de caractère qui lui semblent être les qualités nécessaires pour qu'un homme accède au pouvoir. Selon Mercédès, qui sépare mariage et sentiments, l'amour est « une institution [...] qui tend à disparaître³⁶ ». Judith quitte épouvantée la jeune femme qu'elle trouve monstrueuse (« c'est une jeune fille qui parle ainsi, une femme, un monstre³⁷ ! »). Mercédès est effectivement un monstre en ce qu'elle est littéralement une création originale de Juliette Adam³⁸. Par ses ambitions et sa capacité à les transformer en actes, ainsi qu'à séparer ses relations affectives de sa carrière de salonnière, Mercédès est une femme qui symbolise la femme nouvelle ou la nouvelle Ève de la Troisième République à laquelle l'autrice aspire. Le politicien et futur époux considère également Judith comme une créature effrayante puisque par ses articles publiés dans la presse, elle dispose d'un pouvoir au sein de l'opinion publique qui peut lui faire défaut. L'une journaliste d'opinion, l'autre salonnière, égérie républicaine, et femme politique de l'ombre, les deux

³⁴ Juliette Adam, *Galatée* [1880], éd. citée, p. 193.

³⁵ La pièce *Le Temps Nouveau* est d'abord publiée dans *La Nouvelle Revue* les 15 mars, 1^{er} avril et 15 avril 1893.

³⁶ Juliette Adam, *Le Temps nouveau, Mon Petit Théâtre, op. cit.*, p. 95.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Voir Geneviève Fraisse, « Entre déni et désir, qu'est-ce que la grossesse ? », *Libération*, « Libération de philo », 14 juillet 2015. « Toute création a quelque chose de la monstruosité, enfant comme œuvre d'art. Le monstrueux [étant] tout simplement ce qui advient comme quelque chose de neuf. »

héroïnes du *Temps Nouveau* sont, à l'image de leur démiurge, des agents en relation avec des lieux de sociabilité (salon, journaux) et des groupes sociopolitiques (les radicaux, les catholiques socialistes, etc.), dotées d'une *agency* dans la mesure où elles sont capables, peuvent et veulent agir sur la place publique. Elles forment en cela des personnages de théâtre féminins inédits en 1893.

Galatée, ou la potentialité des jeunes femmes empêchées dans le théâtre de Marie Lenéru (1907-1918)

En dépit de ses handicaps puisqu'elle était sourde et en partie aveugle et de sa courte carrière publique d'autrice dramatique (1910-1918), Marie Lenéru a été l'autrice d'une œuvre dense composée d'une série d'articles de presse critiques sur le théâtre et pacifistes pendant la Première Guerre mondiale, de journaux intimes, de deux essais ainsi que de huit pièces de théâtre³⁹. Cinq d'entre elles furent représentées dont quatre sur de grandes scènes parisiennes, trois au Théâtre de l'Odéon (*Les Affranchis*, 1910 ; *Le Redoutable*, 1912 ; *La Paix*, 1921) et une à la Comédie-Française (*La Triomphatrice*, 1918)⁴⁰.

Suite à une rougeole, Marie Lenéru perdit, jeune adolescente, successivement l'ouïe puis la vue. La vue lui revint en partie mais elle resta sourde. Malgré son isolement social, dotée d'un grand amour de l'existence et d'une forte volonté, elle poursuivit l'étude⁴¹. Très exigeante envers elle-même, elle développa en autodidacte un esprit critique et affirma peu à peu dans ses journaux sa volonté d'écrire (« écrire étant la plus profonde manière de penser, l'est également de vivre⁴² »). Elle confia également que ses pertes de l'ouïe et de la vue renforcèrent sa sensibilité à l'existence et au vivant⁴³. Son second texte publié et le premier signé sous son véritable nom dans la revue du *Mercur de France* a été son portrait d'Helen Keller (1880-1968), *Le Cas de Miss Helen Keller* (1908)⁴⁴.

