



UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Faculté de Philosophie et lettres
Département de Langues et lettres françaises et romanes

Année académique 2024–2025

MARIE KRYSINSKA, « VOLEUSE DE LANGUE » :
MOBILISATIONS, COMPOSITIONS ET INVENTIONS DE FIGURES
FÉMININES DANS LA POÉSIE KRYSINSKIENNE

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master
en Langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale, à finalité approfondie, par

Leah QUINTART

Travail réalisé sous la direction de Mme Justine HUPPE (promotrice)

Comité de lecture : Mme Thea RIMINI et M. Gérald PURNELLE

Remerciements

Tout d'abord, je souhaite remercier chaleureusement ma promotrice, Mme Justine Huppe, qui, à l'image des figures féminines krysinskiennes, a incarné dans le long processus de ce mémoire, une figure tutélaire. Merci pour son expertise et sa gentillesse lors des nombreux « rendez-vous mémoire ». Merci pour ses mots, ses relectures et ses remarques qui m'ont toujours aidée à penser que j'étais capable de terminer ce travail, à me sentir valorisée et encouragée.

Je souhaite ensuite remercier M. Gérald Purnelle, qui a su, à travers ses nombreux cours sur le sujet, me transmettre une certaine passion – ou une passion certaine – pour la poésie. Grâce à son cours de *Métriques et formes poétiques modernes et contemporaines*, j'avais déjà eu l'occasion de travailler sur les vers libres de Marie Krysinska.

Merci également à Mme Thea Rimini, pour l'intérêt porté à ce travail.

J'adresse un merci particulier à mes parents, Françoise et Dominique. Merci de m'avoir offert – dans tous les sens du terme – cinq années d'études, et de m'avoir toujours soutenue et épaulée dans ce long processus. Merci à ma maman pour ses deux relectures. J'espère qu'elle a appris à apprécier Marie Krysinska presque autant que moi, mais je n'en doute pas. Merci à mon papa pour son aide lors de la mise en page de ce mémoire, et pour les sept appels passés à des imprimeurs de ma part. Merci de toujours croire en moi (peut-être un peu trop parfois).

Je remercie aussi mon propre panthéon familial : mes sœurs, mon frère, mon beau-frère et ma belle-sœur, mais aussi ma grand-mère – auprès de qui articuler distinctement le titre de mon mémoire fut une tâche ardue –, mon parrain, et ma tante – à qui je dois une autre précieuse relecture. Merci pour leur intérêt, pour leurs encouragements et leurs messages, qui font souvent chaud au cœur, et qui, parfois, en plus, font rire. Je glisse aussi un petit mot pour ma Shiva, ma chienne, qui a un nom suffisamment divin pour entrer dans ce mémoire.

Je veux encore remercier mes trois déesses du destin à moi, mes Parques ou mes Rozhanitsy. Merci à Juliet pour ses précieux conseils et son expérience dans le processus

du mémoire. Merci à Alice, sans les messages vocaux journaliers de qui je serais perdue. Merci à Romy pour sa relecture et ses compliments qui vont droit au cœur.

Enfin, je ne résiste pas à l'envie de remercier Marie Krysinska elle-même. Merci à elle d'être une poétesse passionnante et une femme inspirante. Je remercie tous les chercheurs et chercheuses qui se sont intéressés à son œuvre, et qui ont contribué à la faire quitter l'oubli non mérité dans lequel elle était tombée.

Table des matières

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introduction | 1 |
| 1. Panorama des travaux critiques consacrés à Marie Krysinska | 3 |
| 1.1. Marie Krysinska et l'emprise du vers libre | 3 |
| 1.2. Schultz : de la femme poète aux poèmes « Femmes » | 6 |
| 1.3. Goulesque : sociabilités féminines et conscience féministe | 7 |
| 1.4. Brogniez : retour au vers libre | 9 |
| 1.5. Paton : poétique de la parodie et langage des fleurs | 11 |
| 1.6. Wierzbowska : figures féminines krysinskiennes | 13 |
| 1.7. Planté : Marie Krysinska, un « cas d'oubli particulièrement radical » | 14 |
| 1.8. Paliyenko : dans l'ombre d'Ève | 17 |
| 1.9. Contributions à « La Fronde » et féminisme | 19 |
| 1.10. Marie Krysinska à travers ses œuvres complètes : la reconnaissance de la poétesse | 22 |
| 2. État de l'art de la méthode mythocritique | 25 |
| 2.1. Prémisses, théorie et parcours | 25 |
| 2.2. La mythocritique au féminin | 28 |
| Chapitre 1 : Figures bibliques | 31 |
| 1.1. Ève, entre tentation et révolte : « le tout premier acte de création » | 32 |
| 1.1.1. « Ève » | 32 |
| 1.1.2. « Les Saisons bibliques » | 36 |
| 1.2. Marie, de « la jeune nazaréenne » à la mère du Christ | 40 |
| 1.2.1. « Marie » | 41 |
| 1.2.2. « Agnus Dei » | 42 |
| 1.3. Marie-Madeleine, la madone et la putain | 45 |
| 1.3.1. Marie-Madeleine, oui mais laquelle ? | 45 |
| 1.3.2. « Magdelaine » | 48 |
| 1.3.3. « Petit Oratorio sur Marie Magdelaine » | 50 |
| 1.4. Ève, Marie, Marie-Madeleine et Judith : note conclusive | 58 |
| Chapitre 2 : Figures mythologiques | 61 |
| 2.1. Aphrodite et Tanit, les multiples visages de l'amour | 62 |
| 2.1.1. Théophanie d'Aphrodite | 63 |
| 2.1.2. « Naissance d'Aphrodite » | 64 |
| 2.1.3. « Aphrodite Ourania » | 66 |
| 2.1.4. Tanit, Didon et Salammbô | 68 |
| 2.1.5. « Tanit » | 69 |
| 2.1.6. « Duetto » à travers « la voix de la navette » | 71 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2. Hélène : égoïste ou captive ?..... | 74 |
| 2.2.1. « Hélène »..... | 75 |
| 2.2.2. « Les Héroïnes » : d'Hélène à Philomèle | 79 |
| 2.3. Ariane, au-delà du fil..... | 80 |
| 2.3.1. « Ariane »..... | 82 |
| 2.3.2. Arrivée de Dionysos | 84 |
| 2.4. « Femmes » et « Pentéliques » : note conclusive | 87 |
| Chapitre 3 : Mythes forgés | 91 |
| 3.1. Oumé et la fileuse, deux avatars de Pénélope | 93 |
| 3.1.1. « La Fileuse » | 94 |
| 3.1.2. « Oumé »..... | 97 |
| 3.1.3. Différences et convergences..... | 102 |
| 3.2. « La Mère, la Sœur et l'Épouse »..... | 103 |
| 3.2.1. « Légende » [II]..... | 104 |
| 3.2.2. Tresse et triade..... | 106 |
| 3.2.3. Roussalkas et Vilas | 109 |
| 3.3. Galerie de personnages féminins au sein des mythes forgés : note conclusive..... | 112 |
| Conclusion générale | 115 |
| Bibliographie | 119 |

Introduction

De la *Judith décapitant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi, au *Rire de la Méduse* convoqué par Hélène Cixous dans son essai sur l'écriture féminine, il y a très longtemps déjà que des artistes et autrices se sont emparées des mythes féminins pour se venger, se rassembler ou s'émanciper. Dans le contexte contemporain, les relectures féministes de mythes antiques sont abondantes. L'on peut ainsi citer la *Circé* de Madeline Miller, le *Brouillon pour une encyclopédie féministe des mythes* du collectif Les Jaseuses, ou du côté de la bande-dessinée, les deux tomes de *Mythes et Meufs* de Blanche Sabbah, ou encore *L'œil de la Gorgone* de Maedusa, pseudonyme de Noémie Fachan. Ces autrices quittent le point de vue dominant de récits mythiques connus de tous, et d'œuvres plus modernes, pour interroger les postures des femmes, protagonistes de ces récits. Circé est-elle une magicienne capricieuse qui transforme les hommes en cochons, ou une victime de viol qui se protège contre ses bourreaux ? Après son viol par Poséidon, Athéna a-t-elle transformé Méduse pour la punir, ou pour lui donner le pouvoir de se défendre contre d'autres agresseurs ? Dans le long métrage d'animation *Kirikou et la Sorcière*, Karaba est-elle intrinsèquement méchante ou est-ce le résultat du viol collectif qu'elle a subi ?

C'est ce contexte particulièrement propice aux questionnements sur l'élément mythique, mêlé à une curiosité générale pour ces récits, qui nous a donné envie de les interroger en profondeur. Partant de notre intérêt grandissant pour les femmes poètes, nous avons résolu que le courant et la période les plus propices à l'analyse de figures mythiques féminines chez une poétesse¹, était assurément le symbolisme. C'est ainsi que notre première recherche sur une éventuelle « femme poète symboliste », nous apprit que Marie Krysinska était généralement reconnue comme la seule poétesse symboliste française. Quelques pages des *Rythmes pittoresques* plus loin, il nous apparut clairement que les références aux figures féminines mythiques étaient légion dans l'œuvre de la poétesse. De cette manière, nous avons souhaité interroger, au moyen de la méthode mythocritique, les mobilisations, les compositions et les inventions de figures féminines au sein des trois recueils de Marie Krysinska. Que produisent ces convocations incessantes de figures mythiques dans la poésie d'une femme à la fin du XIX^e siècle ?

¹ Bien qu'il soit moins usité que la forme « poète », nous choisissons d'utiliser le mot « poétesse », forme féminine spécifique, qui a l'avantage de visibiliser immédiatement la femme productrice de poésie.

Comment Krysinska peint-elle ces figures ? Pouvons-nous lire dans ces reprises l'ombre d'un féminisme ?

Après un panorama des travaux critiques consacrés aux femmes, au féminisme ou aux figures mythiques chez Krysinska, et un état de l'art de la méthode mythocritique, nous tenterons de répondre à ces questions à travers l'examen de trois catégories de figures féminines. Notre premier chapitre se consacre aux figures bibliques, traitées en profondeur par Marie Krysinska, qui revient dans son troisième recueil sur les trois héroïnes déjà évoquées dans ses *Rythmes pittoresques* : Ève, Marie et Marie-Madeleine. Dans le deuxième chapitre, parmi toutes les déesses évoquées par la poétesse, nous nous attarderons sur trois figures mythologiques particulièrement intéressantes : Aphrodite, Hélène et Ariane. En ce qui concerne notre troisième chapitre, nous aurions pu évoquer les figures historiques, comme Cléopâtre, Jeanne d'Arc et Madame du Barry. Cependant, parmi ces figures, Jeanne du Barry fut incontestablement le personnage féminin le plus étudié par les chercheurs et chercheuses qui se sont intéressés à l'œuvre de Krysinska. Nous aurions également pu traiter des figures féminines issues de mythes littéraires, telles qu'Ophélie, Juliette ou Esméralda, qui apparaissent dans quelques poèmes. Néanmoins, ces références, plus ponctuelles, nous ont semblé moins saillantes. Pour ces différentes raisons, nous avons choisi de nous tourner vers un recoin moins commenté de la poésie krysinskienne : nous envisagerons ainsi les mythes forgés par la poétesse elle-même, par combinaison de divers motifs mythiques.

1. Panorama des travaux critiques consacrés à Marie Krysinska

1.1. Marie Krysinska et l'emprise du vers libre

Marie Krysinska, poétesse française d'origine polonaise, naît en 1857² et meurt en 1908³. Elle est généralement décrite comme la seule femme poète symboliste française, et est essentiellement connue pour avoir, d'une manière ou d'une autre, joué un rôle dans l'invention du vers libre en France au XIX^e siècle. Il est possible, tant l'on sait peu de choses de sa vie, de résumer sa trajectoire en quelques phrases. Elle naît à Varsovie, en Pologne, et arrive en France dans son adolescence. Elle suit ensuite une formation musicale au Conservatoire National de Musique ; sa pratique poétique sera ainsi intimement liée à la musique. Par la suite, elle fréquente le célèbre cabaret du Chat noir où elle réalise des performances musicales, parfois au piano, parfois en récitant des poèmes, ceux des autres ou les siens⁴. En plus de s'illustrer au Chat Noir, Krysinska fréquente différents groupes d'avant-garde : les Hydropathes, les Hirsutes et les Zutistes. En 1885, elle se marie avec le peintre français Georges Bellenger. Elle est l'auteur de trois romans, *Juliette Cordelin*, *Folle de son corps* et *La Force du désir*, de plusieurs recueils de nouvelles, disparus pour la plupart, et de compositions musicales. Ses premiers poèmes paraissent d'abord dans les revues *La Vie moderne* et *Le Chat noir*, puis elle publie trois recueils : *Rythmes pittoresques* en 1890, *Joies errantes* en 1894 et *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques* en 1903. Elle a également produit des essais, et de nombreuses réflexions critiques et théoriques sur la poésie en général et sur sa propre pratique poétique ; la version la plus aboutie de ses réflexions étant certainement la

² Selon Florence Goulesque, cette date est problématique. Il s'agit de la date énoncée par l'acte de décès officiel de la poétesse, mais toutes les autres sources mentionnent 1864 comme année de naissance de Krysinska. Ce qui, au regard du reste des données chronologiques, semble plus plausible aux yeux de la chercheuse. (GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001, p. 49.)

³ Nous avons déjà travaillé sur le sujet dans le cadre du cours de *Métriques et formes poétiques modernes et contemporaines* dispensé par Gérard PURNELLE au cours de l'année académique 2024–2025. Ainsi, les données biographiques et les informations relatives à la querelle du vers libre ont déjà été mentionnées dans ce travail. Nos sources principales sont les suivantes : WHIDDEN Seth, « Préface », dans KRYINSKA Marie, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, choix, présentation et notes de Seth WHIDDEN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, pp. 7–23. GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, op. cit.

⁴ À ce sujet, voir l'article suivant qui analyse dans les deux romans de Krysinska les références au Chat Noir et à ses membres : OKAMOTO Yumeko, « Marie Krysinska et l'espace social du Chat Noir », dans *LITTERA*, 2018, pp. 107–119.

préface de son troisième recueil⁵. Il faut enfin mentionner qu'elle tenait un salon littéraire rue Monge.

Comme dit plus haut, le nom de Krysinska est associé à la querelle du vers libre. En 1886, dans la revue *La Vogue*, Gustave Kahn et Jules Laforgue publient leurs premiers poèmes en vers libres, qu'ils accompagnent de traductions du poète américain Walt Whitman (produites par Laforgue) et de poèmes issus des *Illuminations*, écrits antérieurement par Arthur Rimbaud – poèmes qui sont alors redécouverts et publiés pour la première fois. C'est ce moment clé qui marque l'émergence du vers libre en France. Première difficulté pour Krysinska, elle n'est pas à Paris dans ce moment décisif, mais en voyage de noces aux États-Unis. Lorsqu'elle rentre en France, elle réclame la maternité du vers libre en pointant l'antériorité de ses poèmes par rapport à ceux de Kahn : « Quant aux libertés définitives prises avec le mètre et la rime, [...], je me vois forcé [*sic*] à en réclamer pour moi-même la priorité de date ; ayant dès 1881 publié dans la *Vie Moderne* et le *Chat Noir*, les premières pièces des *Rythmes Pittoresques* [...] »⁶. Kahn balaie très rapidement ses revendications et prétend que Krysinska ne fait que l'imiter. Compte tenu de la condition de femme d'origine polonaise de Krysinska et de la mort prématurée de Laforgue, c'est Kahn qui est reconnu par le monde des lettres et par la postérité comme l'inventeur du vers libre, bien que Krysinska n'aura de cesse de se revendiquer avec insistance mère de l'invention⁷. Cependant, les arguments de Kahn sont fragiles, il explique avoir découvert depuis l'Algérie un poème en vers libres dans *La Vie moderne*, ce qui lui fit dire qu'il faisait école. Dans la préface de son troisième recueil, Krysinska déclare que le poème en question était un des siens : « Le hibou ». Elle souligne avec malice : « Heureux climat africain et heureux âge où l'on peut *faire école* avant d'avoir

⁵ À ces sujets, voir l'article récent suivant : WIERZBOWSKA Ewa M., « Discours théoriques de Marie Krysinska », dans ISLERT Camille et PRIN-CONTI Wendy, textes réunis par, *Théorie littéraire féminine à la Belle Époque. Actes revus et augmentés de la journée d'étude organisée à la Sorbonne Nouvelle le 8 février 2020*, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document11023.php> (07/04/2025).

⁶ KRYSINSKA Marie, « De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans le *Temps* sur M. Jean Moréas », dans *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, choix, présentation et notes de Seth WHIDDEN, *op. cit.*, p. 182.

⁷ Dans son ouvrage *Inventer en littérature*, Jean-Pierre Bertrand consacre un chapitre à l'invention du vers libre. Il montre comment Kahn s'est imposé comme l'inventeur de cette forme au détriment de Laforgue et en ne citant pas Krysinska. Revenant sur l'ouvrage *Les Premiers Poètes du vers libre*, publié en 1922 par Édouard Dujardin, Bertrand évoque les critiques que Dujardin adressait à Krysinska, notamment en jugeant ses poèmes comme des poèmes en prose. Il note finalement l'emploi chez la poétesse de l'expression « poèmes libres » pour parler de vers libres. (BERTRAND Jean-Pierre, *Inventer en littérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015, pp. 157–182.)

fait imprimer une seule ligne révélatrice de *son* esthétique !⁸ » Après Kahn, la poésie de Krysinska continue à susciter le débat. Ceci car, s'il est clair que les premiers poèmes de la poétesse se libèrent de la métrique régulière de manière significative, il n'existe pas de consensus sur la manière de les qualifier précisément. Pour certains, il s'agit effectivement de vers libres (Schultz), pour d'autres, de poèmes en prose (Dujardin, Bernard, Brogniez), et pour d'autres encore, ce que Krysinska préfigure, c'est la forme du verset (Szilagyi). D'autres chercheurs adoptent des postures plus nuancées, Goulesque parle d'un « vers libre métissé⁹ », et Murat explique que le vers libre krysinskien procède du poème en prose, quand ceux de Kahn et Laforgue procèdent de la métrique classique¹⁰.

Marie Krysinska, comme beaucoup de femmes poètes, fut plongée dans l'oubli pendant de très nombreuses années. Comme le souligne Gretchen Schultz : « [...] de nombreux critiques et poètes ont usé de stratégies variées pour minimiser ou rejeter sa contribution à la poésie française¹¹. » En 2001, Florence Goulesque écrivait : « Son œuvre est quasiment oubliée en France, et pratiquement inexistante en Pologne, où elle n'est ni traduite, ni publiée, et n'existe que sous la forme de citations dans une thèse de Madame Maria Szarama-Swolkieniowa [...]¹² » Il aura donc fallu presque une centaine d'années depuis la mort de la poétesse en 1908 pour que son œuvre soit redécouverte. C'est en 2003 que Seth Whidden fait paraître la première réédition et édition critique de ses *Rythmes pittoresques*¹³. Depuis ces premiers moments, de nombreux articles et ouvrages consacrés à la poétesse ont vu le jour. Si certains se consacrent toujours à la question du vers libre, les thèmes questionnés dans les différentes parties de l'œuvre de Krysinska sont multiples : il faut, selon la formule de Michel Murat, « libérer Marie Krysinska du

⁸ KRYSINSKA Marie, « Introduction. Sur les évolutions rationnelles : esthétique et philologie », dans *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, choix, présentation et notes de Seth WHIDDEN, *op. cit.*, p. 249.

⁹ GOULESQUE Florence, « Impressionnisme poétique chez Marie Krysinska : Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n°3/4, printemps-été 2001, p. 323.

¹⁰ MURAT Michel, « Avant-propos », dans PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, sous la dir., *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Des deux sexes et autres », 2010, p. 9. À ce sujet et dans le même volume, voir la contribution suivante : BERGH Carla van den, « Les Poèmes de Marie Krysinska dans *Le Chat noir* : Vers libres, prose rythmée ou versets ? », pp. 95–109.

¹¹ SCHULTZ Gretchen, *The Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 233.

¹² GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, *op. cit.*, p. 14. Pour la thèse voir : SZARAMA-SWOLKIENIOWA Maria, *Maria Krysinska, Poetka Francuskiego Symbolizmu*, Krakow, Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1972.

¹³ KRYSINSKA Marie, *Rythmes pittoresques*, édition critique établie par Seth WHIDDEN, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Exeter textes littéraires », 2003.

vers libre¹⁴. » Les travaux qui nous intéressent dans le cadre de ce mémoire sont ceux qui font intervenir la question des femmes, de la femme ou du féminisme dans l'œuvre poétique de Krysinska, et plus particulièrement ceux qui s'intéressent aux figures féminines déployées dans les mythes et récits bibliques mobilisés par la poétesse.

1.2. Schultz : de la femme poète aux poèmes « Femmes »

Gretchen Schultz, déjà mentionnée plus haut, est l'une des premières à s'être intéressée à Marie Krysinska. En 1999, elle lui consacre un sous-chapitre dans son ouvrage *The Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*¹⁵. Dans cet ouvrage, Schultz s'interroge sur la notion de genre. Elle étudie son impact sur la poésie française du XIX^e siècle et sur les poétiques de poètes appartenant au canon littéraire comme Paul Verlaine, et de poétesses méconnues comme Louise Colet. Après avoir donné quelques éléments biographiques sur Krysinska, elle revient sur la querelle du vers libre et sur les critiques misogynes et xénophobes adressées à la poétesse. Pour Schultz, il est clair qu'elle fut la première à publier des vers libres. À ce sujet, elle commente une phrase marquante écrite par Krysinska : « Une initiative émanant d'une femme – avait sans doute décrété le groupe – peut être considérée comme ne venant de nulle part, et tombée de droit dans le domaine public¹⁶. » C'est la première fois qu'une femme poète ose énoncer clairement les obstacles rencontrés face à un monde littéraire fait d'hommes, qui ne pouvaient accepter qu'une femme prétende avoir inventé une forme.

Schultz se penche ensuite sur les textes de Krysinska, et en particulier sur ses « poèmes de femmes » : la section « Femmes » des *Rythmes pittoresques*, les séries « Notes féminines » et « Ombres féminines » de *Joies errantes*, ainsi que la série des « Effigies », composée de cinq « portraits de types féminins vus depuis des perspectives masculines » (puisque dans chaque poème un peintre ou sculpteur célèbre est convoqué). De façon générale, l'analyse de Schultz relève la grande ambiguïté de ces textes qui, tantôt égratignent la représentation de la beauté féminine dans la poésie amoureuse, tantôt raillent la vanité et la coquetterie féminines, qui incarnent une féminité objectivée et artificielle, supposément construite par le regard masculin misogyne, comme en témoigne

¹⁴ MURAT Michel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ SCHULTZ Gretchen, *op. cit.*, pp. 232–246.

¹⁶ KRYSINSKA citée par SCHULTZ, *ibid.*, p. 235.

une dédicace, sans doute ironique, de Krysinska à Edmond Goncourt. Pour Schultz, les critiques de Krysinska quant à cette image de la femme restent implicites et ambivalentes, mais intimement liées au vers libre, car rendues possibles par cette forme nouvelle et libérée. Elle conclut : « Krysinska a exploité le vers libre comme un moyen de remettre en question la subjectivité féminine aliénée et de libérer les femmes des modèles de représentation qui les enferment¹⁷. »

1.3. Goulesque : sociabilités féminines et conscience féministe

En 2001, la chercheuse Florence Goulesque fait paraître deux travaux consacrés à Marie Krysinska : un ouvrage, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*¹⁸, et un article, « Impressionnisme poétique Chez Marie Krysinska : Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe¹⁹ ». Dans l'introduction de son ouvrage, Goulesque recontextualise les différents éléments définitoires de l'esthétique et de la poésie de Krysinska. Elle insiste sur la position toujours complexe et ambivalente de cette femme poète, victime de plusieurs facteurs de marginalisation, qui s'est ainsi toujours trouvée en marge des mouvements symboliste et décadent dont elle adhérerait pourtant à l'esthétique. Son objectif est de rendre à l'œuvre de Krysinska sa place dans le contexte littéraire du XIX^e siècle et « d'offrir une perspective critique²⁰ » sur ses textes. Dans cette entreprise, la chercheuse s'abreuve de différentes théories, dont les théories féministes.

Le premier chapitre – l'ouvrage en compte trois – est le plus intéressant dans le cadre du présent mémoire. Tout d'abord, Goulesque donne les jalons chronologiques et biographiques de l'existence de Marie Krysinska, et cherche à comprendre qui était réellement cette femme poète inclassable et imperméable aux catégories de l'époque : ni bas-bleu, ni femme de mauvaise vie, ni « muse de la féminité²¹ », ni « femme se déguisant en homme²² ». Dans le sous-chapitre « La place ambiguë de la femme dans le bouillon de culture des clubs d'avant-garde », la chercheuse analyse quelle fut la place des femmes,

¹⁷ *Ibid.*, p. 246.

¹⁸ GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, *op. cit.*

¹⁹ GOULESQUE Florence, « Impressionnisme poétique chez Marie Krysinska : Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe », *op. cit.*, pp. 318–333.

²⁰ GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, *op. cit.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 59.

et donc de Krysinska, dans le monde parisien des cabarets. Elle poursuit en passant par l'analyse très intéressante du poème « Berceuse macabre », et retrace le parcours de Krysinska chez les Hydropathes, les Zutistes et les Hirsutes. Elle commente : « La place de Krysinska y était à la fois forte, puisqu'elle fascinait par sa revendication de liberté et ses talents artistiques, et fragile, puisque la misogynie et condescendance ambiantes la condamnaient²³. » Elle revient aussi sur la gauloiserie dont les femmes étaient la cible dans les cabarets décadents, et montre que si la poétesse participait à l'humour, elle a toujours évité la paillardise. Comme Schultz, Goulesque se penche sur les poèmes « La du Barry » et « Camaïeu », tous deux consacrés au personnage de Jeanne du Barry. Ces poèmes mêlent l'humour noir à la satire politique, et sont lus par la chercheuse comme une critique sociale acérée des nobles de l'époque, mais aussi comme une critique de la femme qui ne se définit que dans son rôle de maîtresse. Ainsi, ces poèmes « incite[nt] les femmes à être plus conscientes de leur rôle politique et social, à se définir pour elles-mêmes et à être indépendantes²⁴. » Ensuite, Goulesque revient sur les querelles personnelles et littéraires qui ont opposé la poétesse à d'autres acteurs du monde des lettres, et montre que Krysinska savait se défendre et même attaquer en retour²⁵.

Enfin, dans le sous-chapitre « Comment Marie Krysinska voyait les femmes », la chercheuse s'interroge sur les relations que la poétesse entretenait avec les femmes. Krysinska ne s'est pas engagée dans les mouvements féministes, mais pour Goulesque, « sa conscience féministe surgit de ses écrits²⁶. » Comme Schultz à nouveau, elle revient sur les cinq poèmes des « Effigies », qui sont chacun dédié à une femme, amie de Krysinska. Ces femmes sont célébrées pour leurs multiples facettes, leur caractère inclassable et leur volonté de conquérir une certaine forme de liberté. Goulesque commente aussi le poème « Dames d'antan », qui évoque notamment Diane de Poitiers, déjà évoquée dans les « Effigies », puisque Renée Derigny, une des dédicataires, était comparée à ce personnage historique. De cette manière, un pont est établi entre les héroïnes et les femmes ordinaires, et ces dernières peuvent s'identifier à ces figures importantes. Goulesque achève cette partie par la démonstration de l'existence d'une plus

²³ *Id.*

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵ Dans ce sous-chapitre, Goulesque dit aussi quelques mots du salon littéraire tenu par Krysinska rue Monge.

²⁶ *Ibid.*, p. 100.

grande conscience féministe dans les romans de Krysinska, qui y évoque notamment l'avortement²⁷.

Il faut encore noter, au début du deuxième chapitre, l'analyse très intéressante du poème « Devant le miroir ». Goulesque y décode l'identité de Krysinska, qui se définit dans ses marginalités, son ambiguïté et ses multiples facettes. Le poème « [...] traduit la difficulté pour une femme, à la fin du dix-neuvième siècle, de se reconnaître dans l'image que lui renvoie le miroir, dans l'image de la féminité que la société française lui impose et dans l'ambiguïté de sa position d'exilée²⁸. » Finalement, dans la conclusion de son ouvrage, Florence Goulesque met en évidence les problèmes posés par l'existence d'un canon littéraire et par l'inclusion dans ce dernier d'œuvres comme celle de Krysinska. Dans son article paru la même année, elle opère surtout une synthèse globale des théories et analyses développées dans son ouvrage. Comme le titre de l'article l'indique, elle insiste sur l'esthétique impressionniste, esthétique du mouvement et de l'ambiguïté, adoptée par la poétesse. Elle ajoute : « [...] le rejet de Krysinska d'un univers statique, sans mystère et asservissant, participait aussi – puisqu'il venait de la part d'une femme – d'une lutte anti-essentialiste avant la lettre, pouvant même être interprétée comme une démarche féministe²⁹. » Krysinska se fait ainsi poétesse peintre d'images impressionnistes et de visions floues : en dessinant, pour elle-même et pour les femmes qu'elle évoque, une identité mouvante, elle se donne à elle et aux autres une certaine liberté.

1.4. Brogniez : retour au vers libre

En 2002, l'ouvrage collectif *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*³⁰ est publié sous la direction de Christine Planté. Les contributions, très diversifiées, passent par l'analyse de poètes comme de poétesses, et s'attardent notamment sur la question de la muse. Laurence Brogniez consacre sa contribution à

²⁷ À ce sujet, voir SCHULTZ Gretchen, « De la poétique féministe et la liberté sexuelle dans l'œuvre romanesque de Marie Krysinska », dans PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, *op. cit.*, pp. 181–201.

²⁸ GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, *op. cit.*, pp. 110–111.

²⁹ GOULESQUE Florence, « Impressionnisme poétique chez Marie Krysinska : Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe », *op. cit.*, p. 318.

³⁰ PLANTÉ Christine, sous la dir., *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* [en ligne], Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2002.

Marie Krysinska³¹. Partant d'une réflexion de Virginia Woolf, qui se questionnait sur la forme qu'allait prendre la poésie écrite par des femmes, Brogniez établit un parallèle entre l'émancipation féminine et la libération de la prosodie classique. C'est un rapprochement initialement opéré par les critiques du vers libre, qui voient dans ces deux libérations, le symptôme de la décadence de la fin du XIX^e siècle. Dans la première partie de son article, la chercheuse revient sur la perception du vers libre – « espèce hybride³² », « sang-mêlé de prose et de poésie³³ » – et sur les critiques acerbes qu'il a essuyées. Elle revient également sur l'image de la femme auteur : « [...] la passion des lettres enlaidit et démoralise la femme en la poussant à renier sa nature, qui est de rester en retrait, cachée et mystérieuse. En brisant le mythe de l'éternel féminin, qui veut la Muse silencieuse et impassible, la femme écrivain "sacrifie quelque chose de son sexe à son art"³⁴ ». Ultime rapprochement entre l'écriture féminine et l'écriture en vers libres, l'expression du moi, généralement vue comme la seule expression littéraire possible pour les femmes, « s'inscrit également dans le programme des partisans du vers libre [...] »³⁵.

Brogniez ne prétend pas trancher la question de l'invention de cette forme par Krysinska, elle explique aller à l'encontre d'un travail de réhabilitation et vouloir s'intéresser surtout au paratexte entourant l'œuvre pour « comprendre les motivations qui ont pu pousser [la poétesse] à entreprendre cette croisade pour le vers-libre³⁶. » Ce faisant, la chercheuse porte un regard assez critique sur les stratégies d'attribution de Krysinska : à l'instar d'Edouard Dujardin et de Suzanne Bernard avant elle, Laurence Brogniez considère que les poèmes publiés par Krysinska dans les revues *Le Chat noir* et *La Vie moderne* procèdent du poème en prose, et qu'ils ont subi des « réaménagements typographiques³⁷ » postérieurs, lorsque la poète a vu s'ouvrir les débats sur le vers libre. Brogniez commente : « Ce genre d'artifice trahit une attitude concertée et volontaire de la part de la poétesse³⁸. » La chercheuse revient aussi sur les violentes critiques et moqueries qui furent adressées par ses pairs à Krysinska. Cependant, à la différence de

³¹ BROGNIEZ Laurence, « Marie Krysinska et le vers-libre : l'outrage fait aux Muses », dans PLANTÉ Christine, sous la dir., *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* [en ligne], *op. cit.*, pp. 421–436, URL : <https://books.openedition.org/pul/6465> (21/03/2025).

³² *Ibid.*, § 2.

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.*, § 6.

³⁵ *Ibid.*, § 9.

³⁶ *Ibid.*, § 11.

³⁷ *Ibid.*, § 27.

³⁸ *Ibid.*, § 29.

ce que nous avons pu lire chez Goulesque, Brogniez offre peu de contrepoint et de problématisation de ces critiques, qui se lisent pourtant aujourd’hui comme des critiques misogynes, xénophobes et grossophobes³⁹. Finalement, la chercheuse revient sur la citation de Krysinska quant à sa condition de femme, citation déjà commentée par Schultz. À cet égard, elle cite Rachilde, qui, tout en utilisant « les termes de la critique anti-féministe⁴⁰ », se positionne en faveur de Krysinska dans la querelle du vers libre. En effet, le vers libre est un « non-sens », une forme si flottante, qu’il est possible qu’une femme l’ait inventé de manière spontanée, naïve, « en jouant avec les frous-frous de sa jupe⁴¹ ». Brogniez conclut : « Il ressort de cette analyse que le vers-libre, atteint avec tant de peine par les symbolistes, serait une forme d’expression toute naturelle pour la femme⁴². »

1.5. Paton : poétique de la parodie et langage des fleurs

Quelques années plus tard, la chercheuse Tracy L. Paton publie l’article : « Marie Krysinska’s Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist⁴³ ». Après avoir rappelé que la poétesse avait acquis au cabaret du Chat Noir « le prestigieux titre de “chansonnière”⁴⁴ », la chercheuse explique que les clubs d’avant-garde constituaient un véritable pot-pourri de genres, de formes et de contenus, et que le modèle dominant était celui de la parodie. Elle commente : « [Krysinska] a utilisé ses techniques novatrices de vers libres en conjonction avec le mode parodique d’expression personnelle [...] comme stratégies rhétoriques grâce auxquelles elle récrivait et subvertissait les thèmes et les tropes que les poètes masculins avaient désignés comme “féminins”⁴⁵ ». Pour Paton, c’est la poétique de Baudelaire qui est à la fois la première influence et le premier objet des parodies de Krysinska. La chercheuse explique en effet que Baudelaire, puis les poètes du Chat Noir (Cros, Moréas, Rollinat) « [...] ont inventé une variété de femmes

³⁹ À titre d’exemple, citons la chanson satirique que consacre Cazals à Krysinska, qui se fait volontiers grossophobe et joue sur le cliché de la femme hystérique avec des vers comme ceux-ci : « [...] / Sapho n’était point si grasse. / [...] / Laisser passer cett’cris’là, / La crise à Krysinska ! (CAZALS cité par BROGNIEZ, *ibid.*, § 16.)

⁴⁰ *Ibid.*, § 34.

⁴¹ RACHILDE citée par BROGNIEZ, *ibid.*, § 33.

⁴² *Ibid.*, § 34.

⁴³ PATON Tracy L., « Marie Krysinska’s Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, n°1/2, automne-hiver 2004-2005, pp. 147–162.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 147. (Nous traduisons les citations issues de cette source.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 148.

objectivées pour identifier chaque personnage “féminin” stéréotypé à une espèce de fleur et aux vertus conventionnelles qui lui sont associées⁴⁶. » Ainsi, en reprenant et en subvertissant les codes traditionnels de la féminité et du langage des fleurs dans son poème « Symphonie des parfums », Krysinska s’inscrit aussi dans la tradition des « keepsakes⁴⁷ » et des manuels sur les fleurs, en vogue depuis le romantisme. La poétesse adhère à certains tropes, par exemple elle fait référence à des roses, des jasmins et des nénuphars en accord avec leurs connotations traditionnelles ; mais en même temps, elle « [...] utilise les stratégies rhétoriques de l’ironie et de la personnification pour transformer les femmes-fleurs immobiles en sa vision féministe d’elle-même et d’autres femmes en train d’exécuter divers genres d’art⁴⁸. »

Dans la suite du poème, Krysinska va encore plus loin dans la subversion en détournant totalement les fleurs de leurs caractéristiques traditionnelles. Elle évoque par exemple la violette, qui représente d’habitude la modestie et la timidité. Chez Krysinska, « La violette à la robe de veuve dira les tendresses / mystiques et les chères douleurs à jamais ignorées. » Ainsi, la violette se fait allégorie d’une veuve racontant « ses expériences passées d’amour sexuel et spirituel [...] »⁴⁹. Paton ajoute : « Les veuves des poèmes de Krysinska ne sont pas les femmes idéales, fidèles et humbles, de l’imaginaire⁵⁰. » Dans « Le poème des couleurs », Krysinska poursuit ce rapprochement : les violettes deviennent les cernes sous les yeux des veuves « après des nuits d’amour illicite⁵¹ ». Plus loin, la poétesse subvertit également la symbolique de l’héliotrope dans un geste métopoétique. Cette fleur représente l’ivresse amoureuse, mais chez Krysinska, elle représente la fusion des arts : chanson, danse, peinture impressionniste et poésie. Cette inversion totale du cliché poétique est en quelque sorte une métaphore dans la métaphore : « Le mot “héliotrope” contient en lui-même une référence consciente et satirique au langage métaphorique. Pour Krysinska, l’héliotrope n’est pas seulement une fleur qui se tourne vers le soleil, c’est un “trope tournant”⁵² ». La chercheuse conclut : « Les figures “féminines” de Krysinska ont un pouvoir d’action. Elles assujettissent

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁷ Paton en donne la définition suivante : « Le keepsake est un livre composé de gravures souvent anglaises, de recueils de poésie, de nouvelles, d’anecdotes et de précis littéraires. » (*Ibid.*, p. 150.)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 154.

⁵² *Id.*

l'artiste masculin à leurs images autodéterminées et ébranlent sa vision illusoire, responsable de la perception de l'essence imaginaire de la femme comme une "autre" objectivée⁵³. » Ainsi, dans ses poèmes, Krysinska pose « le personnage de la femme artiste indéfinie et marginale dans les représentations d'une subjectivité "féminine" multiforme⁵⁴. »

1.6. Wierzbowska : figures féminines krysinskiennes

En 2009, Ewa M. Wierzbowska publie un article intitulé « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska » dans l'ouvrage *Recyclage et décalage : esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* des chercheuses polonaises Jakubczuk et Maziarczyk⁵⁵. Wierzbowska part de ce constat : « Les portraits féminins dans l'œuvre poétique de Krysinska sont nombreux⁵⁶. » Le cadre restreint d'un article ne lui permettant pas d'aborder toutes les figures féminines chez la poétesse, elle opère un choix, et classe les portraits choisis en cinq catégories : les personnages historiques, les femmes bibliques, les femmes mythologiques, les femmes fictives et les archétypes. Cette source, ainsi que le geste posé par Wierzbowska, nous ont été précieux dans le cadre de nos analyses. Nous reviendrons plus loin en détails sur ce que la chercheuse dit de ces différentes figures féminines. Voici cependant ce qu'elle en conclut : « La poétesse ne change ni l'entourage dans lequel les femmes sont inscrites, ni leurs attributs, ce sont les détails qui nuancent la compréhension, un seul suffit pour changer entièrement la réception⁵⁷. » Elle ajoute : « L'image établie d'une femme étant transparente, l'image de l'être humain émerge. Contradiction ou confirmation, la poétesse nuance son image poétique, le *statu quo* n'étant pas entièrement acceptable⁵⁸. »

⁵³ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 159–160.

⁵⁵ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », dans JAKUBCZUK Renata et MAZIARCZYK Anna, *Recyclage et décalage : esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, pp. 65–74.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁸ *Id.*

1.7. Planté : Marie Krysinska, un « cas d’oubli particulièrement radical »

En 2010, l’ouvrage collectif *Marie Krysinska (1857-1908) Innovations poétiques et combats littéraires*⁵⁹ est publié sous la direction de trois spécialistes de la poétesse, Paliyenko, Schultz et Whidden. Cet ouvrage, « résultat d’un colloque important célébrant à la Bibliothèque Polonaise de Paris le centenaire de la mort de la poète en novembre 2008⁶⁰ », est composé de douze articles rangés en quatre sections. Selon ses propres mots, il « [...] cherche à présenter et élargir le champ des études sur Krysinska, en tenant compte de la diversité de sa production littéraire et de son investissement intellectuel dans les questions scientifiques, philosophiques, et politiques – aussi bien qu’esthétiques – de son temps⁶¹. » La préface mentionne l’abondance et l’importance de figures féminines historiques, mythologiques et bibliques, qui traversent l’œuvre poétique de Krysinska : « [...] la poète participe ainsi au symbolisme de la fin du siècle, tout en préfigurant les relectures féministes de notre ère en ce qui concerne les figures mythiques et légendaires⁶². » La préface évoque aussi le travail journalistique de la poétesse, qui était membre du comité de rédaction du journal féministe *La Fronde*.

La contribution de Christine Planté⁶³ est la plus intéressante dans le cadre du présent mémoire. La chercheuse revient sur la minoration et sur l’oubli qui frappèrent Marie Krysinska en raison de sa condition de femme⁶⁴. Elle donne des exemples concrets de ce « cas d’oubli particulièrement radical⁶⁵ », et explique avec une grande précision le processus d’effacement organisé des femmes auteurs : « Ces silences de la postérité amplifient donc les résistances des contemporains, rendant quasi invisible le processus même d’éviction des femmes, dont l’absence paraît ainsi relever de l’évidence et se voit

⁵⁹ PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, *op. cit.*

⁶⁰ GOULESQUE Florence et WHIDDEN Seth, « Introduction », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume 1*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 15.

⁶¹ PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, *op. cit.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁶³ PLANTÉ Christine, « Marie Krysinska : Une femme poète en France à la fin du XIX^e siècle », dans PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, *op. cit.*, pp. 27–47.

⁶⁴ De manière générale, Planté est une spécialiste de ces questions. Dans son ouvrage *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* (Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autre », 2015.), elle s’intéresse à la figure de la femme auteur, aux clichés qui lui sont associés et au rejet qu’elle subit, mais elle refuse de considérer ces femmes auteurs comme un groupe indistinct et uni. Signalons aussi l’ouvrage qu’elle dirige, *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie* (Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010 (2^e éd.)) dans laquelle elle inclut Marie Krysinska.

⁶⁵ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 28.

quasi naturalisée⁶⁶. » À ces sujets, la poésie présente en plus un grand paradoxe, elle est décrite comme contenant par définition quelque chose de féminin, pourtant les femmes en sont rejetées avec force, car l'élévation de leur voix poétique vient menacer des idéaux fragiles : « [...] la pleine reconnaissance des femmes poètes touch[e] au partage fondamental qui alloue aux hommes la création et aux femmes la procréation [...]»⁶⁷. Planté revient ensuite sur le contexte du XIX^e siècle, contexte dans lequel les femmes poètes sont vues comme de véritables concurrentes. Leur seule heure de gloire est ce qui fut désigné par Maurras comme le *romantisme féminin* ou le « moment *Sapho fin de siècle*⁶⁸ », mais ce moment intervient trop tard pour Krysinska. Autre inconvénient pour elle, sa poésie échappe complètement à ce qui est attendu de la poésie féminine, à savoir l'épanchement personnel et le *je* lyrique autobiographique. La chercheuse convoque également, comme Brogniez, les propos tenus par Rachilde sur Krysinska, qu'elle qualifie d'« article perfide⁶⁹ », qui l'enferme dans les clichés féminins. Ainsi, Marie Krysinska combine « des traits traditionnellement réputés comme “féminins” et des traits qui la placent nettement hors de cette catégorie⁷⁰ ». En conséquence, elle doit concilier tous les inconvénients de sa condition, sans bénéficier des maigres « avantages » que présente le fait d'être une femme poète.

Deux facteurs singularisent encore plus Krysinska. D'abord, elle a accompagné sa production poétique de nombreuses théorisations, chose que les femmes poètes ne faisaient pas, si ce n'est en se conformant au stéréotype d'une « création féminine presque malgré soi⁷¹ », stéréotype maintenu par Rachilde. Ensuite, Krysinska ne s'est pas arrêtée à ces discours théoriques, mais a aussi revendiqué l'invention d'une forme : « Du point de vue de l'histoire littéraire, sa revendication d'avoir inventé une forme et sa volonté de la théoriser elle-même constituent sa plus forte singularité, et certainement une des explications majeures de l'hostilité exceptionnelle qu'elle a rencontrée⁷². » Finalement, lorsqu'elle dénonce la « mainmise masculine sur le champ littéraire⁷³ », elle sort

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 30–31.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

⁷² *Ibid.*, p. 38.

⁷³ *Id.*

définitivement de « toutes les attitudes “féminines” recevables [...]»⁷⁴ ». Les nombreux surnoms moqueurs qui lui furent attribués sont qualifiés par Planté de « critiques *ad feminam*⁷⁵ ». La place de Krysinska fut ainsi toujours instable et ambivalente. En effet, le rôle qu'elle revendiquait fut toujours pensé au masculin, mais sa revendication de ce rôle s'accompagnait de la volonté d'être claire et mesurée dans ses poèmes, valeurs traditionnellement associées aux femmes. De plus, « [s]es poèmes témoignent [du fait] que Krysinska n'est pas dupe du “féminin”, qu'elle refuse de s'y laisser assigner, mais qu'elle ne refuse pour autant ni un certain jeu avec ses représentations, ni une certaine forme de solidarité avec les autres femmes⁷⁶. » Planté remarque ainsi la forte présence des femmes dans les recueils de la poétesse, dans les sections qui leur sont entièrement dédiées, comme dans les autres. Elle se penche sur le poème « Devant le miroir », comme l'avait fait Goulesque (à qui elle renvoie) et analyse pour conclure les deux poèmes consacrés à Madame du Barry. La logique est la même que celle soulignée par d'autres analyses de ces textes (chez Schultz, Goulesque ou Wierzbowska) : la poétesse se conforme à des *topoi*, puis fait bouger les lignes.

Dans le même volume, il faut également citer la contribution de Yann Frémy⁷⁷, qui, dans son questionnement sur l'inquiétude dans la section « Symboles » des *Rythmes pittoresques*, donne une analyse très intéressante du poème « La Naissance d'Aphrodite ». Le dédicataire de ce poème étant Théodore de Banville, il compare le poème de Krysinska au poème « La Symphonie de la Neige », qui évoque la même scène mythologique. La comparaison permet à Frémy d'isoler la singularité du poème de Krysinska, dans lequel la déesse apparaît comme une femme réelle et, de ce fait, le texte se transforme en « une sorte de blason du corps féminin [...]»⁷⁸ ».

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ FRÉMY Yann, « L'Inquiétude dans les *Rythmes pittoresques* : Autour de la section “Symboles” », dans PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, *op. cit.*, pp. 137–149.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 146.

1.8. Paliyenko : dans l'ombre d'Ève

Mentionnons à présent l'ouvrage *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*⁷⁹ d'Adrianna M. Paliyenko, paru en 2016 et traduit en français en 2020. La chercheuse s'interroge sur la notion de « génie », notion toujours pensée au masculin. Dans l'*Introduction*, elle explique que les femmes poètes furent toujours reléguées au second plan, dans une incapacité à rivaliser avec les hommes ; Marceline Desbordes-Valmore fut la seule exception à ce phénomène. Paliyenko veut donc penser le génie au féminin dans la poésie du XIX^e siècle. Dans ce cadre, elle consacre le dernier chapitre de son ouvrage à Marie Krysinska. Ce chapitre, intitulé « Marie Krysinska à propos d'Ève, de l'évolution et de la propriété du génie⁸⁰ » revient d'abord sur la figure de la première femme. Paliyenko explique : « Dans ses vers comme dans sa prose critique et fictionnelle, [Krysinska] conteste les récits religieux et scientifiques qui n'accordent la créativité qu'aux hommes. Pour elle, le génie est (dans) le travail, (dans) la force qui émane de l'acte de créer⁸¹. » La chercheuse analyse d'abord la « Symphonie en gris », et, s'appuyant sur Schultz, elle remarque l'absence de marques de genre : « La poète remet ainsi en question l'inscription du genre dans le poème lyrique et en interroge les récits qui soumettent les femmes à l'autorité masculine⁸². » Ensuite, Paliyenko se concentre sur la section « Femmes » du premier recueil de Krysinska. Ses analyses, consacrées aux figures d'Ève, de Marie, de Magdelaine, d'Ariane ou encore d'Hélène nous seront particulièrement précieuses. Pour l'heure, disons que Paliyenko étudie cette section en soulignant son caractère subversif. Selon elle, Krysinska y « infléchit le regard phallogentrique qui saisit la femme dans un miroir narcissique [et y] défie l'homme en tant que sujet tout-puissant et dépositaire de la connaissance en ressuscitant d'autres figures de femmes fortes de l'histoire, qu'elle dote d'une vie intérieure et de mythes personnels qu'elles ont elles-mêmes créés⁸³. » Pour la chercheuse, la relecture que propose Krysinska du mythe d'Ève conditionne et irrigue son traitement des autres figures féminines.

⁷⁹ PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole G. ALBERT, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Genre à lire... et à penser », 2020.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 253–284.

⁸¹ *Ibid.*, p. 253.

⁸² *Ibid.*, p. 259.

⁸³ *Ibid.*, p. 264.

Dans la suite du chapitre, Paliyenko revient sur la querelle du vers libre, sur les écrits théoriques de Krysinska et sur les critiques qu'elle a essayées. Parmi ces critiques, elle mentionne celles de Rachilde, mais note, parmi les soutiens de la poétesse, Georges Rodenbach, qui avançait l'hypothèse d'une antériorité de Krysinska par rapport à Rimbaud : ce dernier aurait été influencé par ses premiers poèmes parus dans des revues. La chercheuse mentionne également la préface de *Folle de son corps*, dans laquelle Krysinska s'adresse à sa « lectrice éventuelle » et déconstruit le concept de *bas bleu*, mais où elle se moque pourtant des « professionnels féministes⁸⁴ ». Autre anecdote intéressante pour son lien aux mythes, dans sa préface sur l'évolution poétique, Krysinska « [...] choisit la figure biblique de saint Jean-Baptiste pour se peindre en martyr poétique⁸⁵ » : elle déplore que les poètes novateurs du vers libre n'aient jamais mentionné son nom, même au titre « d'un petit saint Jean-Baptiste⁸⁶ ». Cette comparaison est reprise par Catulle Mendès, qui la qualifie, dans une perspective ironique et moqueuse, de « sainte Jeanne-Baptistine de l'école vers-libriste⁸⁷ ». Finalement, la chercheuse analyse la peinture de Bellenger, mari de Krysinska, qui sert de couverture au troisième recueil de la poétesse, et qui représente Ève et le serpent s'apprêtant à cueillir la pomme. Elle explique : « Dans la perspective de la subtile interaction entre complicité et résistance au second récit de la création, le portrait d'Ève (également considéré comme celui de Marie Krysinska) par Bellenger montre le glissement de sens à travers lequel la poète acquiert une autorité sur sa propriété intellectuelle⁸⁸. » Elle commente aussi l'extrait qui traite du renoncement à l'Éden dans la section « Les saisons bibliques » d'*Intermèdes*. Krysinska y décrit le geste de la première femme comme un moyen d'atteindre l'inconnu, ce qui peut s'interpréter « comme le tout premier acte “de création”⁸⁹ ». Pour Paliyenko, la poétesse traite donc de la création et du génie féminins. La chercheuse analyse la longue préface du troisième recueil de Krysinska, qui « porte sur les limites de la science de l'évolution afin de dissocier le génie de l'appartenance sexuelle⁹⁰. » La poétesse s'oppose à l'application des conceptions darwinistes à l'art et à la poésie. Paliyenko conclut : « La

⁸⁴ KRYINSKA citée par PALIYENKO, *ibid.*, p. 274.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁸⁶ KRYINSKA citée par PALIYENKO, *id.*

⁸⁷ MENDÈS cité par PALIYENKO, *ibid.*, p. 277.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

réaction critique suscitée par la préface de Krysinska en 1904 traduit à la fois la polémique autour de son vers libre et la difficulté d'admettre l'originalité d'une œuvre de femme⁹¹. »

1.9. Contributions à « La Fronde » et féminisme

En 2019, l'ouvrage collectif *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage* est publié sous la direction de Wendy Prin-Conti⁹². L'ouvrage s'intéresse au « foisonnement de la poésie féminine⁹³ » entre 1890 et 1914, et souhaite « déconstruire les procédés de minoration⁹⁴ » qui ont frappé ces poétesses⁹⁵. Caroline Crépiat⁹⁶ consacre sa contribution à étudier les stratégies d'autopromotion de Marie Krysinska, et sa production dans les revues et journaux. Elle se concentre sur les périodiques *Le Chat Noir* et *La Fronde*, et distingue trois phases chronologiques : les Hydropathes et les débuts du *Chat Noir*, l'institutionnalisation du *Chat Noir*, et *La Fronde*. En sociologue de la littérature, Crépiat redessine la trajectoire de Krysinska (choix de certaines revues, de certains éditeurs) mais aussi certaines de ses prises de position (la réclamation de la maternité du vers libre) comme des façons de trouver et de conforter sa place dans le champ littéraire de l'époque. Ainsi, « [...] ces relations oppositionnelles entretenues dans un champ majoritairement masculin confortent [la poétesse] dans l'idée selon laquelle la disqualification de ce qu'elle revendique comme une innovation, et son exclusion nominative de cette bataille viennent de sa qualité de femme⁹⁷. » C'est cette idée qui, selon Crépiat, conduit Krysinska à s'engager dans le combat pour le « statut de la femme auteure à la fin du XIX^e siècle⁹⁸ », et à entrer au journal *La Fronde* dès le premier numéro. Comme le souligne la chercheuse, « Krysinska passe donc d'une sociabilité, voire d'une "société close" [...] à un régime collectif défendant de véritables causes sociales et sociétales, ainsi que d'un espace majoritairement masculin

⁹¹ *Ibid.*, p. 282.

⁹² PRIN-CONTI Wendy, sous la dir., *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2019.

⁹³ PRIN-CONTI Wendy et REID Martine, « Introduction », dans PRIN-CONTI Wendy, *op. cit.*, pp. 7–8.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁵ À ces sujets, l'on notera aussi l'ouvrage de Patricia IZQUIERDO, *Devenir poétesse à la belle époque (1900-1914). Étude littéraire, historique et sociologique*, qui revient sur cet essor de la poésie féminine entre 1900 et 1914, et qui se penche sur quatorze poétesses, dont Marie Krysinska. (Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2009.)

⁹⁶ CRÉPIAT Caroline, « La trajectoire singulière de Marie Krysinska au miroir de la dynamique de groupes(s) – des *Hydropathes* à *La Fronde* », dans PRIN-CONTI Wendy, *op. cit.*, pp. 111–124.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁸ *Id.*

à un espace exclusivement féminin⁹⁹. » Dans cette nouvelle sociabilité féminine, Krysinska côtoie des militantes, des journalistes, des scientifiques, des romancières et d'autres poétesses. Crépiat dénombre cinquante-huit contributions de 1897 à 1900 : vingt poèmes, vingt-cinq contes et nouvelles, et treize articles et études. La chercheuse constate, au sein de cette production, un tournant vers la prose, qui, comme l'était le vers libre, est lié à une volonté globale de libération de l'expression. Les études livrées par Krysinska « [...] révèlent une conscience politique, même si celle-ci est toujours, sous sa plume, rattachée à une critique du microcosme des collectifs littéraires et artistiques¹⁰⁰. » La poétesse réalise une étude sur les femmes de lettres anglaises et américaines, et une étude sur les femmes de lettres de la première moitié du XIX^e siècle. Ces deux études s'appuient sur une thèse commune, les femmes doivent « investir le champ médiatique [pour assurer] une émancipation de la voix féminine sans précédent¹⁰¹. » Pour Caroline Crépiat, la trajectoire de Marie Krysinska est donc singulière. Elle réussit à occuper des positions stratégiques dans une carrière littéraire et suit le schéma suivant : invention d'une forme, « position au sein d'un groupe institutionnalisé », publication d'un recueil, « publications dans petites et grandes revues », et collaboration avec « un quotidien généraliste¹⁰² ».

Il nous semble à présent important de retracer ce que l'on sait du féminisme de Marie Krysinska. En 2001, Goulesque expliquait ne pas avoir trouvé de trace d'un engagement féministe de la poétesse¹⁰³, mais il est clair que les recherches à ce sujet ont évolué, puisque l'année suivante, Brogniez notait des contributions écrites de Krysinska au journal féministe *La Fronde*¹⁰⁴. En 2010, la préface de l'ouvrage de Paliyenko, Schultz et Whidden déclare que Marie Krysinska était même membre du comité de rédaction de ce quotidien¹⁰⁵. Les trois préfaciers ajoutent : « Son engagement féministe est encore mal connu, malgré l'intérêt qu'elle a manifesté pour une grande diversité de figures féminines, et son soutien rigoureux des droits des écrivaines¹⁰⁶. » Ainsi, le chapitre de Crépiat livre des informations précieuses au sujet de la place occupée par la poétesse au sein de *La*

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 119–120.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰² *Ibid.*, p. 123.

¹⁰³ GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁴ BROGNIEZ Laurence, *op. cit.*, § 14.

¹⁰⁵ PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶ *Id.*

Fronde. Dans leur ouvrage *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Pavard, Rochefort et Zancarini-Fournel consacre un chapitre au féminisme à la Belle Époque¹⁰⁷. Elles décrivent cette période comme un moment d'« effervescence militante¹⁰⁸ », où les féministes tiennent des conférences, prennent la tête de journaux engagés, et où « [l]e mot féminisme n'est plus réservé à quelques pionnières¹⁰⁹. » Les autrices expliquent : « La bannière féministe fait moins peur et attire même des personnalités publiques comme des romancières ou la grande journaliste Séverine qui, en 1889, s'en prenaient pourtant aux émancipatrices¹¹⁰. » Dans ce contexte, le journal féministe *La Fronde* fondé par Marguerite Durand veut promouvoir les femmes journalistes, il fonctionne en non-mixité, « veut rassembler les femmes de toutes conditions¹¹¹ », et se positionne, bien avant Zola, contre l'antisémitisme lors de l'affaire Dreyfus. Une fois de plus, la position de Krysinska est plus qu'ambivalente à ces sujets. Comme nous l'avons vu chez Goulesque et Paliyenko, Krysinska ne semble pas encline à se définir comme féministe, et dans la préface de *Folle de son corps*, elle se moque des « professionnels féministes¹¹² ». Pourtant, dans *La Force du désir*, elle se positionne très clairement en faveur de l'avortement – posture qui ne va pas de soi pour le féminisme de l'époque – et tient à ce sujet un discours qui résonne encore aujourd'hui¹¹³. Il faut ajouter à cela qu'elle écrit pour un quotidien féministe radical et a été en contact direct avec sa fondatrice Marguerite Durand, autant d'éléments qui donnent envie *a posteriori* de la qualifier de féministe.

¹⁰⁷ PAVARD Bibia, ROCHEFORT Florence et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, pp. 128–167.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹¹² KRYSINSKA citée par PALIYENKO, dans PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 274.

¹¹³ L'extrait de Krysinska cité par Goulesque est le suivant : « Enfin l'idée du petit être lui entre au cœur comme un couteau. Sera-t-elle le bourreau d'une âme ? Une vie entre ses mains, a-t-elle le droit de la condamner ? Le droit ? – Bien sûr que j'ai tous les droits sur moi-même, sur mon corps qui est bien à moi. Et puis, ce n'est pas encore une vie, c'est un projet que je ne laisse point réaliser. [...] » (GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, *op. cit.*, p. 104.)