Helen Keller était une écrivaine, l'autrice de treize livres, une conférencière qui milita « pour la reconnaissance des droits des femmes, des ouvriers et des minorités⁴⁵ ». Mark Twain déclara à son propos qu'elle fut avec Napoléon le personnage le plus extraordinaire du XIX^e siècle⁴⁶. Née le 27 juin 1880 dans l'Alabama, elle avait dix-neuf mois lorsqu'une scarlatine la laissa sourde, muette et aveugle. Dans son livre *The Story of my life* (1904), elle se compare avant son éducation à un navire perdu en mer, enveloppé dans un « crépuscule blanchâtre⁴⁷ ». Mais dès l'âge de sept ans, ses parents la conduisirent rencontrer « le docteur Alexander Graham Bell, qui enseign[ait] le langage par signes aux sourds-muets⁴⁸ », puis son éducation fut confiée à Anne Mansfield Sullivan, elle-même anciennement aveugle. Par différents procédés ingénieux, beaucoup de patience et d'intelligence, l'enseignante lui apprit à nommer ce qu'elle ressentait et à communiquer. Helen Keller commença ainsi à prononcer des phrases vers l'âge de dix

³⁹ *Les Affranchis*, 1910 ; *Le Redoutable*, 1912 ; *La Paix*, 1922 ; *Le Bonheur des autres*, 1925 ; *La Maison sur le roc*, 1927 ; *Pièces de théâtre* contenant *La Triomphatrice* ; *Les Lutteurs*, 1928. Sa dernière pièce, *Le Mahdi*, est inédite, Voir Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁰ Voir Cecilia Beach, « Theatre of Ideas: Marie Lenéru », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, New-York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 110.

⁴¹ Voir Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 34-52.

⁴² Marie Lenéru, *Journal*, t. 2, p. 192, 1902, citée par Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 63-64.

⁴³ Marie Lenéru, *Journal*, t. 2, p. 224, 1903, citée par Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁴ Voir Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁵ Charles Gardou, « Helen Adams Keller : de la fillette sourde et aveugle à l'écrivain et à la conférencière », *Reliance*, 2005/2, n° 16, p. 114.

⁴⁶ Voir Marie Lenéru, *Le Cas de Miss Helen Keller*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 1.

⁴⁷ Helen A. Keller, *Sourde, muette, aveugle. Histoire de ma vie* (1904), trad. de l'anglais par Antoinette Huzard, Paris, Payot, 1991, p. 38.

⁴⁸ Voir Charles Gardou, *op. cit.*, p. 107.

ans et parvint, à douze ans, à écrire puis à lire des écrits en relief, si bien qu'à seize ans, elle entra à l'école de Cambridge parmi des voyants et entendants. Dans son premier livre, Helen Keller raconte « ses lectures, ses voyages, et ses examens⁴⁹ », nous dit Marie Lenéru, et explique de quelle façon elle touchait les œuvres d'art, tout particulièrement les statues pour les connaître :

En suivant leurs lignes, en caressant leurs courbes, mes doigts perçoivent la pensée et l'émotion que l'artiste a voulu rendre. Je découvre, sur les visages des dieux et des héros, les expressions du courage, de la haine, de l'amour, aussi nettement que sur les figures vivantes qu'il m'est permis d'étudier⁵⁰.

Peut-être est-ce cet extrait de son premier livre ainsi que « Sense and Sensibility », son second texte, dans lequel elle décrit la singularité de son existence et son rapport d'artiste au monde (« Chaque atome de mon corps est un vibroscope⁵¹ »), qui inspirèrent à Marie Lenéru sa nouvelle *La Vivante*, décrivant les perceptions humaines naissantes d'une statue. L'autrice la rédige en effet dans la foulée de son portrait d'Helen Keller, en apprenant le prolongement de cinq jours d'un concours littéraire lancé par le *Journal*⁵².

La Vivante raconte l'histoire de La Dormeuse, « une statue d'albâtre grandeur nature⁵³ », conservée par un vieux sculpteur qui refuse de la vendre. Elle représente une jeune fille de quatorze ou quinze ans, allongée sur le côté, la joue contre terre, la paume de la main entr'ouverte semblant « attendre et prévoir un réveil⁵⁴ ». Une nuit d'orage, La Dormeuse perçoit pour la première fois un tremblement, celui du sol faisant écho aux coups de tonnerre. L'autrice écrit qu'« Elle ne voulut plus de sommeil⁵⁵. » Elle se tient désormais, tendue vers les sons environnants, à l'écoute. Le jour qui se lève après l'orage lui offre à sentir, de manière inédite, la chaleur d'un soleil de juin. Puis, un jour, le vieux sculpteur lui prend la main et elle accède dès lors à l'attachement, elle ressent le besoin de sa présence. Si ses lèvres vibrent, elle constate qu'elle est muette et cela la fait souffrir. Par sa rencontre avec un jeune élève du sculpteur, elle distingue la jeunesse de la vieillesse et voudrait pour la première fois, à son tour, être jeune. C'est ainsi que La Dormeuse souffre et désire. Un soir vient le temps de sa libération, elle est délivrée par un ange qui d'un coup de marteau la brise.