1.10. Marie Krysinska à travers ses œuvres complètes : la reconnaissance de la poétesse

Mentionnons enfin les très récentes éditions des trois recueils de Krysinska chez Honoré Champion¹¹⁴. L'introduction du volume I¹¹⁵ est une excellente synthèse des connaissances accumulées sur la poétesse. Elle livre des informations biographiques précises, revient sur les premiers travaux consacrés à Krysinska, et, à propos de la querelle du vers libre, fait état d'un consensus parmi les chercheurs et chercheuses : « [...] la discussion autour de l'invention du vers libre [...] a contribué à éclipser le reste de l'œuvre et à détourner l'attention de son véritable intérêt¹¹⁶. » Florence Goulesque et Seth Whidden disent aussi quelques mots des romans de Krysinska et des représentations de la femme qu'ils offrent. Ils rappellent qu'à leur connaissance, la poétesse ne s'est jamais dite féministe – elle n'a par exemple pas revendiqué le droit de vote féminin – cependant, il faut remarquer « une attitude féministe omniprésente dans sa vie et dans son œuvre¹¹⁷. » Nous avons déjà vu comment cette attitude s'affirmait dans son œuvre ; dans sa vie, « elle s'est traduite par une constante affirmation d'elle-même en tant que femme-auteur et par son refus d'adopter un pseudonyme masculin ainsi que le nom de son mari¹¹⁸. » Ils concluent : « La multiplicité de ses talents de musicienne, chansonnière [...], poète, romancière, nouvelliste, critique littéraire, chroniqueuse, actrice, et l'on pourrait même dire humoriste, a nourri une œuvre caractérisée par une transposition entre les arts [...]»¹¹⁹, d'une grande cohérence et répondant au concept d'œuvre d'art totale.

Toujours dans ce volume, Yann Frémy établit l'édition et préface le deuxième recueil de Krysinska¹²⁰. Il revient sur son organisation et donne des explications concernant chaque section. Nul besoin ici de reprendre les analyses proposées par Frémy

¹¹⁴ KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I et II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022. Ces éditions sont celles auxquelles nous nous référerons pour l'analyse des poèmes.

¹¹⁵ GOULESQUE Florence et WHIDDEN Seth, « Introduction », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, op. cit., pp. 7–26.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁰ FRÉMY Yann, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, op. cit., pp. 193–215. Nous noterons que c'est Seth Whidden qui établit l'édition des *Rythmes pittoresques* et la préface. Il constate par exemple le regard masculin objectivant posé sur la danseuse du poème « Danse d'Orient ». (WHIDDEN Seth, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, op. cit., pp. 29–39.)

– par ailleurs très fines, et sur lesquelles il conviendra de revenir – mais peut-être simplement de noter qu’elles contribuent à souligner la force de frappe critique de certaines sections. Ainsi, à propos de la série des « Effigies », Frémy écrit : « Ces cinq figures forment une petite armée redoutable et obliquement revendicative par leur présence même, par les traits émanant de leur existence riche et complexe, sous la houlette vigilante de leur cheffe Marie Krysinska qui prodigue ses conseils¹²¹. » Frémy dit aussi quelques mots des poèmes parodiant les genres chevaleresque et pastoral, et des « Légendes » forgées par Krysinska – des cas singuliers sur lesquels nous nous arrêterons à notre tour, et qui montrent que, chez Krysinska, la reprise de figures féminines n’implique pas que la citation ou l’hommage, mais permet aussi le détournement, la critique et l’invention.

Ceci rejoint les propos de Darci Gardner, qui préface quant à elle *Intermèdes*, dans le volume II¹²². La chercheuse explique : « Ce recueil va plus loin que les précédents dans sa remise en cause d’idées reçues qui remontent à des traditions littéraires, mythologiques, ou bibliques d’origine masculine¹²³. » Gardner remarque que Krysinska « ré-imagine à plusieurs reprises des passages de la Bible afin d’accorder un rôle plus ample aux femmes qui y sont représentées¹²⁴. » Ce phénomène se produit dans plusieurs poèmes relativement à Ève, Marie et Marie Magdelaine. Pour Gardner, les poèmes reprenant des histoires mythologiques, comme « Aphrodite Ourania » ou « Athéna », offrent un « portrait modernisé¹²⁵ » de ces figures. Selon la chercheuse, « ces représentations de personnages féminins peuvent être considérées comme féministes à bien des égards¹²⁶ ». Cependant, elle ajoute que « cette tendance à présenter des personnages familiers sous un nouveau jour¹²⁷ » ne s’applique pas qu’aux femmes et n’est donc pas exclusivement une entreprise féministe. En effet, Krysinska utilise des procédés similaires dans ses poèmes traitant de Jésus.

¹²¹ *Ibid.*, p. 210.

¹²² GARDNER Darci, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II, op. cit.*, pp. 9–27. Notons également que la partie « Notes et variantes » de ce volume II, rédigée par Darci Gardner et Laurent Robert qui ont établi l’édition d’*Intermèdes*, nous sera d’une aide précieuse dans nos analyses.

¹²³ *Ibid.*, pp. 9–10.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 17.

Cet état de l'art nous permet donc de constater que, si Marie Krysinska fut plongée dans l'oubli pendant un certain temps, aujourd'hui de nombreux travaux lui sont consacrés. Parmi ces études, celles qui prennent place ici s'intéressent à la féminité, aux figures féminines, et aux reprises de personnages mythologiques ou bibliques dans l'œuvre de la poétesse. La plupart de ces travaux se place dans le sillage des études féministes, certains essaient de comprendre la minoration dont fut victime la poétesse, de montrer l'intérêt de son œuvre malgré l'oubli qui l'a frappée ou de déceler dans ses poèmes une certaine forme de féminisme. Même s'il ne s'agit pas de leur objet principal, beaucoup de chercheurs s'intéressent aux figures féminines mobilisées par Krysinska, c'est le cas de Schultz, Goulesque, Planté, Frémy et Gardner. Wierzbowska et Paliyenko, quant à elles, fondent leur étude sur ces personnages féminins mythiques, bibliques et historiques. Dès lors, nous pouvons dégager une forme de consensus implicite parmi les chercheurs et chercheuses : les figures de femmes déployées par Marie Krysinska dans ses trois recueils présentent un intérêt significatif pour appréhender le regard que la poétesse portait sur les femmes, et son féminisme. Ainsi, à propos d'une lettre adressée par Krysinska à Marguerite Durand, lettre dans laquelle la poétesse évoquait un projet d'article, Goulesque déclare : « Dans cet article, malheureusement introuvable, elle aurait expliqué qu'il fallait "chercher la femme" derrière les femmes célèbres au cours des siècles, c'est-à-dire une image de la femme valorisée pour son influence sur l'esprit des hommes, et à laquelle les femmes modernes peuvent s'identifier¹²⁸. » Aussi, il est étonnant que l'importance conférée à ces figures féminines chez la plupart des chercheurs n'ait jamais abouti ni à un traitement systématique de ces dernières, ni même à une étude proprement mythocritique de ces motifs. Ce mémoire entend donc se placer dans la ligne directe des travaux de Wierzbowska et Paliyenko, et répondre à ce double manque, en tentant, systématiquement, de chercher la femme et le féminisme derrière la figure féminine.

¹²⁸ GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, op. cit., p. 103.

2. État de l’art de la méthode mythocritique

2.1. Prémisses, théorie et parcours

Il faut faire remonter l’intérêt porté aux mythes au XIX^e siècle¹²⁹. En 1856, le philologue allemand Max Müller publie son *Essai de mythologie comparée*, qui fonde la méthode du même nom¹³⁰. Mais c’est au cours du XX^e que deux chercheurs s’imposent comme les pionniers de l’étude des mythes : le philologue et historien des religions Georges Dumézil, et l’anthropologue Claude Lévi-Strauss¹³¹. Dans son ouvrage *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Bernard Franco explique qu’en raison du caractère sacré et religieux du mythe, les anthropologues et historiens se sont emparés de cet objet d’étude avant le champ de la critique littéraire¹³². Ainsi, l’ouvrage *Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss – dans lequel il affirme justement la nature littéraire des mythes¹³³ – a fait date. Cependant, cette conception du mythe sera par la suite remise en question :

Au cours du XX^e siècle, le mythe est pensé dans ses liens avec le « sacré » et les « origines » par les anthropologues et historiens des religions (Eliade 1963), une conception remise en cause par Daniel Dubuisson (2008 [1993]) ainsi que par les chercheuses et chercheurs du centre Genet qui ont montré que le mythe était avant tout une construction, une « invention » (Detienne 1981)¹³⁴.

¹²⁹ Pour ce panorama de la mythocritique, nous reprenons des éléments issus de deux précédents travaux : le travail de fin de cycle réalisé dans le cadre du cours *d’Initiation à la recherche en études romanes et travail de fin de cycle*, dispensé par Laurent DEMOULIN et Élise SCHÜRGERS au cours de l’année académique 2022–2023 ; et la présentation de la méthode mythocritique réalisée dans le cadre du cours *Introduction à la recherche en études littéraires*, dispensé par Gérard PURNELLE au cours de l’année académique 2023–2024. Pour un autre panorama de la mythocritique, nous renvoyons à l’article suivant : BRUERA Franca, « Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », dans *Interférences littéraires/Littéraire Interferentias*, n° 17 (*Le Mythe : mode d’emploi*, sous la dir. de Franca BRUERA), 2015, pp. 7–12. Pour une introduction plus complète sur le sujet, nous renvoyons à l’article suivant : LAGARDÈRE Lucie, « Introduction. Mythe(s) : construction, traduction, interprétation », dans *Textuel*, n° 68 (*Mythe(s) : construction, traduction, interprétation*, textes réunis par Lucie LAGARDÈRE), 2012, pp. 13–35.

¹³⁰ COURANT Elsa, « Ernest Renan, Max Müller et l’*Essai de Mythologie comparée*. Histoire d’une traduction française », dans *Revue de littérature comparée*, n° 365, 2018, pp. 19–35.

¹³¹ Les deux auteurs proposent des approches très différentes de la mythologie, et leurs entreprises sont distinctes. Voir CRÉPEAU Pierre, « La mythologie selon Lévi-Strauss et Dumézil », dans *Ethnologies*, vol. 5, n° 1–2, 1983, pp. 22–37.

¹³² FRANCO Bernard, *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2016, p. 200.

¹³³ *Ibid.*, p. 201.

¹³⁴ ISLERT Camille et MARTIGNY Cassandre, « Usages des figures mythiques dans la théorie en études de genre », appel à communications en vue d’une journée d’études prévue le 10 juin 2025 [en ligne], ENS Lyon, [article non paginé], URL : <https://www.fabula.org/actualites/125151/usages-des-figures-mythiques-dans-la-theorie-en-etudes-de-genre.html> (25/06/25).

Franco mentionne les rôles pionniers de deux auteurs dans « l'étude des mythes en littérature¹³⁵ » : Pierre Albouy et Gilbert Durand. En 1960, Durand publie l'ouvrage *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, dans lequel il s'intéresse surtout aux images et aux symboles¹³⁶. Dans un article de 1977, il définit la mythocritique comme suit : « J'ai forgé ce terme en 1970 sur le modèle de "psychocritique" (Ch. Mauron 1949) pour signifier l'emploi d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui centre le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent à la signification de tout récit¹³⁷. » En 1969, Albouy publie *Mythes et Mythologies dans la littérature française*¹³⁸. Il retrace cinq siècles de textes littéraires usant de la mythologie, et dessine deux ensembles de mythes : la révolte et la connaissance.

En 1992, Pierre Brunel publie *Mythocritique. Théorie et Parcours*¹³⁹. Dans la partie *Théorie*, il fait la somme des connaissances et de la terminologie existant sur le sujet. Il repart de la théorie du chercheur néerlandais André Jolles – pour qui le mythe « [...] est une "forme simple" antérieure au langage écrit, mais "actualisée" par lui et par le texte littéraire¹⁴⁰ » – puis fait le tri dans la terminologie entre « thème », « motif » et « type ». Le thème possède un « caractère général, [...] abstrait¹⁴¹ », tandis que « le type apparaît comme un avatar du héros mythique¹⁴². » Le motif, quant à lui, est plus difficile à définir : « Qu'on le considère comme un élément variable du mythe [...], ou au contraire comme un élément itératif [...], il s'agit en tout cas d'un "élément" que doit faire apparaître l'analyse, et non d'un ensemble à analyser¹⁴³. » Pour Franco, « [...] tandis que le motif engage la relation entre le contenu thématique et la forme d'une œuvre, le mythe implique un ensemble de références extérieures à l'œuvre, un univers imaginaire, une signification d'ordre anthropologique¹⁴⁴ ». De la même manière que le langage crée du sens en combinant phonèmes, morphèmes et sémantèmes ; le mythe combine des

¹³⁵ FRANCO Bernard, *op. cit.*, p. 207.

¹³⁶ DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12^e éd., Paris, Armand Colin, 2020.

¹³⁷ DURAND Gilbert, « À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique », dans *Recherches et travaux*, n° 15 (*L'Imaginaire*), 1977, p. 13.

¹³⁸ ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012.

¹³⁹ BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2016.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 29–30.

¹⁴⁴ FRANCO Bernard, *op. cit.*, p. 196.

unités plus petites, appelées « mythèmes » – selon la terminologie de Lévi-Strauss – qui, en s’associant forment des « paquets de relation », eux-mêmes producteurs de sens¹⁴⁵.

Dans son ouvrage, Brunel revient aussi sur les termes « mythanalyse » et « mythocritique » – respectivement forgés par Denis de Rougemont et Gilbert Durand – et sur les théories qui leur sont associées. On l’aura compris, Brunel choisit le terme « mythocritique »¹⁴⁶. Il ne forge pas lui-même une définition du mythe, mais opte pour celle de Mircea Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”¹⁴⁷. » En ce qui concerne leur rapport au texte, Brunel envisage les mythes comme des « prétextes » et des « hors-textes¹⁴⁸ ». Dès lors, la mythocritique pourrait s’envisager comme « [...] une enquête plus large sur la présence des mythes dans le texte littéraire, sur les modifications qu’ils y subissent, sur la lumière éclatante ou diffuse qu’ils y émettent¹⁴⁹. » La mythocritique semble donc s’imposer comme une discipline complexe et protéiforme ; ainsi, en l’absence d’une méthodologie univoque, Brunel choisit d’étudier « l’émergence, la flexibilité et l’irradiation¹⁵⁰ ». La mythocritique doit analyser les mythes qui émergent explicitement ou implicitement au sein des textes littéraires, elle doit prêter attention à « [...] la souplesse d’adaptation et en même temps [à] la résistance de l’élément mythique [...]»¹⁵¹, et considérer le mythe comme un élément « essentiellement signifiant¹⁵² » au « pouvoir d’irradiation¹⁵³. » Il faut également mentionner le terme « mythopoétique », dont Véronique Gély retrace le parcours dans son article « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction¹⁵⁴ ». Elle explique que c’est Brunel qui a emprunté ce terme au théoricien de la littérature canadien Northrop Frye. Pour Gély, ce que fait Brunel dans son ouvrage « Mythopoétique des genres », c’est « utiliser la mythocritique pour voir et montrer comment les mythes fabriquent les genres

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴⁶ Ceci car la mythanalyse conserve trop de liens avec la psychanalyse : elle se veut elle aussi analyse de la *psyché*, mais de la *psyché* collective, et ce à des fins thérapeutiques. (BRUNEL Pierre, *op. cit.*, pp. 42–43.)

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵² *Ibid.*, p. 72.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁴ GÉLY Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », dans *Bibliothèque comparatiste* [en ligne], n° 2, 2006, [article non paginé], URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/> (23/06/25).

littéraires, comment ils les travaillent¹⁵⁵. » A contrario, elle propose d'ériger la mythopoétique en « pratique de lecture », qui s'intéresserait au « [...] geste créateur (la *poïesis*) – à la fois “invention” et “travail” – non seulement des œuvres, mais aussi des mythes eux-mêmes¹⁵⁶. » Le mythe ne serait alors plus conçu ni comme un « hors-texte », ni comme un « pré-texte », car la mythopoétique « s'attacherait [...] à examiner comment les œuvres “font” les mythes et comment les mythes “font” l'œuvre [...]»¹⁵⁷ »

2.2. La mythocritique au féminin

Au sein des études mythocritiques, certains chercheurs et certaines chercheuses mettent au centre de leurs préoccupations la question du genre – au sens de *gender* – et des mythes féminins. L'on peut ainsi mentionner le *Dictionnaire des mythes féminins*, réalisé sous la direction de Brunel en 2002. En 2007, Gély s'interroge sur le genre dans « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender¹⁵⁸ ». Elle revient sur les différents mythes des origines, qui « sont invoqués pour fonder et justifier la différence des sexes et leur position respective¹⁵⁹ », et expose le « mythe du matriarcat¹⁶⁰ ». Elle retrace la « controverse des sexes » en évoquant les textes qui présentent les personnages mythiques féminins comme des femmes dangereuses, et montre comment Christine de Pisan retourne ces figures : « Chez elle, Arachné n'est pas un exemple de fol orgueil, mais l'inventrice de la tapisserie et des teintures ; Médée et Circé non des empoisonneuses, mais d'habiles médecins ; Didon non une amante désespérée, mais une femme politique¹⁶¹. » Pour Gély, cette controverse des sexes se poursuit dans la critique littéraire, car « [...] des figures mythologiques sont sollicitées comme paradigmes de lecture et d'interprétation des textes littéraires par les *gender studies*¹⁶². » Elle se réfère à l'article « Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine¹⁶³ », dans lequel Anne

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ GÉLY Véronique, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender », dans TOMICHE Anne et ZOBBERMAN Pierre, sous la dir., *Littérature et identités sexuelles*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2007.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 54–59.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶² *Ibid.*, p. 68.

¹⁶³ TOMICHE Anne, « Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine », dans GÉLY Véronique, HAQUETTE Jean-Louis et TOMICHE Anne, sous la dir., *Philomèle. Figures du rossignol dans la littérature et dans les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

Tomiche se penche sur la reprise de ce mythe par la critique féministe. Gély se questionne alors sur « les voix de la mythologie¹⁶⁴ ». Partant des conceptions développées dans *Le Deuxième sexe* par Simone de Beauvoir, pour qui le mythe ne relève que d'une vision masculine de l'altérité féminine, elle lui oppose notamment Marcel Détienné, qui, au contraire, postule que les femmes prenaient aussi en charge le récit mythique. Gély précise encore que depuis l'antiquité, « le doute n'est plus permis [car] il y a bien des femmes qui ont pris la parole et se sont réapproprié ou approprié les mythes¹⁶⁵. » De Christine de Pisan à Hélène Cixous, en passant par Sylvia Plath : « La “grande voix de la mythologie” passe donc bien, aujourd'hui, autant par des voix de femmes que d'hommes¹⁶⁶. »

Dans leur très récent appel à communications intitulé « Usages des figures mythiques dans la théorie en études de genre¹⁶⁷ », Cassandre Martigny et Camille Islert poursuivent la pensée de Véronique Gély. De l'utilisation des mythes pour justifier la théorie du matriarcat (Bachofen) au réinvestissement de ces mythes par les féministes différentialistes (Cixous), en passant par le rejet de de Beauvoir qui les considèrent comme « un allié puissant de l'aliénation des femmes¹⁶⁸ » ; Martigny et Islert remarquent que « [...] les mythes antiques n'ont [...] cessé de faire l'objet de réappropriations féministes [...] depuis le début du XX^e siècle¹⁶⁹ », et se demandent « ce que la figure mythique fait aux théories en études de genre¹⁷⁰ ». Mais ces études, puisqu'elles s'intéressent aux paradigmes critiques en eux-mêmes, nous éloignent quelque peu de notre objet d'analyse. Dans l'ouvrage *Voix poétiques et mythes féminins*, Pascale Auraix-Jonchière s'intéresse à la voix – considérée comme un « archimytheme¹⁷¹ » – que font entendre les figures mythiques féminines dans la littérature. Dans ces mythes, elle tente de « dégager des modalités d'expression singulières, inhérentes au féminin [...]¹⁷² » ; cependant la plupart des œuvres analysées sont portées par des narrateurs et des auteurs

¹⁶⁴ GÉLY Véronique, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender », *op. cit.*, pp. 71–77.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁷ ISLERT Camille et MARTIGNY Cassandre, *op. cit.*, [article non paginé].

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, « Avant-propos », dans *Voix poétiques et mythes féminins*, études réunies et présentées par Pascale AURAIX-JONCHIÈRE avec la collaboration de Maria Benedetta COLLINI, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, p. 8.

¹⁷² *Id.*

masculins. Elle explique : « [ce livre] n'envisage pas l'écriture mythique sous l'angle du *gender*. Ce concept, aujourd'hui associé de façon presque automatique au domaine du féminin, postule en réalité un recentrage concerté sur l'instance narrative, analysée en tant que voix sexuée¹⁷³. »

Pour faire l'analyse des figures bibliques et mythologiques chez Marie Krysinska, nous partons donc de la conception de la mythocritique élaborée par Pierre Brunel. Comme lui, nous serons attentive à l'émergence, à la flexibilité et à l'irradiation des éléments mythiques au sein du texte poétique. Pour ce faire, nous aurons recours aux notions de thème et de motif. À la différence de Pascale Auraix-Jonchière, notre approche demeure intrinsèquement liée au *gender studies*, car nous étudions notre poétesse et les instances narratives qu'elle convoque dans ses poèmes, comme des voix sexuées. Ce qui nous intéresse est précisément d'étudier ce que produit la convocation de figures mythiques féminines, par une voix auctoriale, féminine elle aussi, dans la toute fin du XIX^e siècle.

¹⁷³ *Id.*

Chapitre 1 : Figures bibliques

Le XIX^e siècle est friand de mythologie. Comme l'explique Jutta Elgart : « Dans les arts plastiques, en musique et en littérature, on observe une dominante constante depuis le XIX^e siècle et jusque dans la première moitié du XX^e : les sujets mythologiques ou issus des légendes médiévales et des traditions anciennes occupent le devant de la scène¹. » Les récits bibliques, quant à eux, ne sont pas laissés de côté : « La Bible n'échappe pas à des investigations qui traitent les textes sacrés à l'égal d'une œuvre mythologique de l'Antiquité². » Isabelle Durand et Esther Pinon précisent : « [...] le XIX^e siècle est hanté par les questions liées à la foi, au divin, à la doctrine chrétienne et aux figures bibliques³. » Cependant, l'assimilation des récits bibliques aux récits mythiques ne va pas forcément de soi. Comme Danièle Chauvin le rappelle dans son article « Bible et mythocritique », cette relation a longuement été débattue, et elle continue de poser problème à certains, car la Bible a longtemps été lue comme un récit historique, et est considérée par beaucoup comme un texte sacré⁴. Cependant, Chauvin remarque que de nombreux épisodes bibliques – celui de la Genèse par exemple – sont étudiés par les chercheurs et chercheuses sous le prisme du mythe, ce qui signifie bien que « [...] ces personnages, ces épisodes et ces textes fonctionnent dans notre imaginaire personnel et collectif comme fonctionnent les grandes références antiques du patrimoine occidental⁵. » Elgart mentionne par exemple la figure biblique de Salomé, abondamment étudiée par Mireille Dottin-Orsini, qui aurait « [...] inspiré pas moins de 2789 poèmes à cette époque⁶. » L'on peut ainsi s'étonner de ne pas trouver de référence à cette figure chez Krysinska. Dans le poème « Des Parfums » (OC II : 101–104)⁷, elle mentionne

¹ ELGART Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Mireille DOTTIN-ORSINI, Université de Toulouse, 2014, p. 57.

² *Ibid.*, p. 54.

³ DURAND Isabelle et PINON Esther, « Introduction », dans DURAND Isabelle et PINON Esther, sous la dir., *Écritures de la tentation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 8.

⁴ CHAUVIN Danièle, « Bible et mythocritique », dans CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe, sous la dir., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 41–50.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ ELGART Jutta, *op. cit.*, p. 58.

⁷ Nous nous référons aux éditions suivantes : KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume 1 et II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022. Désormais, lorsque nous citerons des poèmes ou des extraits de Krysinska, nous utiliserons le système

uniquement le personnage d'Hérodiade, reconnue par la tradition biblique comme la mère de Salomé, et l'associe aussi au motif de la danse⁸. Elgart explique également que le statut de l'image mythique a évolué au cours du siècle : « Décorative, érudite ou allusion galante dans le langage mondain, elle est encore le plus souvent allégorique dans les représentations artistiques et la littérature du romantisme, elle devient symbolique et énigmatique, voire mystique, avec le symbolisme [...] »⁹ Et, comme nous l'avons vu avec Florence Goulesque, Krysinska s'inscrit en effet dans cette poésie symboliste friande de mythes, de symboles et d'images.

1.1. Ève, entre tentation et révolte : « le tout premier acte de création »

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les récits des origines et de la création servent très souvent à justifier les différences entre les hommes et les femmes. Dans la Genèse, deux versions de la création coexistent : le récit élohiste – Adam et Ève sont créés simultanément et sont égaux – et le récit yahviste – Ève est créée à partir d'une côte d'Adam, l'accent est mis alors sur la différenciation¹⁰. Parmi les cinq poèmes de Krysinska mobilisant la figure de la première femme, aucun ne revient sur le récit de la création ; la poétesse place toujours la focale sur le péché originel. Le poème intitulé « Ève » (OC I : 95–96) est le premier poème de la section « Femmes » des *Rythmes pittoresques*. Il a été étudié par Adrianna M. Paliyenko, qui base même sur lui son analyse des autres poèmes de la section « Femmes »¹¹.

1.1.1. « Ève »

À la lecture de ce poème, le premier constat est l'absence d'Adam, ce qui n'est pas sans rappeler *La Chanson d'Ève* de Charles Van Lerberghe, postérieure aux *Rythmes pittoresques* de quelques années. Pour Paliyenko, « [l']absence de l'homme dans cette

d'abréviation suivant : OC I ou OC II pour renvoyer respectivement au volume I et au volume II des œuvres complètes, suivi du numéro de page concerné.

⁸ Voici ce qu'en dit Krysinska : « Odeur des vieux tapis venus de l'Orient, / Tissus prestigieux qui semblent embaumés / Par des roses défuntes depuis deux mille ans / Et qu'une danse d'Hérodiade aurait foulés. » (OC II : 102)

⁹ ELGART Jutta, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ STRUVE-DEBEAUX Anne, « Ève », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 718.

¹¹ PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole G. ALBERT, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Genre à lire... et à penser », 2020, pp. 253–284.

scène paradisiaque est ambiguë [car] elle indique d'emblée l'autonomie et l'assurance de l'héroïne¹² », mais en même temps elle disculpe Adam de toute responsabilité dans la faute. Autre forme d'ambiguïté selon la chercheuse, Krysinska situe son poème avant la chute, mais elle appelle pourtant la première femme « Ève », nom qui lui est donné par Adam après la chute, et qui demeure lié à son destin de mère¹³. La poétesse combine ainsi « complicité avec la culture patriarcale et résistance à son pouvoir sur les femmes [...] »¹⁴.

Le cadre situationnel et la description du « Jardin de Joie » que fait la poétesse semblent conformes à la vision traditionnelle du Jardin d'Eden génésiaque. C'est un univers d'harmonie avec les animaux, dans lequel Ève joue « Avec les biches rivales et les doux léopards ». La première femme se repose ensuite dans une nature luxuriante essentiellement composée de fleurs. Ceci évoque Milton, qui, comme le rappelle Lise Wajeman, dans son *Paradise Lost* « profit[e] d'une lacune du texte biblique, qui ne rapporte en effet que la nomination des animaux par Adam, [et] suppose que la première femme s'est pour sa part occupée des fleurs¹⁵ ». Krysinska mentionne aussi « Les branchages [qui] s'étoilent de fruits symboliques / Rouges comme des cœurs et blancs comme des âmes ». L'adjectif « symboliques » paraît étrange, et l'on peut penser qu'il se réfère déjà – dans ce moment de calme avant la tempête – au fruit défendu, symbole de la connaissance du bien et du mal. Pour Paliyenko, ce monde animal et végétal est tout de même empli de désir : « Un jeu créatif sublime les impulsions corporelles incarnées par les bêtes des deux sexes, tandis que divers végétaux se livrent à la caresse féconde du soleil¹⁶. » Au contraire, pour Wierzbowska, c'est l'innocence d'Ève qui perce : « Les Roses d'Amour encore inécloses / Dorment au beau Rosier »¹⁷. Ce qui ressemble d'abord à un univers joyeux et harmonieux s'assombrit très vite. Lorsqu'elle évoque « la pamoison odorante des calices » :

¹² *Ibid.*, p. 261.

¹³ *Ibid.*, p. 260.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ WAJEMAN Lise, « Ève, une voix humaine. À l'écoute de la première femme dans la littérature anglaise et française du XVI^e au XX^e siècle », dans AURAIX-JONCHIÈRES Pascale, études réunies et présentées par, *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, p. 22.

¹⁶ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 261.

¹⁷ WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques*. Le jardin enchanté de Marie Krysinska », dans BIZEK-TATARA Renata, études réunies et présentées par, *Odeurs de l'écriture. Expressions de l'olfaction dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012, p. 160.

La poétesse confronte deux significations du mot « calice » qui, inscrit dans ce contexte, renvoie aux pétales de la fleur et au vase sacré. « Le vin noir » qui « fermente » dans les « coupes d'Iris » annonce les ténèbres du péché originel et la mort du Christ dont le sang remplira le calice¹⁸.

Après ces évocations de fleurs, la strophe suivante entérine une forme de basculement : « La conjonction “Mais” sur laquelle s’ouvre la première des quatre dernières strophes annonce diverses notes discordantes¹⁹ ». Kryszyska évoque des oiseaux « Bleus comme les flammes vives du Désir, / Roses comme de chastes Caresses / Ornés d’or clair ainsi que des Poèmes / Et vêtus d’ailes sombres comme les Trahisons. » Les couleurs bleue et rose – souvent associées chez Kryszyska – conjuguent ainsi innocence et désir. Paliyenko ajoute : « On pourrait interpréter “les Trahisons” comme l’indice d’un acte futur de désobéissance²⁰. »

Les trois dernières strophes – dont Paliyenko et Metzidakis remarquent que les premières lettres forment l’acrostiche E-V-E²¹ – repartent de la situation initiale : « Ève repose ». L’accent est mis sur le corps de la première femme, et le serpent fait finalement son apparition :

Et cependant que ses beaux flancs nus,
Ignorants de leurs prodigieuses destinées,
Dorment paisibles et par leurs grâces émerveillent
La tribu docile des antilopes,

Voici descendre des plus hautes branches
Un merveilleux Serpent à la bouche lascive,
Un merveilleux Serpent qu’attire et tente
La douceur magnétique de ces beaux flancs nus,

Et voici que pareil à un bras amoureux,
Il s’enroule autour
De ces beaux flancs nus
Ignorants de leurs prodigieuses destinées.

Kryszyska active très souvent des jeux de répétition dans ses poèmes, et c’est le cas ici. Ainsi, l’on retrouve dans ces trois strophes à la structure semblable, le syntagme « beaux flancs nus », et dans la première et la dernière, le vers « Ignorants de leurs prodigieuses destinées ». Le serpent, quant à lui, apparaît dans l’avant dernière strophe du poème : sa bouche est « lascive » et il est « tent[é] » par Ève. L’on peut voir dans l’emploi de ces

¹⁸ *Id.*

¹⁹ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 261.

²⁰ *Ibid.*, p. 262.

²¹ *Id.*

deux mots, une forme d'hypallage – « la figure préférée de Krysinska²² ». En effet, l'adjectif « lascive » est surtout employé au féminin, pour qualifier des attitudes sensuelles ; et Ève justement est souvent considérée comme celle qui a tenté Adam en lui proposant la pomme²³. La seule attitude de ce champ sémantique qui s'applique d'habitude au serpent est la séduction : « C'est le serpent qui m'a séduite, et j'ai mangé. » (Genèse, III, 13)²⁴ Le serpent est un animal qui séduit et qui hypnotise ; l'on peut penser que ces caractéristiques se sont transmises à la femme par contact et en s'accroissant. D'ailleurs, Struve-Debeaux ajoute que beaucoup de représentations iconographiques jouent sur les courbes pour rapprocher visuellement Ève du serpent et de la pomme : « Car de même qu'Ève est le double d'Adam, elle est aussi celui du Serpent, du fruit, voire de l'arbre...²⁵ » Lise Wajeman, qui étudie la parole d'Ève, explique qu'elle « se calque sur l'éloquence captieuse du serpent, et se fait à son tour tentatrice²⁶ » ; « pour circonvenir Adam, Ève s'est fait serpent²⁷. » La poétesse ne nous décrit pas la suite de la scène, mais nous serions tentée de dire que le serpent est tenté par Ève, qui (dans le récit biblique du moins) est tentée par la pomme, et qui tente à son tour Adam. Comme l'expliquent Durand et Pinon :

Le récit biblique le plus repris, réécrit, déformé et subverti est très certainement le récit originel et fondateur, celui du jardin d'Éden, et de la première tentation – et transgression – humaine. Très vite, la rupture de cet interdit qui porte sur la connaissance se transforme dans l'interprétation théologique et populaire, en un premier exemple de la dangerosité de la femme, tentatrice destinée à faire chuter l'homme²⁸.

Ce qu'il faut également remarquer, c'est la posture passive et endormie d'Ève, et l'aspect prédateur du serpent. À ce sujet, Paliyenko et Metzidakis remarquent un jeu entre immobilité et mouvement, déjà présent dans le « repos extatique » de la première

²² WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques*. Le jardin enchanté de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 163.

²³ Nous parlons de « pomme » par analogie avec la tradition médiévale qui « [...] voyant un lien symbolique fort entre *malus*, le pommier et *malum*, le mal, fixe une fois pour toutes la nature du fruit qui est croqué, malgré l'interdit divin, par Ève, la première femme », mais il faut noter que Krysinska, au contraire, ne parle jamais de « pomme », mais toujours de « fruit ». (MOREILLON Françoise, « La pomme : féminité et renaissance », dans *La Chaîne d'union*, n° 71, vol. 1, janvier 2015, p. 51.)

²⁴ Lorsque nous nous référons au texte biblique, nous utilisons l'édition suivante : *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984.

²⁵ STRUVE-DEBEAUX Anne, *op. cit.*, p.727.

²⁶ WAJEMAN Lise, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ *Id.* Wajeman ajoute également que dans certaines représentations de cet épisode, le serpent est doté d'un visage de femme.

²⁸ DURAND Isabelle et PINON Esther, *op. cit.*, pp. 9–10.

strophe²⁹. Pour Paliyenko, en plus de représenter le mal, le serpent représente aussi la luxure et la « langue phallique³⁰ » : à la place de s'enrouler autour de l'arbre, il s'enroule « autour des “flancs” d'Ève et la transforme ainsi en objet de désir³¹. » Cette vision, au regard du fait qu'Ève est endormie, peut être perçue comme un viol. Pour la chercheuse, les « beaux flancs nus » d'Ève fonctionnent comme le fruit défendu ; la luxure « provoque [alors] la chute de l'homme entraîné dans la passion animale et la séparation d'avec la pure spiritualité à travers son désir de connaître le corps féminin (au sens biblique de pénétration et possession)³². » Wajeman explique elle aussi que la faute est liée à la chair : « [...] dans la littérature apocryphe, le péché d'Ève est très souvent de nature sexuelle³³. »

Enfin, le vers « Ignorants de leurs prodigieuses destinées », répété deux fois et non commenté par Paliyenko, a toute son importance. Le syntagme étant au pluriel, l'on peut supposer que Krysinska fait à la fois référence au fait de croquer la pomme et de devenir la mère de l'humanité – bien que le fait qu'il s'agisse des « flancs » oriente plutôt vers la maternité. C'est particulièrement intéressant, car c'est une manière de retourner le stigmat. Goûter au fruit défendu et le faire manger à Adam est censé être l'acte qui condamne l'humanité, tout comme enfanter dans la douleur est censé être la punition de Dieu pour Ève ; mais pour Krysinska, il s'agit là de « prodigieuses destinées ». Cette posture est d'autant plus détonante dans les milieux symbolistes et décadents et dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, que Anne Struve-Debeaux décrit comme un « contexte particulièrement favorable à l'association de la figure d'Ève à celle du double [...]»³⁴, c'est-à-dire celle qui rompt l'unité de l'androgynisme primordial dans la version élohiste. À la même période, André Gide « se représente le moment de la naissance d'Ève comme celui de la chute et de la division de l'homme jusque-là “unique” et “insexué” [...]»³⁵

1.1.2. « Les Saisons bibliques »

Dans son troisième recueil, Krysinska mobilise à nouveau la figure d'Ève dans une section entière, « Les Saisons bibliques » (OC II : 195–204), composée de quatre

²⁹ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 262.

³⁰ *Ibid.*, p. 263.

³¹ *Id.*

³² *Id.*

³³ WAJEMAN Lise, *op. cit.*, p. 27.

³⁴ STRUVE-DEBEAUX Anne, *op. cit.*, p. 721.

³⁵ *Id.*

poèmes : « Printemps », « Été », « Automne » et « Hiver ». Le rapprochement entre le récit biblique et les saisons est établi dès le premier vers : « Éden ! Jardin de l'éternel printemps ». La première strophe traduit un lieu d'harmonie entre le végétal et l'animal, conforme à la description du poème « Ève ». Mais, la grande différence est la présence d'Adam dans ces poèmes : il est d'abord évoqué dans « Le premier couple d'amour lié » de « Printemps », il prend la parole en discours direct dans « Été », et il est finalement nommé dans « Automne » et « Hiver ». Pour Darci Gardner et Laurent Robert, il s'agit d'une manière de s'assurer « que le lecteur imagine deux participants dans un drame où l'on ne voit souvent qu'un seul coupable³⁶. » De plus, les deux chercheurs remarquent qu'« en utilisant le mot “amour” pour décrire [le] lien [d'Adam et Ève], Krysinska met une émotion pure au premier plan, là où d'autres versions de ce mythe – y compris son propre poème antérieur [...] – représentent la lascivité³⁷. »

La dernière strophe de « Printemps » (OC II : 197) simplifie le récit du péché originel :

Dangereux émoi de l'âme attirée
Par le charme pervers d'un bien interdit
Ève, d'une imprudente main, s'est emparée
De la branche nouvelle
Où pend le fruit
Redoutable, par qui l'Inconnu se révèle.

Le serpent est totalement effacé du récit, et la simplicité de la scène étonne : Ève cueille le fruit par imprudence. Nous remarquons aussi une subtile inversion, le fruit de la connaissance du bien et du mal devient « le fruit / [...] par qui l'Inconnu se révèle » ; mais en effet, pour Adam et Ève, connaître est l'inconnu. Pour Paliyenko, « [o]n peut interpréter ce geste visant à atteindre l'inconnu comme le tout premier acte “de création” : il traverse les écrits poétiques et théoriques de Krysinska³⁸. » Cette dernière strophe euphémise aussi le geste d'Ève en mentionnant seulement qu'elle « [...] s'est emparée / De la branche nouvelle / Où pend le fruit », et non qu'elle a cueilli ou croqué ce fruit.

³⁶ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, « Notes et variantes », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 343.

³⁷ *Id.* (Les chercheurs analysent également les nombreuses variantes entre la première version du poème, publiée dans *La Fronde*, et celle d'*Intermèdes*.)

³⁸ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 278.

De plus, le passage entre « Printemps » et « Été » (OC II : 199) est marqué par une ellipse, qui occulte totalement la faute et jette le doute sur la culpabilité d'Ève. Durand et Pinon déclarent :

[...] la tentation constitue un thème littérairement fécond, dans la mesure où elle instaure une tension romanesque ou dramatique particulièrement vive (le personnage tenté résistera-t-il ou cédera-t-il ?). Elle permet de plus d'inscrire dans le texte une pensée philosophique et éthique sur la liberté et la responsabilité humaine, sur les frontières du bien et du mal. Sans doute contribue-t-elle également à parer l'écriture d'une aura sulfureuse et séduisante³⁹.

La tension ici est de courte durée, puisque le poème « Été » s'ouvre ainsi : « Un silence inquiétant s'est fait / Parmi les bêtes effarées, / Un brutal vent d'orage secoue les feuillées. » L'on comprend donc que la faute a déjà été commise. Comme dans « Ève », un « oiseau noir » est annonciateur du malheur, puis la voix de Dieu les bannit du Paradis, avant qu'un Archange ne les menace de son épée. C'est une vision presque apocalyptique, qui nous semble liée à la saison estivale en ce qu'elle s'apparente à un violent orage d'été, provoqué par la colère de Dieu. En effet, « Du ciel courroucé tombent des larmes / Et tonne une voix formidable » ; et l'Archange apparaît « Au milieu des éclairs livides ». Il faut noter que le motif de l'Archange chassant Adam et Ève du Jardin à l'aide d'une épée flamboyante n'est pas présent dans la Genèse. Pour Gardner et Robert, Krysinska remplace les Chérubins, placés par Dieu aux portes du jardin après la faute, par cet archange : « S'il ne s'agit pas d'une simple erreur, il est possible que cette modification vise à amplifier le drame de la scène avec la présence d'un ange plus élevé dans la hiérarchie⁴⁰. » Cependant, l'on peut aussi penser que Krysinska se base sur les représentations iconographiques ultérieures, qui montrent souvent l'archange Michel chassant Adam et Ève du Paradis. Le poème se clôt ensuite sur la prise de parole d'Adam : « – Réfugie-toi sur mon cœur / Ô femme ! / Et faisons un pâle bonheur / Avec la tristesse de nos deux âmes. » Pour compléter Paliyenko et son analyse du premier poème, nous remarquons qu'Adam s'adresse à la première femme en l'appelant « femme » – nom qu'il lui a attribué avant la chute – à la place de l'appeler « Ève » – nom qu'il est censé lui attribuer après la chute. C'est un moment de tendresse et de simplicité, assez éloigné du récit génésiaque, qui ne décrit pas la vie d'Adam et Ève après la chute, en dehors de la conception de Caïn et Abel. Gardner et Robert commentent : « [...] sans faire la moindre

³⁹ DURAND Isabelle et PINON Esther, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 344.

allusion à la culpabilité de sa femme, l'homme adopte ici une attitude de solidarité en suggérant que le couple se consolera et qu'ils porteront ensemble le fardeau de leur tristesse⁴¹. » Struve-Debeaux insiste sur la dualité intrinsèque du personnage d'Ève, qui est à la fois « la femme idéale, [...] et la femme fatale⁴²», mais elle explique également que d'autres représentations « [...] montrent une Ève moins duelle que complexe et mélangée⁴³. » Cela nous semble être le cas chez Kryszewska : Ève, et Adam, apparaissent comme des figures profondément humaines avant tout.

Les deux premières strophes du poème « Automne » (OC II : 201) offrent une vision typique de cette saison, qui se construit en totale opposition avec le « Jardin de l'éternel printemps » : les feuilles tombent, les fleurs sont fanées, et, note plus sombre, un oiseau est tombé du nid. Adam et Ève présentent des attitudes opposées :

Ah ! pour Adam, cette première
Vision de la Mort
Est la prédiction amère
D'un implacable sort.

Mais Ève sourit au milieu des pleurs versés
Ayant senti dans son sein tressaillir
La future Humanité...

Tout doit mourir
Mais tout renaît.

Dans « Ève », la première femme ignorait ses « prodigieuses destinées » ; ici, par une forme d'instinct corporel et maternel, elle sait ce qui va se produire et peut envisager le futur de l'humanité. Darci Gardner commente : « Grâce à son pressentiment, Ève fait preuve d'un optimisme qui dépasse Adam, et le poème semble être conçu pour dévoiler cet avantage⁴⁴. » De plus, cet instinct amène Ève à comprendre le cycle des saisons et de la vie, mécanisme qui est au cœur de ces poèmes. Adam croit que l'automne est synonyme de mort, mais Ève sait qu'il ne s'agit que d'un passage vers un nouveau printemps : « Tout doit mourir / Mais tout renaît. » Ce lien avec le cycle des saisons amène à considérer la faute de la première femme comme un acte bénéfique de renouveau. Comme l'explique Struve-Debeaux, « [...] de nombreux textes s'attachent à légitimer la faute, à la valoriser,

⁴¹ *Id.*

⁴² STRUVE-DEBEAUX Anne, *op. cit.*, p. 728.

⁴³ *Id.*

⁴⁴ GARDNER Darci, « Préface », dans KRYSZEWKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, *op. cit.*, p. 14.

et, inversant l'association négative traditionnelle d'Ève au corporel, la représentent comme un passage nécessaire à un état supérieur de connaissance⁴⁵. » Les poèmes de Kryszynska font clairement partie de ce processus.

Le poème « Hiver » (OC II : 203), cependant, se centre sur la figure d'Adam, qui est le véritable sujet du poème : « Le premier Homme et sa compagne / Luttent avec le destin ennemi / Errants en l'hostile campagne. » Ils font face aux difficultés de l'hiver – le gel, la faim, le froid – et cette saison marque définitivement la rupture avec l'harmonie primordiale du Jardin : « Adam ensanglanta ses mains / Tuant les animaux – fraternels autrefois... » Pour Gardner et Robert, la mention du « sol inerte, endurci » « évoque non seulement la saison mais aussi la punition d'Adam décrite dans la Genèse [...]»⁴⁶ : Dieu le condamne à cultiver la terre dans la souffrance. Justement, la dernière strophe souligne le destin futur des hommes, en quête perpétuelle de l'harmonie génésiaque : « Pour abriter son corps débile s'élèveront des Palais / Et son éternel Regret / Sera – l'éternelle Harmonie. »

1.2. Marie, de « la jeune nazaréenne » à la mère du Christ

Dans la tradition chrétienne, la Vierge Marie est une figure de sagesse, de chasteté et de sainteté⁴⁷. Comme l'explique Anne-Marie Pelletier, « [...] elle est comme le répondant et la contrepartie d'Ève [...]. Elle est la Nouvelle Ève, celle par qui s'accomplit la victoire mystérieusement annoncée en Genèse, III, 15⁴⁸. » À ce sujet, Annick Delfosse indique justement que certains groupes anarcho-féministes « présentent la Vierge comme un anti-modèle, celui de la femme soumise et asexuée, auquel il faudrait préférer la figure d'Ève qui a osé, elle, la rébellion⁴⁹. » Brigitte Demeure, quant à elle, rappelle la fertilité du culte marial au XIX^e siècle :

[...] dès le règne de Louis-Philippe, l'Église avait encouragé le développement du culte marial, la construction d'églises et l'essor des pèlerinages. Sainte Catherine Labouré avait témoigné de la première apparition de la Vierge à Paris en 1830, rue du Bac, ce qui avait eu un très grand retentissement. C'est à cette époque que les théologiens catholiques discutent de l'opportunité et de la définition du dogme de l'Immaculée Conception⁵⁰.

⁴⁵ STRUVE-DEBEAUX Anne, *op. cit.*, p. 729.

⁴⁶ GARDNER Darcie et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 346.

⁴⁷ PELLETIER Anne-Marie, « Marie (mythe littéraire de) », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, pp. 1253–1260.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1254.

⁴⁹ DELFOSSE Annick, « La figure de la Vierge Marie dans l'histoire des femmes et du féminisme », dans *Hieros : Bulletin Annuel de la Société Belgo-luxembourgeoise d'Histoire des Religions*, n° 8, 2003, p. 25.

⁵⁰ DEMEURE Brigitte, *La Figure maternelle dans la vie politique française : 1789-1914*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « En-Jeux », 2023, p. 192.

Dans ses trois recueils, Krysinska utilise abondamment la figure de la Vierge Marie. Deux poèmes lui sont entièrement consacrés, mais des références ponctuelles percent à de nombreux autres endroits. Comme l'avance Delfosse, « [...] le modèle marial s'articul[e] essentiellement autour de deux axes principaux, à savoir la virginité et la maternité⁵¹. » Ainsi, nous constatons que le poème « Marie » (OC I : 103–104) exploite la figure de « la jeune nazaréenne » – l'axe de la virginité ; tandis que le poème « Agnus Dei » (OC II : 191) exploite la figure de la mère du Christ – l'axe de la maternité. En ce qui concerne les références ponctuelles, Marie est souvent évoquée pour son humilité, comme dans « La Charité » (OC I : 315) ou « Les Héroïnes » (OC II : 93–95). Dans « Le Poème des couleurs » (OC I : 275–278) et « Marines II. Marine claire » (OC I : 294), c'est le motif du manteau de la Vierge qui est mobilisé. Ce manteau est toujours bleu, conformément aux multiples représentations iconographiques qui le représentent ainsi ; Krysinska évoque la « Teinte pieuse du manteau bleu ». Il est étonnant de remarquer qu'à contrario, dans le poème « Ève », le bleu était la couleur du désir, tandis que le rose incarnait la chasteté.

1.2.1. « Marie »

Le poème « Marie » (OC I : 103–104) issu de la section « Femmes » des *Rythmes pittoresques* évoque le moment de l'Annonciation. Mais, comme l'avance Paliyenko, « Krysinska imagine un prélude à cette rencontre⁵² ». En effet, les cinq premières strophes du poème nous offrent une vision de Marie perdue dans ses pensées : « La jeune fille nazaréenne amoureuxment rêve / Elle rêve aux exploits sans pareils / De l'admirable Jéhovah. » Elle songe à la libération du peuple hébreu en Égypte, à la séparation de la mer en deux, et au triomphe contre le peuple Amalécite. Montrer Marie dans son existence de « jeune fille nazaréenne » avant l'Annonciation, et restituer « [s]es pensées les plus intimes [...]»⁵³ est assez notable. En effet, dans l'Évangile selon Saint Luc – seul évangile qui raconte l'Annonciation, thème pourtant abondamment exploité par l'iconographie chrétienne – la scène débute par l'envoi de l'ange Gabriel : « Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, du nom de Nazareth,

⁵¹ DELFOSSE Annick, *op. cit.*, p. 23. Dans cet article, Delfosse explique aussi pourquoi ce double modèle de virginité et de maternité a été critiqué par les théologiennes féministes.

⁵² PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 265.

⁵³ *Id.*

à une vierge fiancée à un homme du nom de Joseph [...] ; et le nom de la vierge était Marie. Il entra et lui dit : “Réjouis-toi, comblée de grâce, le Seigneur est avec toi.” » (Luc, I, 26–28) Chez Krysinska, il y a une forme de simplification de la salutation et de l’annonce :

La jeune nazaréenne amoureusement rêve

Et le poids accablant
D’une Humanité surhumaine
Fait incliner son front charmant

Or, l’Ange annonciateur paraît à ce moment
Et lui dit : « Salut, Marie,
Dans tes flancs tu porteras ton Dieu. »

Pour Paliyenko, « La vie intérieure de Marie sert de contrepoids au destin maternel qu’elle endosse⁵⁴ ». En effet, la partie consacrée aux pensées de Marie est bien plus développée que la partie consacrée à l’Annonciation, qui est en quelque sorte réduite au strict minimum. Marie est aussi explicitement louée pour sa piété, et son « Humanité surhumaine » fait d’elle un être à part. À propos de la salutation de l’ange, Wajeman déclare : « On peut ainsi opposer le nom de la première pécheresse, Eva, à la salutation de Gabriel adressée à la Vierge, *Ave* : l’oreille de l’une permet au mal de pénétrer dans le monde, son antitype enfante par la parole de l’ange⁵⁵. »

1.2.2. « Agnus Dei »

Dans son troisième recueil, Krysinska consacre le poème « Agnus Dei » (OC II : 191) à la figure mariale : « Alors que l’“Agnus Dei” de la messe latine consiste en une évocation du sacrifice expiatoire de Jésus, c’est Marie qui joue [ici] le rôle principal [...] Elle est évoquée dès le premier mot du poème et est présente dans le dernier vers aussi, et une strophe sur deux commence par son nom⁵⁶. » Les trois premières strophes offrent une simple scène de vie entre une mère et son fils, en l’occurrence entre Marie et Jésus :

Marie, docile, suivait
La course enfantine de Jésus
Qui parvint, tout gambadant, dessus

⁵⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁵ La chercheuse expose ainsi la « [...] lecture figurée qui fait de Marie une Ève nouvelle, l’une ayant introduit la désobéissance et la mort dans le monde, l’autre l’en délivrant par sa foi et la conception du Christ. » WAJEMAN Lise, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 341.

Un pré
D'herbe douce et de fleurs diapré.

Un troupeau paissait par là.
Or, un jeune agnelet, de Jésus, s'approcha,
Offrant sa toison immaculée à la main de l'enfant
Qui, sur le dos du petit animal
Cherchait à monter comme à cheval,
Tout en riant gentiment.

Cette scène d'un enfant qui joue dans un pré avec un mouton, et qui est surveillé par sa mère est à nouveau profondément tendre et humaine. Les personnages sont quasiment interchangeable : il pourrait s'agir de n'importe quel duo mère-fils. Gardner qualifie ce moment d'« intermède fictif⁵⁷ », car il n'a pas de pendant dans la Bible. En effet, comme l'explique Pelletier, « la figure théologique de Marie est associée, au fil du temps, à de multiples légendes et à des élaborations plus ou moins résolument mythiques. La discrétion des textes canoniques en est cause pour partie : l'imagination est prompte à occuper les blancs du récit⁵⁸. » Bien sûr, le motif de l'agneau n'est pas anodin, et la strophe suivante dévoile à quel point il est lié à Jésus : « Marie regardait ces jeux, / Le jeune agneau tout blanc et l'enfant radieux, / Unis dans une caresse ingénue. / Même âge presque ; même candeur, / Même ignorance bienheureuse / Des futurs destins, des futures douleurs !... »

Comme dans le poème précédent, l'on a le sentiment que Marie se perd dans ses pensées, et de cette vie intérieure découle une vision :

Soudain, elle eut la vision affreuse
De l'agneau égorgé, tachant sa robe pure
D'un sang rouge échappé de sa blessure !

Marie, éperdue
Prit Jésus sur son cœur tremblant
Et s'enfuit vers la ville, les yeux baignés
De larmes amères

Tandis que le petit en souriant s'endormait
Dans les bras de sa Mère...

Gardner et Robert commentent : « Le poème focalise ainsi la vie intérieure de la mère. Ses perceptions et ses inquiétudes sont au premier plan, devant celles de son fils⁵⁹. »

⁵⁷ GARDNER Darci, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ PELLETIER Anne-Marie, *op. cit.*, p. 1254.

⁵⁹ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 342.

Ces trois dernières strophes, plus brèves, changent radicalement le ton du poème ; et créent une rupture radicale entre l'enfant dans son « ignorance bienheureuse », et sa mère capable de prémonition, qui « semble savoir que le destin de son fils est d'être sacrifié⁶⁰ ». Ce don de voyance et la majuscule que Krysinska appose au mot « Mère », dernier mot du poème, semblent donner à Marie un statut presque divin. Pourtant, cette vision la bouleverse, et elle affiche ensuite une attitude purement humaine. Gardner explique : « Avec l'inversion des rôles qui fait que la mère pleure au lieu du bébé, Krysinska transforme le portrait traditionnel de la Madone tenant son enfant. Elle dépeint à la place d'une mère sereine et passive une femme déterminée : par sa fuite, Marie semble vouloir refuser le sort qui l'attend⁶¹. » Si aucun passage de la Bible n'évoque un tel moment, le motif de l'agneau se retrouve par exemple dans l'Évangile selon Saint-Jean. En voyant arriver Jésus, Jean le baptiste dit : « Voici l'agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde. » (Jean, I, 29) Cette analogie entre Jésus et l'agneau se fonde, comme le montre le poème de Krysinska, sur l'aspect sacrificiel ; lors de la Pâques juive, l'on sacrifiait un agneau, et Jésus s'est à son tour offert en sacrifice à Pâques, en réparation des péchés. Au sujet de ces deux poèmes, Darci Gardner explique :

Comparés aux poèmes précédents d'inspiration biblique, ceux d'*Intermèdes* sont plus progressistes. Par exemple, dans *Rythmes pittoresques*, le poème « Marie » est malgré son titre une louange de « l'admirable Jéhovah ». L'anaphore « C'est lui » attire à maintes reprises l'attention du lecteur sur lui, reléguant son personnage éponyme à une place secondaire. À l'inverse, « Agnus Dei » dans *Intermèdes* s'attarde sur les pensées et les émotions de Marie, et toute mention de Jésus n'y semble être qu'un prétexte pour représenter le regard attentif de sa mère⁶².

Nous ne partageons pas totalement l'avis de Gardner, car il nous semble que le poème « Marie » n'est pas qu'une louange de Jéhovah. Il offre une perspective inédite sur le personnage de Marie, sur sa piété et sur ses pensées. Au même titre que dans « Agnus Dei », Krysinska s'intéresse au personnage de Marie pour lui-même, et cherche à lui offrir des pensées, des émotions et des scènes de vie, qui, comme nous venons de le voir, n'existent pas forcément dans la Bible.

⁶⁰ GARDNER Darci, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ *Id.*

⁶² GARDNER Darci, *op. cit.*, pp. 14–15.

1.3. Marie-Madeleine, la madone et la putain

Marie-Madeleine est une figure complexe que l'on retrouve chez Krynska dans le poème « Magdelaine » (OC I : 105–106) de la section « Femmes », et dans les sept poèmes de la section « Petit Oratorio sur Marie Magdelaine » (OC II : 205–222) du recueil *Intermèdes*. Si Marie-Madeleine est complexe, c'est parce que, selon Régis Burnet, elle est un « personnage composite inventé de toutes pièces par la combinaison de plusieurs protagonistes évangéliques. Marie de Béthanie, Marie de Magdala, la pécheresse pardonnée existent de manière indépendante dans les évangiles, Marie-Madeleine, non⁶³. » La figure de Marie-Madeleine serait ainsi le résultat de l'association de ces trois personnages féminins. Comme l'explique Burnet avec malice, « [d]ans les évangiles, les femmes ont deux gros défauts. Non seulement elles ne sont pas toujours aussi bien individualisées que les hommes, mais elles ont aussi une propension fâcheuse à s'appeler "Marie"⁶⁴. » Pour Alain Montandon, l'agglutination de personnages ne s'arrête pas là. Il explique que Marie-Madeleine « est également assimilée à la femme adultère [de l'Évangile selon Saint-Jean], qui est menacée de lapidation et que Jésus sauve en disant : "Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre."⁶⁵ » Enfin, la confusion se fait parfois avec Marie l'Égyptienne, qui a mené une vie de prostituée, avant de se repentir et d'aller vivre dans le désert⁶⁶.

1.3.1. Marie-Madeleine, oui mais laquelle ?

Burnet détaille les éléments bibliques propres à chaque Marie⁶⁷. Marie de Magdala, aussi appelée « la Magdaléenne » fait partie du groupe de femmes pieuses et fortunées qui suivent parfois Jésus et ses disciples. Lorsqu'elle est introduite dans le récit biblique, il est dit que d'elle « étaient sortis sept démons » (Luc, VIII, 2)⁶⁸. Tous les évangiles mentionnent sa présence au pied de la croix et ensuite au tombeau : « Ils

⁶³ BURNET Régis, *Marie-Madeleine. De la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004, p. 11.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ MONTANDON Alain, « Marie-Madeleine », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, pp. 1261–1262.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1262.

⁶⁷ BURNET Régis, *op. cit.*, pp. 15–27. Sauf mention contraire, toutes les données bibliques sur Marie-Madeleine sont issues de cette source. Nous n'en référencerons plus que les citations précises.

⁶⁸ Dans un souci de cohérence avec les parties précédentes, nous utilisons l'édition de la Bible déjà référencée. Ainsi, à certaines reprises, nous citons des passages bibliques également cités par Burnet, mais issus d'une édition différente de la Bible, et dont la traduction peut ainsi légèrement différer.

donnent ainsi acte à la très grande fidélité de ces femmes, qui demeurent courageusement fidèles à Jésus quand les autres disciples – et Pierre en tête – avaient fui⁶⁹. » Chez Jean, elle a un rôle plus important encore, car elle est individualisée parmi ces femmes, et elle est la première à voir Jésus ressuscité. Burnet déclare :

C'est sans doute par égard pour cet épisode essentiel que l'on chercha, au cours des siècles, à lui donner du poids. Et la tentation était grande d'assimiler divers personnages de femme à celui qui semblait le plus important : l'amie de Jésus. Marie de Béthanie, la sœur de Marthe et de Lazare, fut appelée à la rescousse ; la pécheresse pardonnée, qui essuya elle aussi les pieds de Jésus avec ses cheveux fut réquisitionnée ; et ainsi, Marie de Magdala devint Marie-Madeleine⁷⁰.