Contrairement à la Galatée de Juliette Adam en proie à la possession de Pygmalion, la statue de Marie Lenéru est d'abord victime de son corps de pierre. La statue est ici une métaphore du corps empêché par des handicaps physiques. Si elle entend, si elle ressent des affects et formule spirituellement ses volontés, La Dormeuse ne peut se mouvoir ni parler, elle demeure prisonnière de son état de créature immobile et muette, dont, comble de torture, elle a conscience. Sa destruction advient alors comme une délivrance. Cet état correspond à celui décrit par Helen Keller avant qu'elle n'accède à une éducation et qu'elle décrit dans ce poème de « Sense and Sensibility », retranscrit par Marie Lenéru dans son article *Le Cas de Miss Helen Keller* :

⁴⁹ Marie Lenéru, *Le Cas de Miss Helen Keller*, éd. citée, p. 2.

⁵⁰ H. A. Keller, *Sourde, muette, aveugle. Histoire de ma vie* (1904), éd. citée, p. 174.

⁵¹ Helen Keller, citée par Marie Lenéru dans *Le Cas de Miss Helen Keller*, éd. citée, p. 6.

⁵² Voir Suzanne Lavaud, *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 76.

⁵³ Marie Lenéru, *La Vivante* [1908], *Les Annales politiques et littéraires*, 1439, 22 janvier 1911, p. 94.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

Ce n'était pas la nuit – ce n'était pas le jour
 Mais le vide absorbant l'espace
 Et la fixité sans une place ;
 Il n'y avait ni étoiles – ni terre – ni temps –
 Ni arrêt – ni changements – ni bien – ni crime⁵⁶.

La Dormeuse est soumise à un *no world*, proche de celui décrit par Helen Keller avant qu'elle ne reçoive d'enseignements. Présidé par Catulle Mendès, le jury composé entre autres des femmes de lettres, critiques, et autrices dramatiques Rachilde (1860-1953) et Gyp (1849-1932), attribua à l'unanimité le premier prix à *La Vivante*. Mais ses deux textes composés en hommage à Helen Keller furent une entorse au programme que Marie Lenéru s'était alors fixé au début de l'année 1908, celui d'écrire pour le théâtre.

En effet, elle affirmait le 26 février 1908 dans son Journal « Quand on est saturé de littérature on finit par ne plus vouloir que des formes extrêmes : la plus lyrique : poésie, et la plus sèche : théâtre. Car le théâtre, c'est l'essentiel du roman, sans remplissage et sans à-côtés, sans coloriage⁵⁷. » Marie Lenéru avait fait le choix de l'écriture théâtrale et un an avant la rédaction de *La Vivante*, elle finissait la rédaction de sa première pièce intitulée *Les Affranchis*, qu'elle adressait à Catulle Mendès qui, très impressionné par la facture de la pièce, la faisait passer à Lugné-Poe, alors directeur du Théâtre de l'Œuvre. Le projet d'un spectacle n'aboutit pas et ce fut finalement Rachilde (membre du jury du prix littéraire qui avait primé *La Vivante*) qui adressa le manuscrit à Antoine, alors directeur du théâtre de l'Odéon⁵⁸. Après avoir organisé une lecture publique de la pièce, ce dernier décida de la mettre en scène⁵⁹.

La pièce *Les Affranchis* raconte de quelle manière l'ordre du foyer de Philippe et Marthe Alquier et leurs enfants est bousculé par l'arrivée d'une jeune femme, prénommée Hélène (comme Helen Keller), toute juste sortie du couvent. Vingt-cinq ans les séparent mais une complicité intellectuelle grandit pourtant entre Hélène, avide de savoir et lectrice de *Par-delà le bien et le mal*, et Philippe Alquier, éminent philosophe. Au dernier acte, il tente de la convaincre avec brutalité qu'ils deviennent amants et se marient. Hélène prend finalement la décision d'entrer dans les ordres. Modèle de goujaterie et de misogynie, le personnage d'Alquier est un mufler avec son épouse qui lui a consacré sa vie et à qui il reproche de vieillir. Lorsqu'il s'éprend de sa disciple Hélène, il lui demande d'apprendre moins, pour la raison que désormais il l'aime. Les protagonistes qui rendent alors la pièce « neuve » sont Hélène, férue de philosophie, et la plus jeune fille d'Alquier, âgée de treize ans, mue par la volonté d'apprendre et prénommée Marie comme son autrice. Celles-ci rendent compte de la mutation des jeunes filles des années 1910, elles incarnent une société dans laquelle il n'y a « plus d'ingénues⁶⁰ ! »