Marie de Béthanie apparaît dans trois épisodes importants : « la meilleure part », la mort de Lazare et l'onction du Christ. Dans l'épisode désigné sous l'appellation « la meilleure part », Jésus est reçu chez Marthe et Marie : Marthe s'occupe du service tandis que Marie écoute Jésus. Marthe demande alors à ce dernier de rappeler Marie à l'ordre, mais Jésus répond : « Marthe, Marthe, tu te soucies et t'agites pour beaucoup de choses ; pourtant il en faut peu, une seule même. C'est Marie qui a choisi la meilleure part ; elle ne lui sera pas enlevée. » (Luc, X, 41–42) Il s'agit d'un épisode énigmatique et abondamment commenté. Pour Burnet, « [...] le texte met en parallèle les deux modes de réception de la parole de Jésus, mais insiste sur la “meilleure part” qui consiste à écouter Dieu plutôt que de chercher sa propre réalisation par soi-même⁷¹. » Dans l'épisode de l'onction, « tandis que le Christ mange à table avec ses disciples, Marie répand sur ses pieds un parfum de grand prix, en cassant le vase qui le contenait, et l'essuie avec ses cheveux⁷². » Les disciples s'indignent de ce gaspillage de parfum et d'argent, qui aurait pu aider les pauvres, mais Jésus leur donne tort et assure que Marie a accompli une bonne action, en le préparant pour l'ensevelissement. En lieu et place de cet épisode, Luc raconte une onction similaire (utilisation du parfum, puis des cheveux pour essuyer les pieds) réalisée par une pécheresse. Les enjeux ne sont pas les mêmes :

Ce n'est pas le prix du parfum ainsi gaspillé qui [...] choque, mais le fait que Jésus se laisse toucher par une pécheresse qui rompt le pacte social. [...] elle dénoue ses cheveux, un geste à très forte connotation sexuelle dans l'environnement de l'époque ; [...] et elle baise les pieds de Jésus, un acte extrêmement intime⁷³.

⁶⁹ BURNET Régis, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

⁷² *Ibid.*, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, pp. 25–26.

En revanche, à nouveau, Jésus apprécie ce geste et offre à cette femme la rémission de ses péchés.

Burnet explique que c'est Grégoire le Grand qui est à l'origine du rapprochement de ces trois figures et de leur agglutination en Marie-Madeleine ; il qualifie cette invention de « coup de force⁷⁴ ». En effet, si l'on conserve le personnage de Marie de Magdala, l'interprétation est simple et univoque : « il s'agit d'une femme, d'un certain niveau social, qui suit Jésus jusqu'à son supplice sur la croix. Sa fidélité est récompensée : elle fait partie des premiers à connaître la nouvelle de la Résurrection [...]»⁷⁵ » En revanche, si l'on additionne les personnages, l'on obtient la sous-couche suivante : celle d'une femme qui a vécu une vie de débauche et de péchés, avant d'être pardonnée, de se repentir et de devenir une amie très proche de Jésus. Cette Marie-là, ancienne pécheresse se construit en opposition avec la mère de Jésus. Comme l'explique Montandon :

Dans la culture religieuse catholique, qui a fortement entaché la sexualité de culpabilité et qui a institué une certaine image de la femme, image assez misogyne la présentant comme un être tentateur et faible, Marie-Madeleine s'oppose à la Vierge Marie et sert, par sa conversion, de modèle à la rédemption des péchés⁷⁶.

Burnet ajoute « [...] désormais, voilà Marie de Magdala indissolublement liée à la pécheresse, la femme de la résurrection avec celle de mauvaise vie. En effet, seule cette union des contraires laisse place à un renversement, un bouleversement, une conversion⁷⁷. » Et c'est bien cette construction, et son entrechoquement avec la figure de Marie l'Égyptienne, qui fonde la vision d'une Marie-Madeleine prostituée avant sa rencontre avec le Christ ; alors que, comme le souligne Paliyenko : « Aucune preuve écrite ne [le] stipule [...]»⁷⁸ » Montandon le résume bien : « Marie-Madeleine est une figure multiple, contradictoire, double puisque son désespoir est celui de la prostituée pleurant ses fautes dans un grand remords, et celui de l'amante éplorée dont l'amant a disparu. C'est une femme en marge qui n'est ni vierge, ni épouse, ni veuve [...]»⁷⁹ »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ MONTANDON Alain, *op. cit.*, p. 1261.

⁷⁷ BURNET Régis, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 266.

⁷⁹ MONTANDON Alain, *op. cit.*, p. 1263.

1.3.2. « Magdelaine »

Revenons à présent à Krysinska. À la lecture du titre « Magdelaine » (OC I : 105– 106), l'on serait tenté de penser qu'elle dépeint la figure de Marie de Magdala, puisqu'elle forge un nom qui évoque cette étymologie. La première strophe du poème nous montre Magdelaine qui pleure, et plusieurs éléments rappellent la pierre du tombeau : « L'air est plus opprimant par ce soir d'orage / Dans le creux de roche où Magdelaine pleure – / Et des pierres émane une odeur de tristesse. » Il nous semble qu'on peut ainsi voir dans ce poème une évocation de Marie-Madeleine au tombeau – épisode biblique imparti à Marie de Magdala. Paliyenko commente : « Un sentiment de deuil se dégage de la nature en suivant un trajet olfactif dont la source – “les pierres” – paraît pour le moins inhabituelle⁸⁰. » Pour Wierzbowska, l'image est d'autant plus forte que :

Le roc, la pierre sont considérés comme des éléments de la nature indifférents, insensibles, dépourvus de capacité de sentir. Cette personnification souligne la douleur de Magdelaine (elle provoque l'empathie des pierres) et renvoie vers le panthéisme. Ainsi, l'émanation de l'odeur de la tristesse est un phénomène qui confirme la divinité de la nature (la création de Dieu pleure la mort de son Fils)⁸¹.

Les trois strophes suivantes évoquent le passé de Magdelaine, et activent ainsi la figure composite de Marie-Madeleine. Krysinska ne fait pas explicitement d'elle une prostituée, mais elle évoque sa beauté et son corps : « Loin sont les jours / Où sa victorieuse beauté / Lui était / Comme une couronne / [...] / Loin sont les jours / Où la radieuse éblouissance de son corps / Se constellait d'orfèvreries – ». Ensuite, dans la troisième strophe, l'on retrouve aussi l'idée de la conversion et de la repentance grâce à Jésus. Le poème évoque l'âme de Magdelaine touchée par « la Voix bonne » et « la bonne Parole / Qui s'est tue dans la Mort, / Mais qu'elle entend toujours. » Le fait qu'elle entende toujours la voix de Jésus malgré sa mort peut s'interpréter comme une preuve de la force de sa conversion, mais aussi comme une annonce de la résurrection du Christ, car il va bientôt lui parler directement.

Dans la suite du poème, les souvenirs qui reviennent à Magdelaine sont plus forts et plus douloureux, et Krysinska nous confirme son passé de fêtes et de péchés dans des vers plus explicites :

Oh ! le rire de ces flûtes entendues

⁸⁰ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 267.

⁸¹ WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques*. Le jardin enchanté de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 161.

Dans les nuits damnées !

Alors que couronnée de roses
Et la gorge nue, –
Ivre des arômes de sa fastueuse chevelure, –
Elle se renversait aux bras enlaçants
D'amants...

Oh ! le rire de ces flûtes !

Paliyenko explique : « L'insistance [du début du poème] sur la beauté physique de la figure féminine bascule vers "son âme" avant de revenir sur le corps en proie au plaisir. Ce dernier souvenir renvoie au désir qui déchire malgré elle la femme mythique⁸². » Pour elle, suite à ce resurgissement de souvenirs, « [l]e passé et le présent occupent quasiment le même espace dans le monde intérieur du personnage⁸³ » :

Que l'air est opprimant
Dans le creux de roche
Où maintenant elle pleure.

Un deuil cruel et cher
La possède pour jamais –

Mais dans la lueur de ce soir d'orage
Sa chevelure
Est rose.

À propos de cette « touche de couleur ambiguë⁸⁴ », Wierzbowska explique : « L'expression de Dieu par la nature, signalée au début du poème, revient dans la dernière strophe. [...] on pourrait dire que c'est une tête auréolée par le doigt divin⁸⁵. » En effet, ce clair-obscur et ce jeu de couleurs produisent une vision picturale d'une Marie-Madeleine en odeur de sainteté. Pour Paliyenko, « la couleur rose traduit aussi un mélange : la pureté et l'innocence associées au blanc, parallèlement à l'énergie et la passion rattachées au rouge⁸⁶. » Ainsi, l'on retrouve bien tous les visages de cette figure duelle de la conversion. L'on rappellera aussi toute l'ambiguïté des couleurs chez Kryszynska ; du rose, assimilé à la chasteté et opposé au bleu du désir dans le poème « Ève », au bleu du manteau de Marie, symbole de piété absolue. Finalement, le motif

⁸² PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 267.

⁸³ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques. Le jardin enchanté de Marie Kryszynska* », *op. cit.*, p. 161.

⁸⁶ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 268.

des cheveux nous ramène bien aux personnages de Marie de Béthanie et de la pécheresse parfumeuse. À propos du parfum, Burnet explique qu'il sert aussi la conversion de la figure : « Le parfum utilisé est celui dont elle faisait usage pour parfumer son corps avant de se livrer à des actes coupables : le répandre sur les pieds de Jésus purifie sa fonction⁸⁷. » Krysinska fait de même avec les cheveux, déjà identifiés par Burnet comme un élément à forte connotation sexuelle pour l'époque, qui sont un attribut de Magdelaine prostituée – « Ivre des arômes de sa fastueuse chevelure, – / Elle se renversait aux bras enlaçants / D'amants » –, avant de devenir un instrument de sa piété. Rappelons aussi que dans l'évocation de ce souvenir, sa chevelure est « couronnée de roses » ; l'ambiguïté de la couleur traduit la dualité de la chevelure et du personnage. Le motif du parfum, quant à lui, n'apparaît pas de manière directe, mais il est question des « arômes » de la chevelure et d'une « odeur de tristesse », qui prennent part à une synesthésie globale chère à Krysinska, avec le « rire des flûtes » et la couleur rose. Enfin, l'on peut lire dans la strophe « Un deuil cruel et cher / La possède pour jamais – », une allusion sexuelle avec le verbe « possède » ; allusion à la chasteté future de Magdelaine, qui restera « pour jamais » l'épouse du Christ.

1.3.3. « Petit Oratorio sur Marie Magdelaine »

Dans son troisième recueil, Marie Krysinska réutilise la figure de Marie-Madeleine et, dans un geste similaire à celui posé pour la figure d'Ève, elle lui consacre cette fois une section entière, composée de sept poèmes et intitulée « Petit Oratorio sur Marie Magdelaine » (OC II : 205–222). Un oratorio est une œuvre musicale au sujet très souvent religieux⁸⁸, et l'on reconnaît bien dans ce titre le goût de Krysinska pour le mélange des arts et des genres. Montandon retrace justement la modeste fortune de la figure de Marie-Madeleine en musique, qui contraste avec sa prolifération dans la peinture⁸⁹. Dans ce contexte, l'on peut s'étonner du clin d'œil musical que fait la poétesse, elle qui s'emploie si souvent à peindre des images dans ses poèmes. Gardner et Robert précisent : « Ce groupe de poèmes raconte l'arrivée de Jésus, ses leçons, sa crucifixion et sa résurrection,

⁸⁷ BURNET Régis, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁸ « Oratorio », dans *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/oratorio> (10/07/2025).

⁸⁹ MONTANDON Alain, *op. cit.*, p. 1264.

mais tous ces événements sont vus à travers les yeux de Magdelaine. Krysinska représente ce personnage comme l'un des disciples les plus précoces de Jésus⁹⁰. »

1.3.3.1. « Aurore d'âme » et « Route d'amour »

Dans « Aurore d'âme » (OC II : 207), Krysinska nous fait vivre en direct les moments de fête et de péchés évoqués dans les souvenirs du poème « Magdelaine » :

Les lampes de la fête brillante
Bientôt vont pâlir devant l'aube levante.
Les coupes vacillent,
Aux mains des folles filles
Parées des roses du désir.

Le rose et les roses sont de retour, et cette fois explicitement liées au désir. Magdelaine est décrite comme « la plus belle courtisane » dans ce lieu de plaisir et de violence : Rome est « Ivre de sang versé », et l'hôte de la fête « s'est donné la mort, par le poison ». Comme l'explique Wierzbowska, Krysinska montre Marie-Madeleine « dès les premières réflexions sur le sens de la vie qui l'habitent [et devançant] la rencontre avec Jésus⁹¹. » Ses réflexions sont profondes et spirituelles, et s'appuient sur le suicide de son hôte :

Magdelaine songe : – Cet homme a eu raison.
La vie est mauvaise et laide et toujours pareille,
Mentir aux autres, mentir à soi-même !
Naîtra-t-il au ciel noir quelque soleil spirituel
Où brûler avec un élan de foi
Son âme toute entière,
Son âme lamentable, son âme de joie,
Son âme lasse.

Or, le jour paraît, et dans, sa bleue lumière,
C'est Jésus qui passe.

Cette fois, c'est la couleur bleue que l'on retrouve, associée à Jésus, comme elle était associée à la Vierge Marie, sa mère, dans un symbole de piété. Comme c'était le cas dans les poèmes consacrés à Marie, la poétesse nous donne accès à la vie intérieure et aux pensées de Magdelaine. Wierzbowska commente :

Krysinska renverse la version de l'Église occidentale où Magdelaine change sous l'influence de Jésus. La poétesse montre que la conversion de la femme était possible

⁹⁰ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 347. Précisons que nous posons ici un geste semblable à celui de Gardner et Robert : pour analyser le « Petit oratorio », ils reviennent eux aussi aux évangiles.

⁹¹ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », dans JAKUBCZUK Renata et MAZIARCZYK Anna, *Recyclage et décalage : esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, p. 69.

grâce à elle-même ; c'est elle qui a préparé son âme à l'avènement de Jésus. Il n'y a donc pas d'intervention divine, la disposition à changer vient d'elle-même⁹².

L'aurore du titre du poème est celle qui se lève après une nouvelle nuit de fête, mais aussi celle qui marque l'arrivée de Jésus dans la vie de Marie-Madeleine.

Dans « Route d'amour » (OC II : 209), Krysinska montre Magdelaine qui suit Jésus sur le chemin de la spiritualité. Elle évoque « La route [qui] s'étendait / Pâle comme un drap frais / Où reposer enfin sa fatigue à jamais ». C'est une image paradoxale, car la route n'évoque pas le repos, mais il faut y voir le repos de la repentance et du changement de vie après les nuits de fête. Pour Gardner et Robert, ce poème reprend un passage de l'évangile de Luc, « dans lequel Jésus va de village en village pour prêcher⁹³. » Les chercheurs expliquent : « Il y est accompagné de ses douze disciples et de plusieurs femmes, dont Marie Magdelaine, qui est citée en premier. Contrairement à Luc, Krysinska donne l'impression que Magdelaine est à cet instant seule à suivre Jésus [...]»⁹⁴ Une fois de plus, Jésus est associé au verbe et à la voix, il dit « des paroles / Belles et fortes, qui pardonnent et qui consolent. » Dans la dernière strophe, Magdelaine, comme un petit poucet, « égr[ène] sur le chemin / Tous ses bijoux un à un, / Désirant de Jésus la pauvreté divine / Comme une parure sublime. » Mais à la différence du petit poucet, Magdelaine ne veut pas retrouver son chemin passé ; cette image du dépouillement montre de manière claire et sans équivoque sa conversion et son aspiration à la pauvreté.

1.3.3.2. « La meilleure part »

En intitulant le poème suivant « La meilleure part » (OC II : 211), Krysinska se rattache de manière directe à l'épisode biblique éponyme. Comme nous l'avons détaillé plus haut, dans la Bible, cet épisode se déroule à Béthanie chez Marthe et Marie. Dans son poème, Krysinska fait intervenir Marthe et Marie-Magdelaine, ce qui prouve à nouveau que la figure qu'elle convoque est la Marie-Madeleine composite :

Marthe ayant dit à Marie-Magdelaine :
– Fille malavisée,
Ces essences rares que tu verses
Aux pieds de Jésus de Galilée
L'or qu'elles t'ont coûté
Aurait servi
D'aumône, aux pauvres, ses amis.

⁹² *Id.*

⁹³ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 348.

⁹⁴ *Id.*

Mais Jésus répondit :
– Marthe, en vérité,
Cette femme, en donnant sans compter,
A choisi la part la meilleure,
La part de ferveur exaltée.

Soyez bénis, cœurs chaleureux,
Vos erreurs font la joie des cieux.

Krysinska reproduit bien la divergence d'opinion entre les deux femmes, et l'intervention de Jésus qui défend Marie-Madeleine et abonde dans son sens ; mais elle change le motif du désaccord. Comme l'explique Gardner,

Dans Luc (X,40-42), Marthe reproche à Marie Magdelaine de ne pas l'avoir aidée à servir le repas : Marie Magdelaine y paraît paresseuse, tandis que Marthe semble servir ses propres intérêts. Quand Krysinska reprend cette histoire dans « La Meilleure Part », elle change le dialogue⁹⁵.

Dans le poème, ce que Marthe reproche à Magdelaine, c'est d'avoir gaspillé des « essences rares » aux pieds de Jésus, alors que « L'or qu'elles [lui] ont coûté » aurait pu être donné aux pauvres. Gardner commente : « Cette modification de l'histoire dépeint les deux femmes comme plus altruistes et généreuses, car elles ne pèchent que par excès de dévouement⁹⁶. » Il faut également remarquer que lorsqu'elle change le motif du désaccord, la poétesse se réfère à un autre épisode biblique : l'onction à Béthanie. En effet, dans cet épisode, les disciples de Jésus critiquent l'onction réalisée par Marie, car elle gaspille du parfum, et donc de l'argent, qui aurait servi aux pauvres. L'on peut aussi voir dans le reproche de Marthe un lien avec le poème précédent, dans lequel Magdelaine égrène ses bijoux sur le chemin « Aux pieds de Jésus de Galilée » ; c'est un autre gaspillage de richesses par excès de zèle. En liant ces deux épisodes, Krysinska offre aussi une autre morale et une autre interprétation de ce qu'est « la meilleure part » : c'est « La part de ferveur exaltée », c'est « l'engagement du cœur qui est la valeur supérieure⁹⁷ » comme le dit Wierzbowska.

1.3.3.3. « Magdelaine pleure » « Au pied de la croix »

Dans « Magdelaine pleure » (OC II : 213) et « Au pied de la croix » (OC II : 215), l'on retrouve une situation similaire à celle du poème « Magdelaine » : Marie-Madeleine

⁹⁵ GARDNER Darci, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 69.

souffre de l'arrestation, puis de la mort de Jésus. Dans « Magdalaine pleure », l'on comprend que Jésus n'est pas encore mort, mais qu'il a été arrêté : « Les heures sont venues, heures amères / Où fut trainé au prétoire / Celui qui venait sauver la terre. » À nouveau, Krysinska nous offre une scène non existante dans la Bible mais très intéressante. Magdalaine rencontre « d'anciens compagnons de fête », qui s'adressent ainsi à elle :

– Eh bien, la belle de Magdala,
Le Nazaréen sera donc mis en croix
Et tu nous reviendras. –

Magdalaine, en flots brûlants, laissa ruisseler ses yeux,
Pleurant, non point sur *Lui*, divin maître des cieux,
Et non plus sur son propre désespoir, mais sur eux.

Ses anciens compagnons se montrent ainsi très pragmatiques : « [...] ils semblent croire, contrairement à elle, que Jésus mérite sa condamnation et qu'elle sera de nouveau leur alliée après l'exécution⁹⁸. » Mais ils sous-estiment la manière dont Magdalaine applique et vit les enseignements du Christ, elle le prouve juste après : elle ne pleure ni sur lui, ni sur elle-même, « mais sur eux. » Comme l'explique Gardner, « Magdalaine reconnaît même avant la résurrection le tort de ses condisciples, ce qui suscite sa pitié, et cette réaction l'ennoblit aux yeux du lecteur⁹⁹. » Cette scène, en entrechoquant les figures de Marie-Madeleine la pécheresse et de Marie-Madeleine la disciple de Jésus, montre la profondeur de la foi de Magdalaine. Comme le souligne Wierzbowska : « [...] elle accepte le destin de Jésus, inévitable pour que ses prophéties se réalisent [et] sa réaction prouve une croyance profonde [à ses] paroles [...]»¹⁰⁰ » Gardner et Robert précisent encore : « Ainsi, comme dans sa représentation d'Ève dans "Automne", Krysinska attribue à un personnage féminin de la Bible une perspective plus pénétrante que celles de ses congénères¹⁰¹. » Parmi les attributs et thèmes propres à Marie-Madeleine, Montandon mentionne « les larmes qu'elle verse et qui sont passées à l'état proverbial¹⁰². » Gardner et Robert explicitent : « L'idée de représenter cette femme en

⁹⁸ GARDNER Darci, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 69.

¹⁰¹ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 349.

¹⁰² MONTANDON Alain, *op. cit.*, p. 1262.

sanglots vient des évangiles¹⁰³. » L'on peut dire que ce poème est dédié aux larmes de Marie-Madeleine, et qu'elles sont, comme sa chevelure, un instrument de sa piété.

Dans « Au pied de la croix », la première strophe semble continuer le poème précédent : « Et, Magdelaine, par les sanglots brisée / Comme par un vent de rafale / Crie sa douleur sans égale ». En effet, le poème commence par un « et », et évoque à nouveau les larmes de Marie-Madeleine – Gardner et Robert soulignent d'ailleurs que l'Évangile selon Jean ne précise pas si elle pleure à ce moment¹⁰⁴. Cependant, l'on comprend au titre et à l'intervention qui suit, qu'entre les deux poèmes a eu lieu la crucifixion :

– Te voici mort, ô doux prophète consolant,
Voici déserte cette terre que ton pas allait foulant
Et qui s'éclairait de ta lumière idéale.

De ce cœur épuisé, tu fis un temple de ferveur.
Ô Nazaréen, désormais ce cœur
Sera le cercueil fermé
Où reposera ton souvenir adoré.

Dans cette déclaration et quasi profession de foi, l'on peut lire l'épuisement de la vie de débauche déjà présent dans « Route d'amour », et la conversion en un « temple de ferveur ». Surtout, les trois derniers vers évoquent la formule « Un deuil cruel et cher / La possède pour jamais – » du poème « Magdelaine ». Gardner et Robert ajoutent que « [l]e “cercueil fermé” est une allusion au fait que Magdelaine trouva le tombeau de Jésus ouvert.¹⁰⁵ » Que l'on y voit une relation purement spirituelle, ou également charnelle, le cœur de Magdelaine est désormais réservé à Jésus ; « C'est l'image de la solitude absolue où rien ni personne n'existe plus, le souvenir exclu¹⁰⁶. »

1.1.3.4. « Le Jardinier des âmes »

Le poème « Le Jardinier des âmes » (OC II : 217) réinterprète l'épisode biblique de Marie-Madeleine au tombeau. Comme dit précédemment, tous les évangiles s'accordent sur sa présence dans le groupe de femmes se rendant au tombeau après la mort de Jésus. Chez Jean, elle est seule dans ce moment important et est donc la première à voir Jésus ressuscité. Ayant découvert le tombeau vide, elle pleure et voit finalement deux anges :

¹⁰³ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 349.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 350.

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Kryszewska », *op. cit.*, p. 69.

Ceux-ci lui disent : « Femme, pourquoi pleures-tu ? » Elle leur dit : « Parce qu'on a enlevé mon Seigneur, et je ne sais pas où on l'a mis. »¹⁴ Ayant dit cela, elle se retourna, et elle voit Jésus qui se tenait là, mais elle ne savait pas que c'était Jésus.¹⁵ Jésus lui dit : « Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? » Le prenant pour le jardinier, elle lui dit : « Seigneur, si c'est toi qui l'as emporté, dis-moi où tu l'as mis, et je l'enlèverai. »¹⁶ Jésus lui dit : « Marie ! » Se retournant, elle lui dit en hébreu : « Rabbouni ! » – ce qui veut dire « Maître ». ¹⁷ Jésus lui dit : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père. [...] » (Jean, XX, 13–17)

Comme l'explique Burnet, « La tradition occidentale connaît cet épisode sous le nom de *Noli me tangere*, “ne me touche pas”, traduction latine de la parole de Jésus¹⁰⁷. » La première strophe du poème de Krysinska plante le même décor que le récit biblique, à la différence que chez la poétesse, Magdelaine pleure dès le début du poème, tandis que dans la Bible, c'est seulement la vue du tombeau vide qui déclenche ses larmes : « Ce jour-là, Magdelaine allait pleurant, / Son Maître mort, au lieu de sa sépulture ; / Mais elle trouva la pierre descellée / Et le tombeau vide. » La suite du poème est un dialogue entre Marie-Madeleine et Jésus, chaque strophe correspondant à une prise de parole. Après une première exclamation de Magdelaine, Jésus déclare : « – Ne me cherche plus parmi les morts, Magdelaine, / Car je suis ton vrai Dieu vivant / Dont il fut dit : / Le troisième jour, il ressuscitera. » Ainsi, l'on constate une simplification du récit biblique car les anges sont absents du poème, et Jésus dévoile immédiatement son identité à Marie-Madeleine. De cette manière, elle le reconnaît à sa première prise de parole :

– D'où viens-tu, Voix très chère ! Voix tendre ! Voix sereine !
Est-ce toi, Maître, sous ce vêtement de jardinier ?

– Je suis le jardinier des âmes ferventes,
Toutes les pieuses fleurs écloses en secret,
Toutes les bonnes pensées
Je les moissonne en gerbes assemblées
Pour les porter à mon père dans les cieux.

Pour Burnet, dans l'épisode biblique, la tristesse de Marie-Madeleine est abusive : « Quoique nécessaire [...], son chagrin l'égaré [...] ¹⁰⁸ », car elle ne comprend pas qu'elle parle à des anges et elle ne reconnaît pas Jésus. Chez Krysinska, les larmes n'empêchent pas Magdelaine de reconnaître le Christ ; ses pleurs restent un attribut positif. Jésus, quant à lui, est toujours associé à la « Voix », et c'est grâce à elle que Magdelaine le reconnaît : elle n'a pas besoin qu'il prononce son prénom comme dans le récit biblique. Il n'y a pas

¹⁰⁷ BURNET Régis, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁸ *Id.*

non plus de trace de la formule *Noli me tangere*. En revanche, l'on retrouve le motif du jardinier ; mais chez Krysinska, Magdelaine ne croit pas réellement que Jésus est un jardinier, elle constate simplement qu'il porte cet habit. Surtout, il y a une surexploitation de cette figure, Jésus se présente comme « le jardinier des âmes », et file la métaphore : le jardinier fait éclore les fleurs et les récolte « en gerbes », le Christ fait éclore les âmes et leur offre la vie éternelle. La métaphore filée est notamment soutenue par la polysémie du mot « pensées », petite fleur de la famille des violettes ou activité psychique des « âmes ferventes ». Dans ce poème, l'on constate donc la perte de nombreux mythes issus du récit biblique, mais l'étirement du motif du jardinier. Au sujet du jardin et du jardinier, Burnet rappelle une comparaison développée dès le II^e siècle par Hippolyte de Rome :

[...] la rencontre près du tombeau ne se passe-t-elle pas dans un jardin, puisque Marie le prend pour un jardinier ? N'est-ce pas la réédition d'un autre épisode, qui se passe dans un autre jardin, celui d'Eden ? Autant Ève cherchait le fruit défendu, autant Marie-Madeleine cherchait son bien aimé ; autant l'acte d'Ève conduit au péché, autant celui de Marie-Madeleine conduit au salut ; autant le péché venait d'une femme, autant c'est une femme qui annonce le salut, qui devient apôtre des apôtres¹⁰⁹.

Ève et Marie-Madeleine seraient ainsi des figures oppositionnelles. Cependant, il faut préciser que chez Krysinska, Jésus ne demande pas à Magdelaine d'aller annoncer sa résurrection à ses disciples ; ainsi elle ne devient pas à proprement parler « apôtre des apôtres ». Ceci dit, il semble que cela s'explique surtout par le fait que le poème se concentre sur la relation entre Jésus et Marie-Madeleine en excluant toute mention des autres protagonistes évangéliques. Comme l'explique Montandon, « [s]i Marie-Madeleine, à l'époque baroque, est le grand modèle de toute conversion religieuse et de vie contemplative [...], l'image de tendresse, de pureté ou d'une foi absolue se complexifie au XIX^e siècle¹¹⁰ » avec la figure de la prostituée. Chez Krysinska, ces deux facettes comptent, mais ce qui prime surtout est sa volonté de complexifier la figure en lui offrant des réflexions personnelles. Pour Wierzbowska, « *Le Petit oratorio* est une voix pour la faculté intellectuelle des femmes et s'inscrit dans la réflexion de la poétesse

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 28–29.

¹¹⁰ MONTANDON Alain, *op. cit.*, p. 1266.

sur l'égalité créative, intellectuelle des deux sexes¹¹¹ », ceci car il dépeint une Marie Magdelaine apte à recevoir et à vivre mieux que personne les enseignements du Christ¹¹².

1.4. Ève, Marie, Marie-Madeleine et Judith : note conclusive

Au sein de ses trois recueils, Krysinska convoque quatre figures bibliques majeures : Ève, Marie, Marie-Madeleine et Judith. Dans ce chapitre, nous avons choisi de nous concentrer sur les trois premières. Ève, Marie et Magdelaine apparaissent pour la première fois dans la section « Femmes » du premier recueil de Krysinska. Ensuite, dans *Intermèdes*, la poétesse pose le même geste relativement à ces trois figures : elle leur consacre une section entière. Comme nous l'avons vu, il s'agit des sections « Les Saisons bibliques » pour Ève, et « Petit Oratorio sur Marie Magdelaine » pour Marie-Madeleine. En ce qui concerne Marie, elle est uniquement évoquée dans le poème « Agnus Dei », qui s'inscrit dans la section « Fabliaux sacrés », consacrée surtout à la figure de Jésus. L'on peut donc constater une évolution du traitement des figures bibliques chez Krysinska, qui choisit dans son troisième recueil de revenir sur les mêmes figures féminines et d'approfondir leurs caractéristiques en leur donnant plus de place, preuve qu'il s'agit d'un thème important de sa poésie. Il faut ajouter que, comme elle le fait pour ces trois femmes bibliques, la poétesse évoque aussi Jésus comme une figure profondément humaine. Gardner explique : « [...] cette tendance à présenter des personnages familiers sous un nouveau jour ne semble pas être pour Krysinska qu'une entreprise purement féministe¹¹³. » La chercheuse mentionne le poème « L'humble résurrection » (OC II : 189), qui mélange les épisodes bibliques de la résurrection de Lazare et de l'entrée triomphale à Jérusalem, pour montrer Jésus ressuscitant l'âne d'un marchand, mort sur la route : « Alors que chacune des deux histoires originelles décrit un moment

¹¹¹ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 70.

¹¹² Dans son article, Wierzbowska termine avec « Le Jardinier des âmes » son analyse du « Petit Oratorio sur Marie Magdelaine ». Cependant, le poème « Triptyque païen » (OC II : 219–221) est également inclus dans cette section. Il s'agit d'un poème énigmatique en trois parties (I, II et III), qui n'évoque plus les figures de Marie-Madeleine et de Jésus, mais celle du dieu Pan et d'une Sirène, présentés comme des amants, dans une forme d'harmonie avec la nature et les éléments. Il est possible de lire dans ces personnages mythologiques une forme de réinterprétation païenne du couple Jésus – Marie-Madeleine transposé dans un temps primordial. Ce « Triptyque païen » serait alors une manière moins scandaleuse d'évoquer un rapprochement charnel entre eux. Cependant, c'est une interprétation qui reste limitée, car, comme nous l'apprennent Gardner et Robert, ce poème a initialement été publié dans *La Fronde* en 1898, indépendamment des autres poèmes du « Petit Oratorio », publiés ensemble et l'année d'après. (GARDNER Darci et ROBERT Laurent, « Notes et variantes », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, *op. cit.*, pp. 346–352.)

¹¹³ GARDNER Darci, *op. cit.*, p. 17.

prodigieux qui se déroule devant une foule de témoins, le poème dépeint le Christ de façon plus intime en laissant transparaître son caractère dans ses interactions quotidiennes avec d'autres individus¹¹⁴. »

Quant à Judith, un poème de la section « Ombres féminines » du deuxième recueil de Krysinska, *Joies errantes*, lui est consacré (OC I : 255–256), et elle est évoquée dans le poème « Les Héroïnes » d'*Intermèdes* (OC II : 93–95). L'on voit ainsi qu'elle ne reçoit pas le même traitement que les trois figures précédemment citées : seul un poème entier lui est dédié, et il met essentiellement l'accent sur la volonté divine qui commande les actes de Judith lorsqu'elle s'apprête à décapiter Holopherne¹¹⁵. Dans ce traitement, nous constatons une fois de plus l'ambivalence qui habite Krysinska, entre conformisme à la tradition et réinterprétations parfois féministes des récits bibliques. Il est en effet étonnant que le geste de Judith, au fort potentiel d'interprétation féministe – notamment convoqué dès le début du XVII^e siècle par la peintre Artemisia Gentileschi pour se venger de son violeur – ne donne naissance à aucune relecture de ce type chez Marie Krysinska.

En ce qui concerne Ève, Marie et Magdelaine, la poétesse les dépeint de manière similaire : « Elle attribue aux personnages de ces récits familiers des dialogues et des réflexions qui ne figurent pas dans la Bible¹¹⁶. » Tout en gardant les principaux mythes et motifs des récits bibliques – le fruit, le serpent et la tentation pour Ève ; la piété et le manteau bleu de Marie ; la chevelure, les larmes et les multiples visages de Magdelaine – Krysinska crée des figures profondément humaines aux réflexions personnelles et profondes. Son choix d'approfondir les personnages de ces trois femmes est également intéressant, car il s'agit certainement des trois figures bibliques les plus importantes dans la tradition occidentale. Elles se dévoilent, comme nous l'avons vu, dans des logiques oppositionnelles et complémentaires : Ève, la première femme qui pêche mais apporte la connaissance ; Marie, la vierge et la mère du Christ qui brille par sa piété ; Marie-Madeleine, la figure composite symbole de la conversion de la prostituée en épouse du Christ. Toutes les trois font preuve d'une grande clairvoyance, comme le remarque Gardner : « “Agnus Dei”, “Automne” et “Magdelaine pleure” représentent respectivement Marie, Ève et Magdelaine alors qu'elles saisissent chacune à leur tour la

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ Krysinska écrit par exemple : « Son pas harmonieux est guidé / Par la puissante droite d'Iahvé / Qui veut que son peuple gémissant / Lave son opprobre et sa honte – dans le sang. »

¹¹⁶ GARDNER Darci, *op. cit.*, p. 12.

portée d'un événement que les personnes autour d'elles ne comprendront que plus tard¹¹⁷. » Marie voit la mort de Jésus, Ève sent qu'elle attend un enfant et Magdelaine pleure pour ses anciens compagnons qui ne croient pas en la résurrection du Christ. Ce quasi don de voyance construit sur l'intuition féminine leur confère un grand pouvoir.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

Chapitre 2 : Figures mythologiques

Comme nous l'avons vu précédemment, le XIX^e siècle et le symbolisme se sont emparés avec force des récits et images mythiques : « L'élément mythique est un facteur indissociable de la littérature symboliste, il est déterminant dans la conception de la poésie et du rôle du poète¹. » Comme le rappelle Jutta Elgart, « [l]es images mythiques du symbolisme correspondent à une variété très hétérogène de mythes, empruntés à toutes les traditions de l'Europe et du plus lointain Orient². » En effet, si Krysinska utilise surtout des éléments mythiques gréco-romains, elle consacre également un poème à la déesse carthaginoise Tanit. Du côté de la mythologie gréco-romaine, les poètes symbolistes raffolent du mythe d'Orphée, image du poète et de la création. Il est donc intéressant de remarquer que Krysinska évoque ce mythe une unique fois dans son œuvre poétique : elle invoque Orphée comme père des musiciens célèbres dans le poème « Âmes sonores » (OC II : 85–87). À cette occasion, elle mentionne également Eurydice, mais en tant que personnage de l'opéra de Gluck ; elle donne d'ailleurs au compositeur le rôle d'Orphée : « Gluck – tendre amant d'Eurydice / Qu'il ravit aux ténèbres souterraines / Et rend à la lumière / En des accords pleins de sanglots et de délices. » Elgart note encore :

Les œuvres de la décadence et du symbolisme font largement appel aux mythes. Or, il s'avère intéressant de constater que la critique revendique les mêmes mythes pour représenter l'un ou l'autre courant. Salomé, le Sphinx, l'androgyné, Orphée et Narcisse sont, pour Françoise Grauby, les mythes fondateurs du symbolisme. Dans la liste des mythes décadents du recueil *Les Mythes de la Décadence*, publié sous la direction d'Alain Montandon, figurent Salomé, le sphinx, Circé, l'androgyné, mais également Lilith et Dracula³.

Ceci nous intéresse doublement, puisque Krysinska se trouve à la croisée des mouvements décadent et symboliste ; mais à nouveau, l'on constate – et nous l'avons déjà souligné en ce qui concerne Salomé – que la poétesse ne convoque pas ou peu ces mythes. Elle mentionne le sphinx à une seule reprise, et dans « Fleurs des prés » (OC I : 263–264), elle évoque la sphynge, son équivalent féminin, dans une très jolie comparaison : « Pâquerette, coquette, / Au teint de rieuse fillette ; / Petite sphynge des prairies / Qu'interroge la main inquiète / Du jeune amour qui pleure et rit. » En ce qui concerne le

¹ ELGART Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Mireille DOTTIN-ORSINI, Université de Toulouse, 2014, p. 91.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 69.

mythe de Narcisse, l'on peut mentionner le poème « La Source » (OC II : 245) – évocation d'une jeune fille changée en source – qui, tout en mobilisant de nombreuses caractéristiques de l'histoire d'une nymphe, les croise avec le motif de mirer son reflet dans l'eau. Elgart affirme également, en s'appuyant sur Brunel, « [l]e choix des symbolistes dans l'immense vivier à leur disposition est celui des mythes ambigus, car seuls ces mythes répondent à l'exigence d'une création qui place le symbole au cœur de l'expérience poétique⁴. » Effectivement, les personnages bibliques rassemblés par la poétesse cochaient déjà cette case de l'ambigüité ; et nous allons le voir, il en va de même pour les déesses et héroïnes mythologiques. Notons finalement qu'à côté de ces figures féminines, Krysinska consacre aussi des poèmes à leurs homologues masculins, tels qu'Apollon et Éros.

2.1. Aphrodite et Tanit, les multiples visages de l'amour

Parmi les figures féminines mythologiques, celle à qui Krysinska accorde le plus de place est la déesse gréco-romaine Aphrodite. Deux poèmes lui sont entièrement consacrés : « Naissance d'Aphrodite » (OC I : 89–91) et « Aphrodite Ourania » (OC II : 63). Le premier est issu de la section « Symboles » des *Rythmes pittoresques* et précède directement le début de la section « Femmes » ; le deuxième fait partie de la section « Pentéliques » d'*Intermèdes*. Dans une autre section de son troisième recueil, la poétesse consacre aussi un poème à la déesse punique Tanit (OC II : 171–172), dont les caractéristiques et attributs sont proches de ceux d'Aphrodite. Enfin, dans « Duetto » (OC II : 253–262), Krysinska met en scène, dans une parodie du genre pastoral, un couple de bergers qui invoquent tour à tour la déesse sous ses différents noms. Universellement, Aphrodite est reconnue comme la déesse de l'amour, de la séduction et de la procréation. Cependant, Gabriella Pironti met en garde : « À trop se focaliser sur cette image bien policée, on risque de s'aveugler sur d'autres aspects d'Aphrodite, tout aussi importants, tels que [...] ses liens avec la puissance sexuelle, la violence et les forces du conflit⁵. » Par exemple, elle explique que, s'il faut effectivement voir dans la liaison entre Aphrodite

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ PIRONTI Gabriella, *Entre ciel et guerre : figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Kernos suppléments », 2007, p. 22.

et Arès, le dieu de la guerre, une union des contraires, il s'agit peut-être aussi de signifier une proximité de la déesse avec cet univers violent⁶.

2.1.1. Théophanie d'Aphrodite

Dans ses deux poèmes, Krysinska met en scène le même épisode mythologique : la naissance de la déesse. Si chez certains auteurs, Aphrodite est une fille de Zeus, ce n'est pas la version retenue par Krysinska, qui est fidèle à la *Théogonie* d'Hésiode. Joël Thomas nous rappelle cette version⁷. À l'origine, c'est le couple Gaïa, la terre, et Ouranos, le ciel, qui règne sur le Cosmos, mais Ouranos craint ses enfants, ce qui le pousse à les enfermer. Gaïa arme alors Cronos d'une faucille :

Quand son fils Chronos⁸ châtra Ouranos [...], du sexe tranché du dieu s'écoule le sperme divin qui flotte à la surface des ondes, comme une écume, et d'où naît Aphrodite. C'est donc un geste de séparation qui, paradoxalement, donne le jour à Aphrodite, celle qui va unir les êtres dans l'acte d'amour et de procréation. Dans les processus de genèse, les contraires sont ainsi associés : séparation et union, création et conservation, vie et mort⁹.

C'est cette naissance particulière qui fait dire à Pironti que « [...] d'emblée, l'Aphrodite de la *Théogonie* est intimement liée à la violence, au conflit et à la guerre, tout en étant la sexualité cosmique et humaine, le domaine qui lui revient de droit¹⁰. » Dans son article « Prairie d'Aphrodite et jardin de Pandore », Vinciane Pirenne-Delforge¹¹ analyse en parallèle les naissances d'Aphrodite et de Pandore, considérée comme la première femme dans la mythologie gréco-romaine. Elle commente : « Même si la déesse, contrairement à la femme, est liée à un liquide fécondant, il apparaît néanmoins que leur "naissance" les place entièrement du côté masculin [...] De mère, il n'est pas question [...]¹² » En effet, le paradoxe se poursuit, Aphrodite qui incarne la procréation par l'union des principes mâle et femelle, n'est née que du masculin. Pirenne-Delforge poursuit la comparaison

⁶ *Ibid.*, pp. 23–24.

⁷ THOMAS Joël, « Vénus », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1887.

⁸ Certaines sources que nous citons confondent Cronos, fils d'Ouranos et père de Zeus, et Chronos, dieu personnifiant le temps. Cependant, cette confusion est parfois communément admise en vertu d'un rapprochement entre Cronos qui dévore ses enfants, et Chronos, le temps qui dévore tout. Nous ne modifierons donc pas les citations mentionnant Chronos.

⁹ THOMAS Joël, *op. cit.*, p. 1887.

¹⁰ PIRONTI Gabriella, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ PIRENNE-DELFORGE Vinciane, « Prairie d'Aphrodite et jardin de Pandore », dans DELRUELLE Édouard et PIRENNE-DELFORGE Vinciane, sous la dir., *Képoi. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte* [en ligne], Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Kernos suppléments », 2001, URL : <https://books.openedition.org/pulg/9597> (12/07/2025).

¹² *Ibid.*, § 19.

avec Pandore, elle explique : « [...] Aphrodite peut apparaître comme la première “forme” divine féminine de la création du monde. Gaïa, notamment, était déjà féminine, mais à l’échelle cosmique. Aphrodite, quant à elle, concentre la forme d’une *kourè* et le statut d’une “belle divinité vénérable” [...]»¹³ » selon les termes d’Hésiode.

2.1.2 « Naissance d’Aphrodite »

Le poème « Naissance d’Aphrodite » (OC I : 89–91) comporte deux parties séparées par un astérisme. La première partie est une description de la mer déchainée : « Les plaines, les sombres plaines de la Mer / Frissonnent opprimées par le courroux des cieux / Mélancoliques jusqu’à la mort / Et déchirés des glaives brillants de l’éclair ». L’on peut lire dans les deux premiers vers la relation d’opposition entre Gaïa, « les plaines », et « le courroux des cieux » d’Ouranos. Krysinska décrit une tempête presque apocalyptique dans laquelle se mélange « Toutes les Colères divines, tous les humains Tourments / [...] / Et tous les pleurs des Dieux, toutes les larmes des Hommes ». Bien loin d’une vision du calme avant la tempête, la poétesse peint la tempête qui précède la naissance d’Aphrodite.

La deuxième partie s’ouvre ainsi : « Or, voici naître la Déesse, / Aphrodite ingénue et terrible. » Toute l’ambivalence de la figure se dessine dans ces deux adjectifs. Brunel la décrit ainsi : « De toutes les divinités grecques, Aphrodite est à la fois la plus gracieuse et la plus redoutable¹⁴. » Le portrait que s’appête à en donner Krysinska colle parfaitement à cette description. Ce portrait de la déesse, comme l’explique Yann Frémy, est « une sorte de blason du corps féminin¹⁵ ». En effet, chaque strophe est consacrée à la description d’une partie du corps d’Aphrodite : « Ses pieds », « Ses hanches », « Ses cuisses », « Son ventre », ses « seins », ses « bras » et ses « épaules ». Comme le remarque Frémy, « [m]ême s’ils ne débent pas la phrase, les déterminants possessifs sont tous pourvus d’une majuscule [...]»¹⁶, ce qui appuie bien sûr le caractère divin d’Aphrodite. Néanmoins, le chercheur ajoute également : « Krysinska décrit une femme

¹³ *Ibid.*, § 20.

¹⁴ BRUNEL Pierre, « Aphrodite », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵ FRÉMY Yann, « L’Inquiétude dans les *Rythmes pittoresques* : Autour de la section “Symboles” », dans PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, sous la dir., *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, coll. « Des deux sexes et autres », 2010, p. 146.

¹⁶ *Id.*

réelle, qui annonce le titre de la section suivante intitulée précisément « Femmes »¹⁷ ». L'on pourrait dire que ce blason du corps d'Aphrodite est empreint de sexualisation : il décrit la beauté de la déesse et passe par des parties du corps associées à la sensualité comme les hanches, les cuisses, les seins, et même « La dangereuse et sublime Source des Extases », qui palpite sur son torse et qui pourrait être le cœur. Cependant, la poétesse ne met pas plus l'accent sur ces parties que sur les pieds, les bras ou les épaules. Ainsi, si l'on reprend les adjectifs de Krysinska et Brunel, Aphrodite est effectivement ingénue et gracieuse : ses pieds sont « aussi doux que des caresses », ses cuisses recèlent « Toute la chaste beauté des bêtes », ses bras sont « aussi candides que des lys » et ses épaules sont « charmantes ». Mais la déesse n'en est pas moins terrible et redoutable : ses pieds sont « rapides comme des ailes », ses seins sont « aigus comme des glaives » et ses épaules sont également « puissantes ». Nous notons aussi que dans ces descriptions, Krysinska est fidèle aux épithètes associées aux divinités dans les textes antiques. Chez Hésiode, Aphrodite est décrite comme « aux pieds délicats » ou « aux pieds légers »¹⁸, et Krysinska évoque « Ses beaux pieds blancs rapides comme des ailes ». De plus, les déesses sont souvent associées à l'épithète grecque « aux bras blancs », et Pirenne-Delforge identifie « dorée » comme « l'épithète canonique¹⁹ » d'Aphrodite ; chez Krysinska, « Les reflets du ciel et de l'eau radieuse, / Ornement d'azur et d'or / Les bras aussi candides que des lys ».

Les cinq dernières strophes offrent un contrepoids à la description physique de la déesse :

Mais plus éblouissant que tout le ciel illuminé,
Plus radieux que l'eau radieuse,
Est le clair visage d'Aphrodite.

Sa forme est pure comme une pure idée,
Et les miraculeuses lumières des prunelles
Sont brillantes comme au travers d'interminables pleurs.

Le fait d'accorder plus d'importance au visage, et à ce qui est de l'ordre de l'idée, de la pensée pourrait-on dire, contrebalance le blason du corps féminin. Frémy commente :

Passage néoplatonicien s'il en est : « Sa forme est pure comme une pure idée », et qui semble démentir les aspects réalistes de la description proposée précédemment par la poète, mais déjà la comparaison offre à notre perception de lecteur un petit accroc à cette représentation idéale : « Comme au travers d'interminables pleurs », qui réintroduit de la

¹⁷ *Id.*

¹⁸ PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *op. cit.*, § 16.

¹⁹ *Ibid.*, § 31.

douleur dans ce monde mythologique parfait du visage et ajoute de la souffrance, de la finitude²⁰.

Sur ce visage, Aphrodite arbore un « sourire ambigu », ce qui constitue pour Frémy, « un indice métacritique²¹ » de l’ambigüité même du poème. Lorsqu’il le compare à « La Symphonie de la Neige » de Théodore de Banville, dédicataire du poème de Krysinska, il constate : « La naissance d’Aphrodite est [...] marquée du sceau discret d’une inquiétude [...]»²², alors que chez Banville elle est placée sous le signe de l’harmonie. Finalement, les deux dernières strophes font apparaître la puissance de la déesse :

Et, toute la mer apaisée,
Se prosterne devant
 La grande Reine
Victorieusement surgie du fond de la tourmente.

 Tandis que sur le ciel,
Flambe sa chevelure comme une torche ardente.

Il nous semble que Krysinska peint une Aphrodite plus redoutable encore que la vision qu’en donnent les textes antiques. Elle est « La grande Reine » devant qui se prosterne « la mer apaisée », alors même qu’elle n’est ni reine des dieux, ni déesse de l’Océan, des rôles respectivement impartis à Héra et Poséidon dans le Panthéon gréco-romain. Ceci rappelle ses origines, elle est née d’Ouranos qui régnait sur l’univers. Sa chevelure qui flambe « comme une torche ardente » « permet d’éclairer l’avenir, de montrer le chemin, mais elle conserve sa violence fondatrice et natale²³ » selon Frémy. Aphrodite, qui apparaît souvent uniquement comme la belle déesse de l’amour, possède en réalité un grand pouvoir, celui de susciter chez les mortels et chez les dieux l’amour et le désir.

2.1.3. « Aphrodite Ourania »

Dans « Aphrodite Ourania » (OC II : 63), la filiation avec Ouranos s’exprime avec plus de force. D’abord, « Ourania », l’épithète du titre, fait référence à cette filiation et au caractère céleste de la déesse. Thomas explique que depuis Platon, l’on distingue

[...] deux Aphrodite, symboles d’une énergie double, polarisée entre le ciel et la terre : ouranienne et pandémienne [...] ; *mystica* et *erotica*. L’amour d’Aphrodite peut élever les âmes [...], mais il peut aussi renforcer les liens charnels qui attachent l’âme à la prison du corps : cette Aphrodite est populaire, et elle n’est pas éloignée de la prostitution²⁴.

²⁰ FRÉMY Yann, *op. cit.*, p. 147.

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, pp. 147–148.

²³ *Ibid.*, p. 148.

²⁴ THOMAS Joël, *op. cit.*, p. 1886.

Ainsi, selon Darci Gardner et Laurent Robert, cette épithète souligne « la dimension pure et spirituelle d'Aphrodite [et] éloigne donc toute connotation sexuelle en faveur des images célestes [...]»²⁵ » Dans « Naissance d'Aphrodite », Krysinska décrivait la mer déchainée puis la déesse, mais elle passait sous silence, grâce à une ellipse marquée par l'astérisme, la castration d'Ouranos. L'on peut y voir une forme de pudeur, ou une volonté de ne pas montrer la violence, à la manière du théâtre antique. Dans son troisième recueil, elle ne décrit pas l'action, mais se montre beaucoup plus explicite :

De la sanglante virilité d'Ouranos
Que Saturne lança dans la mer écumante,
Tu naquis, ô Kypris, farouche et souriante !...

Le sang joyeux qui court dans ton corps sacré
Et sur tes joues – pareilles à l'aube éveillée, –
Est fait du sang terrible du Dieu mutilé.

L'âpre désir qui féconda le Monde
Se fit pour toi ceinture ornée de séduction,
Talisman et don trois fois précieux.

Gardner et Robert commentent : « Bien qu'Ouranos soit renversé par son fils Chronos, le texte présente Aphrodite comme l'héritière de son pouvoir. La toute première idée exprimée est qu'Aphrodite naquit de sa “virilité”²⁶. » En nous rappelant que c'est le sang de Cronos qui coule dans les veines de la déesse, Krysinska insiste sur le statut particulier d'Aphrodite parmi les dieux. Le nom qu'elle lui donne au troisième vers, « ô Kypris », fait référence à l'île de Chypre près de laquelle elle serait née²⁷. Gardner et Robert voient dans cette interpellation un « ton d'adoration²⁸ », qui, corrélé aux adresses à la deuxième personne du singulier, donne à voir Aphrodite comme « une déité méritant vénération²⁹. » La troisième strophe confirme la *timé*³⁰ et le pouvoir d'Aphrodite : la séduction, ce « “talisman” qui la rend irrésistible et lui confère le pouvoir de rendre fous

²⁵ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, « Notes et variantes », dans KRYSENSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 298.

²⁶ *Ibid.*, p. 299.

²⁷ BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 141.

²⁸ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 299.

²⁹ *Id.*

³⁰ PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *op. cit.*, § 14.

d'amour les hommes et les dieux³¹. » Enfin, les deux dernières strophes redéplient le lien céleste d'Aphrodite Ourania : « Les constellations [...] / Les astres flamboyants [...] / [...] / Les Soleils, les Étoiles ont donné leur éclat / Pour faire tes regards brillants comme les cieux. » Ces corps célestes lumineux constituent l'héritage ouranien d'Aphrodite, car, rappelons-le, Ouranos personnifie un ciel étoilé. Pour Gardner et Robert, ces strophes actent une passation de pouvoir, et « [...] en personnifiant les corps célestes et en faisant de leur éclat une offrande, [Krysinska] suggère qu'ils devinrent [l]es sujets [d'Aphrodite]³². » Pour Wierzbowska, le message est le suivant : « Les dieux passent et le ciel semé de constellations reste immuable. Enfin, des dieux ne reste que leur aspect charnel, ce qui est profondément humain, la force des testicules, l'instinct de survivre de génération en génération³³. » L'on en revient ainsi au paradoxe même de la déesse, femme symbole de séduction née d'un sexe d'homme, qui reçoit la fonction d'associer féminin et masculin.

2.1.4. Tanit, Didon et Salammbô

Dans son troisième recueil toujours, Marie Krysinska consacre un poème à la déesse Tanit. Ildikó Lörinszky explique « Tanit, la déesse titulaire de Carthage, est considérée comme l'un des avatars de l'Astarté phénicienne³⁴. » Tanit est une divinité issue de la mythologie punique, qui se croise avec la mythologie amazighe. Dans le panthéon gréco-romain, nous pouvons rapprocher cette déesse d'Aphrodite en ce qu'elle incarne la fertilité et la fécondité. Mais c'est aussi une déesse lunaire, profondément liée aux récoltes, qui ainsi se rapproche également d'Artémis et de Déméter. En ce qui concerne son culte et les rites qui y sont associés, Lörinszky indique :

Déesse de la terre revigorée, sa figure reste étroitement liée aux rites agraires. Sa hiérogamie avec Baal reproduit sur le plan céleste l'engendrement des semences de la terre. Dans les sanctuaires de Tanit, des femmes et des hommes voués au service de la divinité se livraient à la prostitution sacrée afin de favoriser la fécondité de la nature³⁵.

D'un point de vue mythocritique, la figure de Tanit est très intéressante. Ceci car, dans le contexte occidental, la résonance de son mythe a été considérablement gonflée par le

³¹ GARDNER Darcie et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 299.

³² *Id.*

³³ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », dans JAKUBCZUK Renata et MAZIARCZYK Anna, *Recyclage et décalage : esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, p. 70.

³⁴ LÖRINSZKY Ildikó, « Tanit », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 1785.

³⁵ *Id.*

roman historique de Flaubert : *Salammbô*³⁶. Dans ce roman, Flaubert met en scène l'épisode historique de la guerre entre Carthage et ses anciens mercenaires révoltés. Salammbô est la fille du général carthaginois, elle est présentée comme intimement liée à la déesse Tanit et est fascinée par sa statue. L'intrigue tourne autour de son histoire d'amour avec Mâtho, le chef des mercenaires, et du vol du « zäimph », le voile sacré de la statue de Tanit par ce dernier. Comme l'explique Lörinszky, « [l]e voile de la déesse, convoité, volé puis regagné et restitué à Carthage, joue un rôle important dans la structuration de ce texte énigmatique qui reste lui-même intérieurement voilé³⁷. » Dès lors, il faut constater que Flaubert érige le voile de Tanit en véritable motif associé à la déesse. Pour Mireille Dobrzynski, le voile est le véritable « fil d'Ariane³⁸ » du récit flaubertien. Ainsi, la figure de Tanit, qui déjà se confondait avec celle de Didon³⁹, la légendaire fondatrice et reine de Carthage, se confond aussi, depuis le XIX^e siècle avec le personnage de Salammbô. L'on peut ainsi supposer, et c'est le postulat que font également Gardner et Robert⁴⁰, que c'est au moins en partie grâce au roman flaubertien que Krysinska connaît la déesse punique et que cette figure percole dans son imaginaire. D'ailleurs, dans le poème « Les Héroïnes » (OC II : 93–95), parmi les femmes citées, elle mentionne en dernier lieu Salammbô : « SALAMMBÔ – vierge barbare et belle / Rouge étoile de Matho, douceur des guerriers sauvages, / Lumière planant d'une splendeur immortelle / Sur les décombres de Carthage. »

2.1.5. « Tanit »

Dans le poème « Tanit » (OC II : 171–172), dès la première strophe, la poétesse reprend le motif du voile : « Parmi les avalanches / Des nuées, / La déesse blanche, / Ceinte de clartés virginales, / Écartant ses voiles, / Paraît. » Pour Dobrzynski, dans *Salammbô*,

[Le zäimph] expose tout un pan d'images de la sensualité orientale et du désir entre l'homme et la femme. Incluant au passage la possession d'Adam par Ève et celle d'Hérode par Salomé, icône biblique connue pour sa danse à la fois sensuelle et funèbre, le zäimph recrée une mythologie de la séduction et guide chaque pas de Salammbô vers l'émancipation. C'est par le biais de l'objet métamorphique que Salammbô va accéder au

³⁶ *Ibid.*, pp. 1786–1789.

³⁷ *Ibid.*, p. 1786.

³⁸ DOBRZYNSKI Mireille, « Le zäimph métamorphique : objet et réification dans *Salammbô* de Flaubert », dans *Cincinnati Romance Review*, vol. 23, 2004, p. 47.

³⁹ LÖRINSZKY Ildikó, *op. cit.*, pp. 1785–1786.

⁴⁰ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 333.

savoir et à la connaissance qui l'amèneront à s'affranchir de plus en plus du monde des hommes⁴¹.

La strophe de Krysinska met plutôt le voile au service de la pureté de cette « déesse blanche / Ceinte de clartés virginales ». Comme le remarque Wierzbowska, « [l]a chasteté supposée de la déesse efface la fertilité et suggère un rôle différent du rôle mythique⁴². » Pour Gardner et Robert, cette description « s'accorde à celle que Salammbô fournit quand elle invoque la déesse lui disant : "Tu es blanche, douce, lumineuse, immaculée, auxiliaresse, purifiante, sereine !"»⁴³ » Tout le poème dit également cette blancheur : « Aussitôt les routes, les maisons et les arbres / [...] / [...] deviennent / Ivoire et marbres », et « Tanit, la pâle, d'un doigt transparent / [...] / Lais[s]e tomber sur vos cheveux / [...] / La neige de [s]es rayons. » Gardner et Robert ajoutent : « De plus, Flaubert évoque l'albâtre et l'ivoire plusieurs fois dans sa description du temple de Tanit, et ces détails auraient pu inspirer la dominance de la couleur blanche dans le texte de Krysinska [...]»⁴⁴ » Dès lors, il ne nous semble pas retrouver chez la poétesse les mêmes procédés d'exotisation, d'orientalisation et de sexualisation présents chez Flaubert.