Sa première représentation eut lieu au Théâtre de l'Odéon dans une mise en scène d'Antoine, le 10 décembre 1910 et remporta un vif succès⁶¹. Les pièces qui suivirent, en particulier *La Triomphatrice*, qui raconte le quotidien d'une écrivaine en lice pour remporter le prix Nobel de littérature, ainsi que *La Paix*, qui relate l'engagement d'une militante pacifiste suite à la Première Guerre mondiale et sa relation amoureuse avec un militaire, mettent en scène, de la même manière que dans *Les Affranchis*, les résistances masculines à l'émancipation des femmes. Dans ces trois pièces en effet, de jeunes héroïnes brillent par leur intellectualisme, leur volonté de savoir et de penser et, dans le

⁵⁶ Helen Keller, « Sense and Sensibility », *The Century Magazine*, February-March 1908, citée par Marie Lenéru, dans *Le Cas de Miss Helen Keller*, éd. citée, p. 22.

⁵⁷ Marie Lenéru, *Journal de Marie Lenéru*, Paris, Crès, 1922, tome II, p. 262.

⁵⁸ Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

⁶⁰ Marie Lenéru, *Les Affranchis*, préface de M. Fernand Greg, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1910, p. 105.

⁶¹ Voir Suzanne Lavaud, *op. cit.*, p. 95 et 100.

cas de *La Paix*, de s'engager dans l'action publique. Mais, dans chacun des cas, leurs ambitions sont réfrénées par des hommes plus âgés qu'elles et amoureux d'elles, des Pygmalion.

Les pièces de Marie Lenéru mettent en évidence la peur de dévirilisation ressentie par des hommes qui souhaitent épouser des femmes de tête mais à condition qu'elles pensent moins, qu'elles ne leur soient pas supérieures et qu'elles n'attirent pas la lumière sur elles. Se révèle alors, en creux, « la femme » qu'ils espèrent : intelligente mais discrète, jeune, belle et amoureuse, dévouée à celui qui la choisit et inexistante dans les sphères sociale et publique.

Marie Lenéru ne se maria pas et n'eut pas d'enfant ; obligée de développer une acuité renforcée pour parvenir à s'exprimer en dépit de sa surdité, elle sut traduire dans son œuvre théâtrale sans didactisme mais en mettant en scène les phénomènes psychologiques à l'œuvre dans la domination masculine (contraintes, chantages, culpabilisation, harcèlement), les résistances à l'émancipation des femmes. Si la machine patriarcale parvient, à la fin de ses pièces, à broyer les aspirations des héroïnes ou qu'elle produit leur souffrance, elle apparaît obsolète. Les Pygmalion de ses pièces, présents dans tous les domaines inhérents à l'autorité et au savoir, la philosophie (*Les Affranchis*), la littérature (*La Triomphatrice*), la guerre et la politique (*La Paix*) représentent un vieux monde. Ses pièces font donc apparaître une impossibilité de coexistence des épanouissements des deux sexes, tout en annonçant une société nouvelle. En effet, ce qui reste de leur lecture est l'impression de puissance qui se dégage de ses héroïnes.

La sculpture, qui apparaît sous les mains et de l'imaginaire de l'artiste, incarne la matière brute transformée, devenue œuvre grâce au génie artistique humain. Le mythe de Pygmalion et Galatée sexualise la sculpture en objet aux formes de femme et l'artiste en homme : la version d'Ovide, et ses nombreuses déclinaisons à travers les siècles, affirment un ordre politique patriarcal du monde. L'hégémonie de la version de ce mythe a ainsi inondé et inonde encore nos imaginaires, de l'idée selon laquelle la possession, voire l'emprise de l'artiste, représentant « les hommes », sur celle qu'il aime, dans le cas d'une relation hétérosexuelle, s'appelle de l'amour. Cette fiction est une invitation, dans la vraie vie, aux hommes, et spécialement aux artistes, à accomplir leur destin de Pygmalion. À la fin du long XIX^e siècle, alors que les sculptrices Camille Claudel (1864-1943) et Jessie Lipscomb (1861-1952) se fraient un chemin dans les ateliers parisiens masculins, Juliette Adam et Marie Lenéru proposent des alternatives à ce mythe. Elles organisent dans leurs fictions des désertions ou des tentatives d'évasion des muses pour vivre loin de ceux qui refusent le voyage vers l'autre qu'offre la véritable expérience amoureuse, pour se créer, libres, en sculptrices de leur vie. Elles participent ainsi à insuffler l'idée que des alternatives à cet ordre du monde sont possibles.