En revanche, ce qui est bel et bien issu de l'imaginaire flaubertien et qui se retrouve chez Krysinska, c'est l'association de la déesse à la mort. Lörinszky explique que dans *Salammbô*, Tanit incarne la « réconciliation entre des principes opposés⁴⁵ », comme la fertilité et la stérilité, le renouveau et la mort. Ainsi, chez Krysinska, la déesse « chante la louange / De la mort, pâle et belle » et recommande aux jeunes filles de « Quitte[r] les couleurs brutales de la Vie ». Sans que l'on sache vraiment si c'est Tanit ou Krysinska qui s'exprime, le poème s'adresse à ces jeunes filles :

Arrêtez votre course qui vole au rendez-vous,
Où la voix de la passion vous convie,
Sur la pierre des tombes pliez un lent genoux [*sic*]
Comme des statues drapées de mélancolie.

Lavez-vous de la Vie dans mes ondes lactées,
La Mort est une Dame immaculée.

À vos désirs, à vos illusions,
À vos bras tendus vers les horizons,
La Vie répondra

⁴¹ DOBRZYNSKI Mireille, *op. cit.*, pp. 47–48.

⁴² WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 71.

⁴³ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 333.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ LÖRINSZKY Ildikó, *op. cit.*, p. 1787.

Par un rire narquois.

Wierzbowska déclare : « La suite d’apostrophes aux jeunes filles indique que Tanit veille sur elles, le domaine d’intérêt de la déesse est limité à elles. Mais ce n’est pas leur fertilité future qui est en jeu, mais leurs illusions, leurs désirs présents⁴⁶. » Tanit les détourne à la fois de la « voix de la passion » et de la voie de la vie ; elle se fait donc effectivement déesse de la chasteté et de la mort. Ces strophes sont profondément pessimistes : « Le seul bonheur est l’Infini et c’est la Mort qui permet de l’atteindre⁴⁷. » L’on peut voir dans la « Dame immaculée » qui représente la mort, la déesse elle-même. Krysinska associe ainsi dans un jeu complexe et ambigu la déesse, la blancheur et la mort ; et convertit, peut-être plus encore que Flaubert, Tanit, déesse de la fertilité en symbole de mort et de virginité. Il est ainsi amusant de remarquer le contraste entre la prostitution sacrée pratiquée par les prêtres et prêtresses de Tanit, et l’imaginaire virginal associé aux jeunes filles appelées par la déesse dans le poème de Krysinska. Comme le dit Wierzbowska, « [l]a chasteté, implicite et explicite dans le poème, est un aspect de la Mort⁴⁸. » Il est aussi possible de voir dans cet appel à la mort que fait la déesse, l’écho de sacrifices de très jeunes gens pratiqués à Carthage et mis en scène par Flaubert dans son roman. Si Tanit n’est pas exclusivement associée aux jeunes filles dans la mythologie punique, Krysinska en fait la porte-parole d’un pessimisme féminin, qui n’attend plus rien de la vie ni de l’amour.

2.1.6. « Duetto » à travers « la voix de la navette »

Au sujet des divinités qui incarnent l’amour, nous aimerions finalement revenir sur le poème « Duetto » (OC II : 253–262), qui en réalité tient plus de la pièce de théâtre et incarne le goût de Krysinska pour le mélange des genres. Ce poème met en scène deux protagonistes qui prennent la parole à tour de rôle, il présente des didascalies et quelques indications scéniques. Gardner précise qu’ « un programme de 1902 pour un événement au Théâtre des Capucines indique que “Duetto” ne fut pas récité comme un poème, mais fut plutôt mis en scène par deux acteurs, dont un dans le rôle de Lydie et l’autre dans le rôle de Myrtil⁴⁹. » L’indication scénique nous apprend que Myrtil est un berger et Lydie

⁴⁶ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 71.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ GARDNER Darci, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 18–19.

une bergère ; ainsi, ce poème s'inscrit dans le genre pastoral. Gardner et Robert précisent aussi que le nom « Myrtil » pourrait être une référence à *Mélicerte*, une comédie pastorale de Molière, et que « Lydie » est le nom de la protagoniste principale de la pièce tragique *Alcionée* de Pierre Du Ryer⁵⁰. Nous pouvons aussi penser que Krysinska a lu *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman pastoral qui a connu une grande résonance depuis le XVII^e siècle. Dans la première partie, Myrtil courtise Lydie de manière insistante. Dans ses discours, il invoque à plusieurs reprises des déesses de l'amour : « Riez, cruelle jeune fille ! Un jour sans doute, Vénus / Me vengera lorsque l'instant sera venu », « L'oiseau connaît le temps où l'abri des ramées / Devient un nid d'amour par Astarté béni », ou encore « Par le vœu d'Aphrodite éclore, / Laisse mon cœur conter au tien tout bas / Son cher secret, son délicieux émoi. » Lydie repousse systématiquement ses avances en faisant montre d'un discours d'une étonnante modernité. Elle revendique d'abord son droit à ne pas être fidèle à un seul homme : « Mon ciel à moi, c'est la libre fantaisie, / C'est un cœur léger que nul lien ne lie, / Ainsi, je puis, petite reine sans royaume, / Si bon me semble, régner sur tous les cœurs des hommes. » Elle critique ensuite la condition de femme mariée : « De mille soins, alors, l'oiselle importunée / Prisonnière avec la marmaille reste au logis. » Et finalement, elle oppose aux trois déesses de l'amour et de la sexualité invoquées par Myrtil, une autre référence mythologique :

Non, non, je ne me laisserai point prendre
 À vos beaux discours, ô rusé galant.
 Philomèle qui, le soir, dans les bois se lamente
 M'a dit l'inconstance des amants.

Krysinska se réfère ainsi à l'histoire tragique de Philomèle dans la mythologie gréco-romaine, histoire que Gardner et Robert nous rappellent :

Souhaitant voir sa sœur Philomèle, Procné envoie son mari Térée à Athènes pour la chercher. Une fois arrivé, il promet au père de Philomèle de prendre soin d'elle afin d'obtenir son autorisation pour ce séjour. Cependant, quand il la voit, il est pris par le désir et change vite de projet : il la viole, lui coupe la langue, l'enferme dans une bergerie et dit à Procné que sa sœur est morte pendant le voyage⁵¹.

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, les deux sœurs se vengent de Térée. Philomèle parvient à raconter à Procné ce qui lui est arrivé au moyen d'une tapisserie⁵². Comme

⁵⁰ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, pp. 361–362.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 362–363.

⁵² BALLESTRA-PUECH Sylvie et GÉLY Véronique, « Philomèle (Procné) », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 1561.

l'expliquent Sylvie Ballestra-Puech et Véronique Gély, « [p]armi les quelques fragments que nous possédons de la tragédie de Sophocle *Térée*, se trouve une formule d'une rare puissance évocatrice : cette expression qui signifie littéralement "la voix de la navette", désigne le moyen utilisé par la femme violée et mutilée pour révéler son infortune à sa sœur⁵³. » Ensuite, les deux sœurs tuent le fils de Térée et lui servent en repas, reproduisant « [...] à la fois le festin d'Atrée et le crime de Médée [...] »⁵⁴. Les dieux changent alors tous les protagonistes en oiseaux : Térée en huppe, et Philomèle et Procné en rossignol et en hirondelle⁵⁵.

Compte tenu de cette métamorphose, il est notable que Krysinska compare le couple à « un nid d'amour », Myrtil à un « oiseau » et Lydie à une « oiselle importunée ». Comme le soulignent Ballestra-Puech et Gély, « Philomèle, l'hirondelle ou le rossignol deviennent des topoï de la littérature pastorale⁵⁶ », mais « la violence, le viol et le crime sont ou bien oubliés ou bien euphémisés⁵⁷. » A contrario, dans l'imaginaire contemporain, Philomèle est devenue un symbole fort de la violence sexuelle faite aux femmes et de la silenciation qu'elles subissent. Nous pouvons dire que Krysinska se situe à mi-chemin entre ces deux conceptions. Son poème évoque les *Idylles* de Théocrite, et surtout l'idylle XXVII, dite « L'Oaristys », attribuée à Théocrite et notamment imitée par André Chénier au XVIII^e siècle. Le berger de Théocrite invoque lui aussi la déesse de l'amour, et la bergère se place sous la protection de Diane, la vierge chasseresse⁵⁸. Il est ainsi intéressant de voir que Krysinska reprend le thème de l'oaristys – c'est-à-dire la rencontre amoureuse et la séduction entre deux jeunes gens⁵⁹ – mais que sa bergère, à la place d'invoquer Diane la vierge, évoque Philomèle, dont elle ne veut pas subir le sort. Autrement dit, Lydie ne dit pas : « Je veux rester vierge comme Diane », mais « Je ne veux pas être violée comme Philomèle ». À la lumière de la récente polémique autour de l'« affaire Chénier », et des questionnements autour des viols et violences sexuelles dans le genre pastoral et la

⁵³ *Ibid.*, p. 1566.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1563.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1561. Les deux chercheuses expliquent également qu'il existe une confusion, car la tradition retient que c'est Philomèle qui fut changée en rossignol et Procné en hirondelle, mais selon certains auteurs antiques, les transformations sont inversées.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1565.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Les idylles de Théocrite et les géorgiques de Virgile*, traduction nouvelle, GIN Pierre-Louis-Claude, Paris, 1801, pp. 240–251.

⁵⁹ « Oaristys », dans *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/oaristys> (10/07/2025).

pastourelle⁶⁰, l'utilisation de la figure de Philomèle dans ce contexte chez Krysinska est assez remarquable. Nous noterons cependant l'euphémisation de la tournure « M'a dit l'inconstance des amants », alors que Philomèle subit un viol et une mutilation. Si l'on retrouve dans le verbe « se lamente », la plainte de l'oiseau, le verbe « m'a dit » est plutôt paradoxal, car Philomèle ne peut plus parler. Cependant, il ne faut peut-être pas le lire de manière littérale : l'on peut y voir une forme de solidarité et de compréhension féminines malgré la barrière érigée par Térée. Si Krysinska ne fait pas mention du motif de la tapisserie, nous constatons que Philomèle trouve bel et bien une autre « voix de la navette » pour raconter son histoire à Lydie et la mettre en garde. Dans la suite du poème, Myrtil pratique aussi le chantage au suicide, puis fait semblant de quitter Lydie pour aller chercher une « autre belle fille ». Ce moment entérine le basculement parodique de la saynète, car à partir de là, les rôles s'inversent et chacun reprend la rhétorique de l'autre : c'est Lydie qui fait des avances à Myrtil et ce dernier qui les refuse. Gardner et Robert voient dans ce mouvement une référence au chassé-croisé du menuet, autre expression de la fusion des arts chère à Krysinska⁶¹. Ceci dure jusqu'à ce que tout bascule à nouveau et que Myrtil quitte son rôle d'indifférent pour déclarer à Lydie : « Non, non, chère Lydie ! Mon cœur toujours fidèle / Vole vers toi, puisque le tien se rend enfin / À l'amour. » Ce *happy end* digne des plus belles comédies romantiques confirme toute la subversion qui habite Krysinska.

2.2. Hélène : égoïste ou captive ?

Le personnage mythologique d'Hélène est intrinsèquement lié à celui d'Aphrodite par l'épisode de la guerre de Troie. À la suite du mariage de Thétis et Pélée, et de l'épisode de la pomme de discorde lancée par Éris à destination de la plus belle des déesses, c'est Pâris, alors sur le mont Ida, qui est choisi par Zeus pour départager Héra, Athéna et Aphrodite. Comme le souligne Pascale Alexandre-Bergues, « [s]i Aphrodite fut déclarée la plus belle des déesses par Pâris, c'est parce qu'elle lui avait promis la femme la plus belle : Hélène⁶². » Grâce à la faveur de la déesse, le prince troyen peut alors enlever Hélène, épouse de Ménélas, lors d'un voyage à Sparte : « Ramenée à Troie de gré selon

⁶⁰ Voir notamment GRAVDAL Kathryn, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991.

⁶¹ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, *op. cit.*, p. 362.

⁶² ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « Hélène », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 911.

certain, de force selon d'autres, Hélène devient ainsi la cause d'une guerre longue et cruelle que retrace l'*Illiade*⁶³. » Selon Alexandre-Bergues, au-delà de la beauté, elle est une figure de l'amour extraconjugal, de la passion amoureuse et de l'amour érotique⁶⁴. Mais selon la chercheuse, Hélène incarne « une beauté mortifère⁶⁵ » qui conduit à la guerre de Troie, dont elle est tenue pour responsable dans l'*Illiade* et dans la tradition postérieure. Alexandre-Bergues conclut : « Ainsi se construit une figure oxymorique, fondée sur une alliance de contraires : amour/mort, bonheur/malheur, bien/mal. On comprend dès lors la fascination du symbolisme pour une beauté fatale fort proche de Salomé et autres sirènes chères à la fin-de-siècle [...] »⁶⁶

2.2.1. « Hélène »

C'est dans la section « Femmes » de son premier recueil que Krysinska consacre un poème à Hélène (OC I : 101–102). Elle la montre seule, « en captivité⁶⁷ », se promenant dans les jardins du palais de Priam, à Troie : « Aux jardins fleuris de lauriers roses / [...] / Hélène, aux yeux charmants, promène / Une indolente songerie. / Par instants, elle s'arrête / Près des blancs gradins / Menant des jardins fleuris / Dans l'ancestral palais de Priam ; / [...] » Il n'existe pas de scène exactement semblable dans l'*Illiade*, mais l'on peut tout de même penser à la célèbre scène d'Hélène sur les remparts, dans laquelle l'héroïne rejoint Priam et les chefs troyens en haut des remparts de Troie, et indique au vieux roi les noms des héros grecs présents sur le champ de bataille. À propos de ce passage, Claude Calame déclare :

Pour les chefs troyens réunis sur les remparts à l'occasion de la « téichoscopie », le jugement est sans appel : même si son apparition confère à Hélène la ressemblance « terrible » avec une immortelle tout en donnant une explication à l'affrontement entre Troyens et Achéens, la belle Grecque représente pour eux comme pour leurs descendants un fléau (*pêma*) dont il faut se débarrasser au plus vite. Ce qui n'empêche pas Priam, en guise de réplique, de traiter la jeune femme comme sa propre fille et de la disculper : ce sont les dieux qui ont suscité la guerre des Achéens contre les Troyens ; ce sont eux qui sont responsables (*aitioi*), et non pas Hélène⁶⁸.

⁶³ *Ibid.*, pp. 909–910.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 910–911.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 913.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 912.

⁶⁷ PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole G. ALBERT, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Genre à lire... et à penser », 2020, p. 264.

⁶⁸ CALAME Claude, « Chapitre I. L'enlèvement de la belle Hélène et la tradition politique de la poétique grecque : réinterprétations et controverses », dans BONNET Corinne, NOACCO Cristina et AYGON Jean-Pierre, sous la dir., *La mythologie de l'Antiquité à la modernité. Appropriation-Adaptation-Détournement*

Ainsi, tous les personnages ne partagent pas le même avis sur la culpabilité d'Hélène. Elle-même se juge durement : elle se désigne dans l'*Iliade* comme « Hélène yeux-de-chienne » (chant III, v. 180)⁶⁹, et comme l'explique Calame, elle estime que « [...] la mort eût été préférable à l'abandon de sa chambre nuptiale, de ses proches, de sa fille et de ses compagnes⁷⁰. » Au chant VI de l'*Iliade*, elle déclare à Hector : « – si moi, la chienne fourbe et horrible, / j'avais pu, le jour où je fus enfantée par ma mère, / être emportée par quelques tempétueuses bourrasque / dans les forêts ou les flots de l'onde retentissante, / être entraînée par la vague avant qu'arrivent ces choses ! » (chant VI, v. 344–348) Dans son poème, Krysinska ne peint ni l'examen de conscience d'Hélène, ni les opinions des autres protagonistes au sujet de sa responsabilité dans la guerre. Bien au contraire, l'héroïne « aux yeux charmants » est prise dans une « indolente songerie » et, « distraite », elle cueille des « odorantes roses ». Hélène est décrite par la poétesse dans un jeu de couleurs intéressant : entre le blanc, le rose et l'azur. Le jardin contient des « lauriers roses » et des « odorantes roses », et Krysinska évoque « le flot rose d'un vin de Syracuse ». Hélène est blanche et vêtue de bleu :

Sa tunique d'azur délicat
Est retenue
Sur l'épaule nue
 Couleur de colombe
Par de riches agrafes ouvrées.
Et sur ses pieds blancs,
 Comme la blanche laine des agneaux
Tombent les plis droits et souples
De sa tunique d'azur délicat.

Krysinska rejoue à nouveau les épithètes homériques : Hélène est souvent dite « aux mains blanches⁷¹ » dans l'*Iliade*, mais ici, la poétesse évoque ses épaules et ses pieds. Wierzbowska remarque que la comparaison entre la blancheur des pieds et « la blanche laine des agneaux » met en relief l'innocence d'Hélène⁷². Si le blanc est bien sûr la

[en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, § 5, URL : <https://books.openedition.org/pur/39582> (23/07/2025).

⁶⁹ Lorsque nous nous référons à l'*Iliade*, nous utilisons l'édition suivante : HOMÈRE, *Iliade*, traduction et édition établies par Philippe BRUNET, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

⁷⁰ CALAME Claude, *op. cit.*, § 5.

⁷¹ BRUNET Philippe, « Répertoire des noms et des épithètes remarquables », dans HOMÈRE, *Iliade*, *op. cit.*, p. 686.

⁷² WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques*. Le jardin enchanté de Marie Krysinska », dans BIZEK-TATARA Renata, études réunies et présentées par, *Odeurs de l'écriture. Expressions de l'olfaction dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012, p. 161.

couleur de la pureté, le rose – comme le remarquait Paliyenko dans son analyse du poème « Magdalaine »⁷³ – est le mélange du blanc, et du rouge de la passion. L’azur évoque quant à lui la richesse et la noblesse d’Hélène.

La strophe suivante, qui vient après un astérisme, quitte quelques instants la description d’Hélène au jardin pour s’intéresser au champ de bataille :

Le tumulte lointain du combat,
 Qui jette sur la terre sanglante
 Les héros mourants sous les murs de Troie ; –
 Parmi le bruit terrible des boucliers
 Et des lances heurtées ; –
Le tumulte lointain du combat
 Arrive confus : –
Tel un grondement d’écluses ouvertes
Précipitant les ondes
 D’un fleuve furieux. –

Le contraste entre la vision calme et paisible d’Hélène proposée par la poétesse et la terrible réalité du combat est saisissant. Cette violence est mise à distance, et n’arrive aux oreilles d’Hélène que comme un « tumulte lointain ». Les deux dernières strophes reprennent la description de l’héroïne, elle a cessé de se promener :

Hélène, avec une nonchalante grâce, s’est assise
Sur le marbre pâle d’un banc réfugié
 Dans l’ombre des lauriers roses ;

Et, tandis que sa main enfantine mêle
À ses beaux cheveux les odorantes roses,
Elle rêve, l’oreille vaguement importunée
Par le tumulte lointain du combat.

La « nonchalance » fait écho à l’ « indolente songerie » des strophes précédentes. Le poème est marqué par les répétitions, ainsi l’on retrouve les deux types de fleurs précédemment évoqués : les « lauriers roses » et les « odorantes roses ». En ce qui concerne le syntagme « le marbre pâle d’un banc réfugié », Wierzbowska remarque une hypallage : « La pâleur attendue d’Hélène est attribuée au marbre [...] Cette personnification est approfondie par l’épithète postposée, “réfugié”, qui introduit un aspect notionnel, objectif⁷⁴. » Paliyenko, quant à elle, explique : « La ligne rigide du banc en marbre pâle, sur lequel se projette l’ombre des longues tiges du laurier rose, forme un

⁷³ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 268.

⁷⁴ WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques. Le jardin enchanté de Marie Kryszewska* », *op. cit.*, p. 160.

cadre tout en contrastes qui sert à interpréter l'ultime pose du personnage⁷⁵. » Pour la chercheuse, Kryszewska, en plus de mettre en valeur la beauté d'Hélène, en ébauche aussi un portrait psychologique, et la montre « retranch[ée] dans son espace intérieur⁷⁶ ». Comme c'était le cas pour Marie, nous pouvons dire que la poétesse donne accès à la vie intérieure de ces figures féminines. Dans la dernière strophe, l'on peut encore remarquer une forme de synesthésie comme le démontre Paliyenko : « [t]andis que le toucher et l'odorat se confondent, la limite entre le monde extérieur et l'expérience intérieure du sujet se brouille : "Elle rêve". Cette mobilité du point de repère de la figure féminine brosse un portrait plus dynamique de la femme absorbée dans ses pensées⁷⁷. » Pour Wierzbowska, « [l]'image est imbibée d'odeur⁷⁸ » : les odeurs du jardin, des roses et du vin s'opposent aux odeurs de la guerre, au sang et à la sueur des hommes⁷⁹.

Il nous semble finalement percevoir de nombreux points de convergence entre ce poème et le poème « Magdelaine ». L'odeur, celle des pierres, avait également une grande importance dans le poème consacré à Marie-Madeleine. Elle était couronnée de roses dans les soirées de fête, et cette couleur finissait par teinter toute sa chevelure dans la dernière strophe : « Mais dans la lueur de ce soir d'orage / Sa chevelure / Est rose » (OC I : 106). Comme Magdelaine, Hélène est enfermée dans un monde de pensées qui n'appartient qu'à elle, et distraitemment, elle « mêle / À ses beaux cheveux les odorantes roses ». La tentation est forte de voir dans la posture d'Hélène un égoïsme extrême ; l'on se bat pour elle sur le champ de bataille, mais, « l'oreille vaguement importunée / Par le tumulte lointain du combat », elle n'accorde aucun crédit à ces soldats. Cependant, lorsque nous remettons les choses en perspective, et que nous nous fions aux déclarations d'Hélène et de Priam, nous ne voyons rien d'autre qu'une femme enlevée de chez elle contre son gré et par volonté divine. Rien ne nous indique clairement la lecture que faisait Kryszewska du personnage, mais au regard de sa volonté d'humaniser certaines figures féminines et de jouer du côté de la subversion, il ne nous paraît pas absurde de voir en Hélène, une femme retenue loin de chez elle, qui n'a jamais demandé à être à l'origine de cette guerre.

⁷⁵ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 265.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ WIERZBOWSKA Ewa M., « *Rythmes pittoresques*. Le jardin enchanté de Marie Kryszewska », *op. cit.*, p. 161.

⁷⁹ *Id.*

2.2.2. « Les Héroïnes » : d'Hélène à Philomèle

Dans le poème « Les Héroïnes » d'*Intermèdes* (OC II : 93–95), Krysinska évoque à nouveau Hélène, et cette évocation pourrait bien éclairer notre lecture du personnage. Dans ce poème, comme son titre l'indique, la poétesse décrit successivement plusieurs héroïnes mythiques ou romanesques, et leur consacre une strophe. Voici ce qu'elle écrit au sujet d'Hélène :

HÉLÈNE – d'un pas alangui,
Erre aux jardins de Priam, parmi
 Les marbres roses ;
 Comme Philomèle gémissant
Sur le sort des armées qui, sous les murs de Troie,
Heurtent leurs boucliers et répandent leur sang.
 Cependant sa main distraite se noie
 Dans ses beaux cheveux, y mêlant des roses.

Ce portrait d'Hélène est très proche de celui peint dans *Rythmes pittoresques*. L'héroïne se trouve toujours dans les jardins de Priam, et l'on retrouve le blanc et le rose, mais cette fois assemblés dans le syntagme « Les marbres roses ». Cependant, son attitude semble légèrement différente, elle ne se promène plus, mais « Erre ». Là où Krysinska innove véritablement, c'est lorsqu'elle compare Hélène à Philomèle. Nous retrouvons le motif du gémissement de Philomèle et de la plainte de l'oiseau, dans l'incapacité de parler. Cette comparaison dit aussi la souffrance d'Hélène, et la montre se souciant du sort des deux armées, grecque et troyenne, ce qui n'était pas réellement le cas dans le premier poème. Pour Ballestra-Puech et Gély, le mythe de Philomèle dit « la confusion des rôles familiaux et le désordre sexuel⁸⁰ », et s'inscrit dans des logiques incestuelles et incestueuses, notamment car Térée viole la sœur de son épouse. Ainsi, l'on peut avancer que la comparaison entre Hélène et Philomèle repose sur le désordre conjugal créé par l'enlèvement d'Hélène. Il n'est jamais explicitement question de viol dans son cas, mais si l'on poursuit notre lecture qui voit en elle une captive retenue contre sa volonté à Troie, il n'est pas absurde de lire dans la mention de Philomèle l'idée d'un potentiel viol d'Hélène par Pâris. Les rapprochements entre ces deux figures féminines ne s'arrêtent pas là. Calame nous rappelle que lorsqu'Hélène apparaît dans l'*Illiade*, elle est en train de tisser : « [...] dans une scène célèbre, [Hélène est montrée] en train de reproduire sur sa toile les combats des Troyens et des Achéens ; elle fabrique donc une version

⁸⁰ BALLESTRA-PUECH Sylvie et GÉLY Véronique, *op. cit.*, p. 1562.

iconographique du récit poétique lui-même⁸¹. » La voix d'Hélène est aussi un motif important, elle est presque magique lorsqu'elle imite les voix des épouses des chefs grecs cachés dans le Cheval de Troie pour les pousser à sortir. Pour Calame, « elle détient [...] le savoir-faire et le pouvoir vocal de la poésie⁸². » Ballestra-Puech et Gély avancent, quant à elles, que Philomèle peut être envisagée comme un « Orphée au féminin⁸³ » : déjà dans les *Géorgiques*, Virgile compare la plainte du héros au chant de Philomèle⁸⁴. Dès lors, les voix d'Hélène et de Philomèle, de l'ordre de la plainte, ne peuvent-elles pas aussi être envisagées comme des voix de la création ?

Finalement, les deux derniers vers consacrés à Hélène réactivent exactement la même image que le poème précédent : « Cependant sa main distraite se noie / Dans ses beaux cheveux, y mêlant des roses. » Comme l'explique Alexandre-Bergues, « [o]n observe [...] dans certains textes une mise à distance du mythe⁸⁵ », qui vise à dévoiler l'humanité d'Hélène : « La dualité d'Hélène pourrait bien dire ici une dualité mythe/réalité, l'Hélène légendaire ne dissimulant au fond qu'une femme légère et toute mortelle⁸⁶. » Krysinska, comme elle le fait pour d'autres figures féminines, donne à voir Hélène dans son humanité simple : c'est une femme esseulée, perdue dans les jardins de Troie. Passivement et en souffrance, l'Hélène de Krysinska attend peut-être le résultat du duel entre Pâris et Ménélas. La poétesse ne fait pas peser le poids de la guerre sur ses épaules « couleur de colombe », mais elle ne s'inscrit pas non plus de manière explicite dans « une tradition désireuse de disculper Hélène [...] »⁸⁷ : la vision qu'elle en propose demeure voilée et ambiguë.

2.3. Ariane, au-delà du fil

Toujours dans la section « Femmes » des *Rythmes pittoresques*, Marie Krysinska consacre finalement un poème à Ariane (OC I : 97–99). Comme l'écrivait Jacqueline de Romilly, « Ariane est l'une des grandes figures de la mythologie grecque, une de celles

⁸¹ CALAME Claude, *op. cit.*, § 25.

⁸² *Id.*

⁸³ BALLESTRA-PUECH Sylvie et GÉLY Véronique, *op. cit.*, p. 1568.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1564.

⁸⁵ ALEXANDRE-BERGUES Pascale, *op. cit.*, p. 913.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 911.

qui ont hanté l'esprit des auteurs et des artistes pendant des siècles⁸⁸. » Dans la mythologie gréco-romaine, Ariane est la fille de Minos, roi de Crète, et de Pasiphaé. Elle est surtout célèbre pour le motif du fil d'Ariane, devenu une « référence universelle⁸⁹ ». Ainsi, le versant le plus connu du mythe est certainement celui qui la lie à Thésée et au minotaure. Le minotaure, monstre mi-homme mi-taureau et demi-frère d'Ariane, est enfermé dans le labyrinthe construit sous le palais de Cnossos. Il dévore périodiquement de jeunes athéniens qui lui sont livrés en sacrifice, jusqu'à ce que Thésée, fils du roi Égée d'Athènes entreprenne de mettre fin au massacre. Ariane, tombée amoureuse de lui, lui fournit une pelote de fil, seule manière de retrouver son chemin dans le dédale du labyrinthe. Comme l'expliquent Ariane Eissen et André Peyronie, « dans cette image, la femme semble valorisée [car] malgré sa vaillance, Thésée échouerait à sortir du labyrinthe sans le stratagème trouvé par Ariane⁹⁰. » En retour, il doit la ramener à Athènes et l'épouser. Seulement, et c'est là le versant moins célèbre du mythe et celui choisi par Krysinska, Thésée abandonne Ariane sur l'île de Naxos, où elle est retrouvée par le dieu Dionysos, qui s'éprend d'elle et en fait son épouse.

En ce qui concerne les sources antiques, comme l'expliquent Eissen et Peyronie, les œuvres les plus anciennes, comme l'*Illiade*, l'*Odyssee* ou la *Théogonie* d'Hésiode ne mentionnent le mythe d'Ariane et de Thésée que très brièvement⁹¹. Les deux chercheurs notent que le lien entre Ariane et Dionysos « [...] est développé au chant XLVII des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis (v^e siècle de notre ère), où l'arrivée du dieu délivre Ariane de la souffrance de l'abandon⁹². » Par ailleurs, il existe une multitude de versions du mythe, certaines cherchent à trouver une justification au geste de Thésée, en avançant notamment qu'il a été contraint par les dieux à quitter Naxos sans Ariane. En ce qui concerne le sort de l'héroïne, les auteurs divergent également : certains avancent qu'elle se suicide, et d'autres qu'elle épouse un prêtre de Dionysos et non le dieu lui-même⁹³.

Eissen et Peyronie résument :

Malgré la multiplicité des variantes et l'éclatement des sources littéraires, un récit canonique s'est imposé, avec ses deux ou trois étapes : l'aide apportée par Ariane à

⁸⁸ ROMILLY Jacqueline de, « Préface », dans VATIN Claude, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, p. 7.

⁸⁹ MATRICON-THOMAS Élodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du Labyrinthe », dans *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 17, 2014, p. 181.

⁹⁰ EISSEN Ariane et PEYRONIE André, « Ariane », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 168.

⁹¹ *Ibid.*, p. 166.

⁹² *Id.*

⁹³ *Id.*

Thésée dans la victoire sur le Minotaure ; l'abandon à Naxos, suivi, ou non, de la rencontre avec le dieu. L'intérêt pour le mythe peut se focaliser plus particulièrement sur l'un de ces épisodes⁹⁴.

Ainsi, l'on peut dire que Krysinska place la focale sur la rencontre entre Ariane et Dionysos, du moins surtout sur le moment charnière qui fait suite à l'abandon d'Ariane par Thésée, et qui précède la rencontre avec le dieu.

2.3.1. « Ariane »

Le poème « Ariane » (OC I : 97–99) est divisé en trois parties, par deux astérisques. L'on comprend dès la première strophe de la première partie que l'héroïne a déjà été abandonnée, car son « triste cœur est dévasté de larmes ; / Et devenu pareil à un champ de combat ». Krysinska évoque également « la trahison de l'amant ». La deuxième strophe vient confirmer que cet amant est Thésée, et qu'Ariane se trouve bien sur l'île de Naxos :

Et parmi tes roches plus clémentes
Que l'âme criminelle de Thésée,
Sur ton sol muet, ô farouche Naxos !
Ariane s'endort ;
Tandis que sur la mer complice,
À l'horizon s'effacent
Les voiles blanches des trirèmes.

Krysinska s'adresse à l'île-même de Naxos, et les éléments naturels qui la composent sont quasiment personnifiés par l'usage d'adjectifs s'appliquant d'habitude à des êtres humains : le sol est « muet » et la mer est « complice » du départ de Thésée. La poétesse blâme féroce le héros, même « [l]es roches » de Naxos, censées représenter un environnement hostile pour Ariane, sont « plus clémentes » que Thésée, qui a « l'âme criminelle ». Paliyenko remarque : « Comme dans “Ève”, la figure féminine apparaît dans une pose passive : “Ariane s'endort.”⁹⁵ » Mais à la différence d'Ève, le sommeil et l'endormissement sont des motifs doublement présents dans le mythe d'Ariane : Thésée abandonne Ariane alors qu'elle est endormie, et c'est de nouveau lorsqu'elle est plongée dans un profond sommeil que Dionysos la trouve sur l'île. Ici, le motif du premier sommeil d'Ariane est déplacé : Krysinska ne la montre pas endormie au moment de l'abandon, elle montre plutôt sa douleur, puis son endormissement après cet abandon.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁵ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 263.

L'autre élément qui diverge du mythe canonique est le suivant : Krysinska évoque « Les voiles blanches des trirèmes », c'est-à-dire des navires de guerre de Thésée, qui « À l'horizon s'effacent ». Ceci est très étonnant, car, dans la tradition, Thésée rentre à Athènes avec des voiles noires, c'est d'ailleurs ce qui conduit son père, Égée, à se suicider en se jetant dans la mer. En effet, ce dernier avait demandé à son fils de hisser des voiles blanches s'il avait réussi à vaincre le minotaure et s'il revenait vivant de Cnossos. En apercevant les voiles noires, que Thésée a oublié de changer, il pense alors que son fils est mort. Chez certains auteurs, cet oubli de Thésée est lié à Ariane. Par exemple, « [...] chez Catulle [...], Ariane maudit l'infidèle, qui, du coup, oublie de hisser les voiles blanches⁹⁶ ». Dans ce cas de figure, l'on pourrait penser que Krysinska transforme le mythe pour montrer Ariane comme un personnage uniquement positif, qui ne maudit pas Thésée, et qui par conséquent n'est pas à l'origine du suicide de son père. Cependant, souvent l'on avance que Thésée a oublié de hisser les bonnes voiles car il était attristé par l'abandon d'Ariane. Ainsi, montrer Thésée qui prend le large avec les voiles blanches, pourrait aussi être une manière pour Krysinska de montrer qu'il n'est nullement perturbé par la rupture de sa promesse et l'abandon de celle qui l'a sauvé.

Dans la troisième strophe, Krysinska s'emploie à décrire Ariane, puis le paysage qui l'entoure. Paliyenko commente : « L'accent placé sur l'apparence extérieure [de l'héroïne] se déplace sur le cadre de la scène, dépeint de manière à refléter le paysage intérieur d'Ariane⁹⁷. » Nous remarquons qu'elle est décrite dans le même jeu de couleurs, entre rose, blanc et bleu, que l'était Hélène. De plus, comme pour Magdelaine, l'on retrouve les roses associées aux pleurs : « Elle dort. Les mélancoliques roses / Nées sous les pleurs, / Font albatrén son beau visage. / Et sur ses bras nus, aux bijoux barbares, / Frémissent les papillons d'ombre saphirine, / [...] » Pour Paliyenko, « la couleur des objets qui entourent la belle endormie éveille l'émotion [et] la mélancolie des roses à proximité évoque la profonde sensation de douleur de la figure silencieuse⁹⁸ ». L'on peut également dire quelques mots des « bijoux barbares », qui ornent les bras d'Ariane. Aux yeux des grecs, tout ce qui n'est pas grec, est barbare – comme la brillante civilisation minoenne qui s'épanouit en Crète. Comme le rappellent Eissen et Peyronie, le mythe d'Ariane et de Thésée peut ainsi s'envisager comme une opposition de styles :

⁹⁶ EISSEN Ariane et PEYRONIE André, *op. cit.*, p. 166.

⁹⁷ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 263.

⁹⁸ *Id.*

Ariane, la Crétoise, et Thésée, l'Athénien : deux mondes s'affrontent quand les héros se rencontrent. D'un côté, une civilisation déjà ancienne ; de l'autre, une cité en train de se façonner. En un sens, il s'agit bien d'une opposition entre l'archaïque et le moderne, le sinistre tribut humain imposé par Minos à Égée pouvant apparaître comme un signe de barbarie primitive⁹⁹.

Par l'usage du seul mot « barbare », Krysinska rappelle qu'Ariane n'est pas grecque, et que son mythe est porteur d'enjeux complexes. Jacqueline De Clercq ajoute :

Le mythe d'Ariane fait donc la jonction entre les mythologies minoenne et grecque et annonce symboliquement la transition qui s'opère alors dans le bassin méditerranéen entre la thalassocratie crétoise qui entre en déclin et la montée en puissance des cités-États grecques, celle d'Athènes en particulier, transition qui marque aussi le passage du matriarcat au patriarcat¹⁰⁰.

2.3.2. Arrivée de Dionysos

Les trois strophes de la seconde partie montrent l'arrivée du dieu Dionysos sur l'île de Naxos. Krysinska peint le dieu pourvu de tous ses attributs canoniques : « Et voici le dieu charmant / Dionisos, / Couronné du gai feuillage / Pris à la vigne sacrée. » Le dieu est également accompagné de son traditionnel cortège – « l'agreste troupe / Des Faunes et des Satyres » – et il porte « Le thyrses saint », ce bâton qui est son principal attribut. La poétesse fait également référence à l'expédition mythique du dieu en Inde, où il aurait implanté son culte : « Et sa chevelure de lumière / S'embaume des aromates / Conquis aux Indes lointaines. » Claude Vatin explique : « Dieu créateur de la vigne, Dionysos s'exprime dans l'exubérance de la végétation, jaillissement de vie féconde qui produit le raisin et le vin, mais aussi prolifération étouffante, tel le lierre, qui enlace, paralyse et tue¹⁰¹. » Le chercheur décrit aussi le dieu comme une « divinité à multiples faces¹⁰² » et de nature ambivalente. Ainsi, il est parfois représenté comme un jeune homme, parfois comme un vieillard. Krysinska le représente nu et en pleine jeunesse : « Sa nudité a la grâce triomphale / De l'impérissable jeunesse ». Elle mentionne aussi « l'androgynie nature / De l'Animale – Divinité », ce qui dessine une double ambivalence de Dionysos : à la fois homme et femme, animal et divin. Et en effet, le dieu est souvent représenté comme un être androgyne, accompagné d'animaux et de créatures hybrides. Finalement,

⁹⁹ EISSEN Ariane et PEYRONIE André, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁰ DE CLERCQ Jacqueline, « *Le Dit d'Ariane* ou le “deviens qui tu es” au féminin », dans ZUPANČIČ Metka, sous la dir., *La mythocritique contemporaine au féminin*, Paris, Karthala, 2016, p. 37.

¹⁰¹ VATIN Claude, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, p. 13.

¹⁰² *Ibid.*, p. 12.

comme elle le faisait pour la déesse Aphrodite, Krysinska décrit en détails le corps du dieu. Après avoir mentionné sa chevelure, elle écrit :

Au rythme prestigieux de sa marche,
Ses cuisses de héros
Ont l'ondoyance voluptueuse des vagues ;
Et le geste de son bras victorieux qui porte
Le thyrsé saint
Montre la toison fauve de son aisselle

Elle semble réserver le même traitement aux dieux et aux déesses. Ainsi, il ne faut peut-être pas voir dans cette pratique proche du blason, une sexualisation du corps féminin.

La première strophe de la troisième partie est très brève, elle ne compte que deux vers, qui repartent du sommeil d'Ariane : « Ariane endormie est pareille / À une neigée de clairs lotus. » La couleur blanche est toujours présente, et elle souligne à nouveau la pureté et l'innocence de la figure féminine. L'astérisme, placé juste avant ces deux vers, marque une ellipse, car le poème n'explique pas comment Dionysos aperçoit et trouve Ariane :

Le Dieu ravi
S'émeut de délire célestement humain ;
Et sa caresse comme un aigle s'abat
Sur le sein ingénu de la dormante belle,
Qui s'éveille alors.

Dionysos – à qui Krysinska accorde une majuscule dans le mot « Dieu » – conserve son ambivalence : il est pris dans un antithétique « délire célestement humain ». La comparaison qui suit, de l'ordre de la prédation, compare la caresse du dieu à un aigle chassant : sa main, qui se pose sur le sein d'Ariane, s'empare de sa proie endormie. Une vision que l'on peut qualifier aujourd'hui d'agression sexuelle. Paliyenko commente : « Moulée dans l'image d'«Ève au corps ingénu» et filtrée à travers un regard quasi masculin, l'Ariane de Krysinska provoque, à son insu, le désir de Dionysos, avant de devenir la proie de son impérieuse caresse¹⁰³ ». Il est vrai que le serpent, dans un geste de prédation sexuelle, s'enroulait autour des flancs d'Ève alors endormie. Dans le poème « Triptyque païen » d'*Intermèdes* (OC II : 219–221), la poétesse remobilise la même comparaison : « La caresse du Dieu comme un aigle s'abat / Sur le sein ingénu de la Sirène exquise ». Le dieu en question est alors Pan, et la sirène, à la différence d'Ariane, n'est pas endormie. En qualifiant l'héroïne de « dormante belle », Krysinska mobilise

¹⁰³ PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 264.

Dionysos est pareil à un prédateur, et Ariane change si brusquement de sentiment, que leur amour en devient artificiel. À propos de la « jonction de la geste de Thésée et du mythe dionysiaque¹⁰⁸ », Vatin ajoute : « [...] le destin d'Ariane est pour longtemps fixé dans un diptyque où le triomphe de l'amour succède à la souffrance de l'abandon¹⁰⁹. » Mais l'amour peut-il triompher si facilement ? Pas pour celles et ceux qui voient dans le séjour d'Ariane à Naxos un « chemin initiatique¹¹⁰ ». Dans son récit *Le Dit d'Ariane*, De Clercq exploite justement ce moment charnière, et elle explique dans son article postérieur : « À l'évidence, le récit mythique présente un espace blanc que j'ai squatté en racontant les années de cheminement d'Ariane¹¹¹. » Il est amusant de constater que, comme elle, Krysinska s'inscrit dans cet « espace blanc », mais à la place d'y créer un parcours initiatique, elle peint le bref instant artificiel au cours duquel Ariane passe de Thésée à Dionysos.

2.4. « Femmes » et « Pentéliques » : note conclusive

Les déesses et héroïnes mythologiques sont les figures féminines auxquelles Krysinska consacre le plus de poèmes. Dans ce chapitre, nous avons fait le choix d'en sélectionner trois. D'abord, étant la seule figure à qui la poétesse consacre deux poèmes entiers dans deux recueils différents, Aphrodite nous a semblé incontournable, et particulièrement intéressante dans ses liens complémentaires et oppositionnels avec Tanit et Philomèle. Ensuite, parmi toutes les autres figures mythologiques, nous avons choisi Hélène et Ariane ; ce qui nous a ainsi permis d'envisager tous les poèmes de la section « Femmes » de *Rythmes pittoresques* (OC I : 93–106), composée par ailleurs des poèmes « Ève », « Marie » et « Magdelaine ». Les deux poèmes consacrés à ces héroïnes mythiques – comme tous ceux de la section « Femmes » – travaillent à humaniser les figures féminines. Ils les proposent dans des moments d'émotion en apparence simples, mais rendus complexes par les enjeux mythiques : Hélène est au milieu d'une guerre dont elle est jugée responsable, et Ariane doit abandonner émotionnellement Thésée pour Dionysos. De plus, la poétesse joue encore la carte de la subversion. Dans « Les Héroïnes », la comparaison entre Hélène et Philomèle vient activer de nouvelles

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 33–34.

¹¹⁰ EISSEN Ariane et PEYRONIE André, *op. cit.*, p. 172.

¹¹¹ DE CLERCQ Jacqueline, *op. cit.*, p. 41.

perspectives de lecture en termes de violences faites aux femmes, et dans « Ariane », elle utilise une tournure qui, assez éloquemment, questionne le rapport de prédation entre Dionysos et Ariane.

En ce qui concerne les figures féminines mythologiques dont nous n'avons pas traité, elles sont majoritairement concentrées dans la section « Pentéliques » d'*Intermèdes* (OC II : 55–68). Krysinska y évoque les Parques, Artémis et Athéna. Dans « Artémis » (OC II : 61), la poétesse évoque la vierge chasserresse, incarnation de la lune, qu'elle appelle « Diane » – selon son nom latin – à la fin du poème. Dans une des strophes, elle évoque aussi la déesse Hécate, censée représenter une autre phase de la lune et incarner la magie. Des évocations plus ponctuelles de Diane se retrouvent dans d'autres poèmes, notamment dans « Lune en mer » (OC II : 177), dans une comparaison purement symboliste entre les rayons de lune sur les vagues et les flèches de l'archère : « Et c'est comme une volée de flèches d'argent, / Échappées à l'arc infailible de Diane, / Qui vont frapper les biches blanches, bondissant, / Effarées, aux sommets des vagues. » Athéna (OC II : 65) est, quant à elle, représentée avec tous ses attributs canoniques : le casque d'or, le javelot, et l'égide avec la tête de Gorgone. Krysinska la peint dans sa complexité de déesse de la guerre et de la sagesse : elle évoque ses « nombreuses pensées » et son « rêve de paix parfaite ». Le poème « Les Parques » (OC II : 57) montre les trois sœurs en train de filer. Lachésis, qui traditionnellement déroule le fil de la vie de chaque individu, « chante le Passé », par essence nostalgique. Clotho « la décevante », celle qui tisse le fil, « exalte le Présent ». Atropos, chargée de couper le fil, « lit dans l'avenir inquiétant ». Chaque strophe répète le vers « Les Parques filent en chantant » ; ainsi, cette vision de femmes qui tissent et chantent, évoque la chanson de toile médiévale. Ce poème hautement symbolique est d'ailleurs le premier poème du dernier recueil de Krysinska.

Finalement, il nous semble que les poèmes de la section « Femmes » montrent un traitement plus poussé, plus intéressant et plus subversif des femmes bibliques et des héroïnes mythologiques ; ils cherchent véritablement la femme derrière la figure féminine. A contrario, la section « Pentéliques », uniquement consacrée à des dieux et déesses gréco-romains, se concentre sur leurs attributs typiques et en offre une vision gravée dans le marbre – l'adjectif « pentélique » désignant d'ailleurs le marbre blanc

extrait de la montagne éponyme en Grèce¹¹². Le traitement réservé aux figures d'Aphrodite et de Tanit est, quant à lui, à part. Krysinska consacre à la déesse grecque un premier poème dans la section « Symboles » de son premier recueil, et un deuxième poème dans les « Pentéliques » de son dernier recueil ; dans les deux cas, c'est la filiation et la naissance d'Aphrodite qui priment. La déesse punique est, pour sa part, évoquée dans la section « Clairs de soleil et clairs de lune » d'*Intermèdes*. Enfin il faut encore noter que les références ponctuelles aux nymphes, naïades, muses, bacchantes, et autres sirènes¹¹³ peuplent l'œuvre de Marie Krysinska.

¹¹² « Pentélique », dans *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pent%C3%A9lique> (29/07/2025).

¹¹³ Au sujet des sirènes, nous renvoyons à la contribution suivante : COLLINI Maria Benedetta, *Les sirènes dans la poésie mineure de la fin-de-siècle, entre chant et silence*, dans AURAIX-JONCHIÈRES Pascale, études réunies et présentées par, *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, pp. 67–88. Collini dit notamment quelques mots de la sirène du poème « Triptyque païen ».

Chapitre 3 : Mythes forgés

Nous souhaitons à présent nous pencher sur des poèmes présentant des figures féminines, qui ne sont issues ni de récits bibliques, ni de récits mythologiques, ni d'aucun mythe préexistant en tant que tel. À plusieurs reprises dans ses trois recueils, Krysinska semble forger ses propres mythes par un alliage complexe de motifs et de symboles hérités de diverses traditions. Ainsi, toujours sous le prisme de la méthode mythocritique, c'est cet alliage de motifs, de symboles et de références que nous nous proposons de décoder. Ces poèmes sont à rapprocher du conte et de la légende, soit parce qu'ils se trouvent dans une section qui porte ce titre, soit parce qu'ils portent eux-mêmes ce titre. Krysinska joue donc également la carte de l'intertextualité, procédé omniprésent dans sa poésie. Comme le rappelle Elgart :

Dans le plus proche entourage du mythe coexistent d'autres formes narratives. Conte, légende, saga présentent des caractéristiques voisines. Dans les traditions qui nous sont parvenues, les frontières sont fluctuantes et le mélange est fréquent : le conte conserve des traces du mythe, le mythe renferme des contes, la Bible contient ses contes. André Jolles classe le mythe, la geste, la légende et le conte parmi neuf « formes simples », distinctes des formes littéraires. Selon Mircea Eliade, contes et fables seraient les résultats de la dégénérescence du mythe¹.

Dans son article « Conte, légende et mythe », Philippe Walter explique que c'est au Moyen Âge qu'apparaissent les termes « conte » et « légende »². Si la légende possède par définition une forme écrite, le conte, quant à lui, a une existence orale. C'est cette oralité qui le rapproche du mythe. Walter déclare : « Si le mythe est toujours premier, originel et fondateur, la légende et le conte se situent d'ordinaire comme des créations secondes, “formes simples” que l'esthétique littéraire a appris à distinguer. De plus, au conte s'attache plutôt un contexte profane, alors que le mythe relève originellement de la sphère religieuse³. » Ainsi, le conte semble plus proche du mythe que ne l'est la légende,

¹ ELGART Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Mireille DOTIN-ORSINI, Université de Toulouse, 2014, p. 19.

² WALTER Philippe, « Conte, légende et mythe », dans CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe, sous la dir., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 59– 66. Sauf mention contraire, dans ce paragraphe et le suivant, les informations relatives au conte et à la légende sont issues de cette source.

³ *Ibid.*, pp. 60– 61.

il en est une « probable rémanence⁴ ». En ce qui concerne l'utilisation de la méthode mythocritique pour envisager ces deux objets, Walter explique :

Les relations entre conte, mythe et légende se trouvent au cœur de débats théoriques et méthodologiques opposant plusieurs disciplines. La plupart des mythologues considèrent qu'il n'existe pas de différence majeure entre un conte et un mythe, alors que beaucoup d'ethnologues reconnaissent une altérité radicale entre ces deux formes de narration [...]⁵

Dans le cas qui nous occupe, au vu des attaches manifestes qui lient Krysinska à l'univers mythique, nous assumons comme pertinent l'examen de figures féminines issues de ses poèmes liés aux contes et aux légendes. De plus, nous parlons de « mythes forgés », car ces poèmes ne recourent jamais totalement des œuvres existantes.

Elgart rappelle également que le XIX^e siècle se caractérise par une forme de retour aux mythes nationaux : « Dans cette dynamique de libération de traditions effacées, s'inscrit la redécouverte des mythes condamnés à l'oubli par le christianisme ou christianisés [...] »⁶ Nous pouvons dire qu'à certains égards, Marie Krysinska, d'origine polonaise, s'inscrit dans cette tendance. Dans *Joies errantes*, la pénultième section s'intitule « Légendes » (OC I : 317–326), et elle contient trois poèmes, chacun également intitulé « Légende ». À l'endroit du titre du premier de ces poèmes, la poétesse explique dans une note : « Ces légendes ne sont ni des traductions ni même des adaptations de thèmes déjà interprétés dans la langue slave, – mais des poèmes originaux échafaudés sur des superstitions populaires. » (OC I : 319) L'on retrouve ainsi cet aspect populaire, lui aussi cher au XIX^e siècle, des contes et légendes. Surtout, même s'il ne s'agit pas de thèmes canoniques dans la langue slave, il semble que les « superstitions populaires » évoquées par la poétesse trouvent bel et bien leurs origines dans le contexte slave, dont elle est elle-même originaire. Reprenant Genette, Walter souligne : « Il y aurait dans tout conte les traces d'un palimpseste, c'est-à-dire la présence d'une mythologie sous-jacente qui ne peut être restituée que par une analyse comparative⁷. » Le palimpseste de Krysinska est assurément double : sous ses contes et légendes, il y a parfois des traces mythiques slaves, mais les récits bibliques et le contexte gréco-romain ne sont jamais très loin. Finalement, à propos de l'école finnoise de folklore, Walter mentionne : « Pour elle, le propre du conte est d'être composé de motifs narratifs sécables et analysables comme

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Id.*

⁶ ELGART Jutta, *op. cit.*, p. 59.

⁷ WALTER Philippe, *op. cit.*, p. 63.

tels⁸. » Nous partons d'un postulat similaire pour analyser les divers motifs mélangés par Krysinska dans ses mythes forgés.

3.1. Oumé et la fileuse, deux avatars de Pénélope

Parmi les quelques poèmes que nous rangeons dans la catégorie des mythes forgés par Krysinska, deux d'entre eux sont consacrés à des figures féminines que nous envisageons comme des avatars de Pénélope, héroïne de la mythologie gréco-romaine. « Oumé » (OC I : 257– 258) et « La Fileuse » (OC II : 235– 237) mettent tous deux en scène un personnage féminin attendant désespérément le retour de l'être aimé, parti à la guerre. Le poème « Oumé » dépeint une « petite princesse japonaise », à laquelle nous n'avons pas trouvé de personnage mythologique ou historique correspondant⁹. Il appartient à la section « Ombres féminines » du deuxième recueil de Krysinska. Cette section contient trois autres poèmes dédiés à des figures féminines : « Judith », « Jeanne d'Arc » et « La du Barry ». S'il est pour le moins étonnant que ce personnage créé par la poétesse soit rangé parmi une figure biblique et deux figures historiques, cela témoigne peut-être justement de la volonté de Krysinska d'envisager Oumé comme une figure féminine à part entière, et non comme un simple personnage de fiction. Le poème « La Fileuse », quant à lui, fait partie de la section « Chansons et légendes » du troisième recueil de Krysinska ; il faut donc l'envisager entre légende et mythe.

Dans la mythologie gréco-romaine, Pénélope est la reine d'Ithaque et l'épouse d'Ulysse. Dans l'*Odyssée*, elle attend inlassablement le retour de son époux parti se battre à Troie. Il reviendra finalement après vingt années d'absence, dont dix de guerre et dix de voyage. Homère raconte également la célèbre ruse que Pénélope met en place pour échapper aux prétendants qui, croyant Ulysse mort, veulent l'épouser. Elle promet d'épouser l'un d'eux lorsqu'elle aura terminé de tisser le linceul de Laërte, le père d'Ulysse ; cependant, pour que ce moment n'arrive jamais, elle tisse le jour, et défait son ouvrage la nuit. Sylvie Ballestra-Puech indique : « Pénélope est devenue très tôt, tout particulièrement chez les écrivains latins, la figure paradigmatique de la fidélité¹⁰. » Dans

⁸ *Id.*

⁹ Dans nos recherches, nous avons tout de même rencontré un personnage féminin portant le nom d'Oumé. Il s'agit d'un personnage du conte théâtral *L'Histoire d'Oiwa et de Tamiya Iemon* appartenant au genre du kabuki. Cependant, cette Oumé ne présente pas de réelle similitude avec celle du poème de Krysinska. De plus, il est peu probable que cette pièce précise ait été connue de la poétesse.

¹⁰ BALLESTRA-PUECH Sylvie, « Pénélope », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1523.

l'*Odyssée*, Homère ne la qualifie jamais de fidèle, mais elle est présentée comme « l'exacte antithèse de Clytemnestre¹¹ », qui, avec l'aide de son amant, tue son époux Agamemnon à son retour de Troie. La chercheuse voit aussi en Pénélope une figure du refus, refus d'épouser les prétendants et refus d'oublier Ulysse :

En rêvant d'Ulysse « tel qu'il était quand il partit avec l'armée » (XX, 89), Pénélope refuse de quitter le statut de Nymphé [- c'est-à-dire de jeune mariée -] qui était alors le sien et par son refus immobilise l'île d'Ithaque dans un temps suspendu, empêche la succession normale des générations ; le massacre des prétendants sera la conséquence inéluctable de ce refus [...]. La Pénélope d'Homère n'est donc nullement une figure du devoir, comme celle qu'on trouve dans le théâtre et l'opéra du XVIII^e siècle, mais bien plutôt une figure du refus, voire d'une certaine sauvagerie¹².

Finalement, ce qui nous intéresse aussi dans l'histoire mythique de Pénélope, c'est le motif du tissage. Ballestra-Puech nous rappelle que ce motif apparaît pour la première fois au chant I de l'*Odyssée* lorsque Télémaque réprimande sèchement sa mère : « retourne à tes travaux, / toile et quenouille [...] / la parole est affaire d'hommes » (chant I, v. 356–358)¹³. Ainsi, la chercheuse déclare : « Si pour Télémaque, [...] le tissage est l'attribut des femmes en tant qu'exclues de la parole et du pouvoir, pour Pénélope il est l'instrument de la résistance féminine. Sa ruse en fait la digne épouse d'Ulysse aux mille tours¹⁴. » Comme Philomèle, Pénélope est privée de la parole et se tourne vers « la voix de la navette ».

3.1.1. « La Fileuse »

Dans le poème « La Fileuse » (OC II : 235–237), la femme qui file prend la parole à la première personne, et elle s'adresse à son rouet :

File mon rouet
Confident fidèle
De ma longue peine
File mon voile de mariée
Blanc comme le lait

File mon rouet
Car mon bien-aimé
Parti guerroyer
Bientôt reviendra
Il me l'a juré.

¹¹ *Ibid.*, p. 1524.

¹² *Ibid.*, p. 1527.

¹³ Pour nous référer à l'*Odyssée*, nous utilisons l'édition suivante : HOMÈRE, *Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe JACCOTET, Paris, La Découverte, 2004.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1528.

Partant, il m'a dit :
« Tant que la rose ne fleurira
Parmi la neige, mon cœur battra
Chère mie, pour toi. »

L'on retrouve ainsi plusieurs points communs avec le mythe de Pénélope : la femme attend son « bien-aimé / Parti guerroyer », ce qui provoque une « longue peine », et surtout, dans cette attente, elle file. Le lien entre la fileuse et son ouvrage est très puissant, car le rouet est son « Confident fidèle » ; l'on peut penser que l'adjectif « fidèle » s'applique également à la femme elle-même, fidèle à son bien-aimé. À la différence de Pénélope, l'ouvrage qu'elle a entrepris représente la vie et l'amour, puisqu'elle tisse son « voile de mariée / Blanc comme le lait ». Gardner et Robert commentent : « Avec la brièveté des vers et l'abondance des rimes en [e] et [a] (surtout aux vers 1–20), “La Fileuse” ressemble aux textes que Kryszewska, Charles Cros, Vincent Hyspa et leurs contemporains écrivaient, mettaient en musique et chantaient aux cabarets¹⁵. » D'ailleurs, l'on a presque l'impression que la fileuse elle-même est en train de chanter. Ceci évoque alors un autre poème dans lequel trois femmes « filent en chantant » : « Les Parques » (OC II : 57). Les Parques crient encore plus fort que la « voix de la navette » : elles ne récupèrent pas seulement la parole par la tapisserie, filer et tisser leur donnent le pouvoir sur les destinées.

Comme c'était le cas dans « Duetto » (OC II : 253–262), le poème prend ensuite des allures de pièce de théâtre. Gardner et Robert expliquent : « Le poème devient aussi théâtral que musical dans sa deuxième moitié, grâce au texte dramatique, comportant des indications scéniques (“(On frappe)”) et des mots en majuscules (tels que “VOIX AU DEHORS” et “LA FILEUSE”) pour identifier les voix¹⁶. » La fileuse demande alors : « Qui frappe ? » ; la « voix au dehors » répond : « Une pauvre vieille transie ». La fileuse lui offre l'hospitalité car « L'hôte qui passe est envoyé de Dieu » : elle lui procure à manger, à boire et de quoi se réchauffer. La vieille déclare alors :

Fillette, pour ton hospitalité,
Un conte je vais te conter.

J'ai vu sur la plaine
Lointaine

¹⁵ GARDNER Darci et ROBERT Laurent, « Notes et variantes », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 358.

¹⁶ *Id.*

La neige blanche
En avalanche,
Étendue ainsi qu'un drap frais,

Et sur ce drap,
D'un beau sang rouge éclaboussé,
Dormaient des chevaliers tombés
Dans le combat.

[...]

Des corbeaux passaient leur vol tournoyant
Au-dessus des morts. Des roses de sang
Fleurissaient sur la neige pâle,
Autour des héros par l'épée fauchés
– Parure sans égale ! –
Et ton amant était là, couché.

Avec cette prise de parole de la vieille, nous sommes dans un conte à l'intérieur du conte, puisqu'elle déclare : « Un conte je vais te conter. » Le récit qu'elle prend en charge révèle en crescendo à la fileuse le destin de son bien-aimé. Dans le paysage que la vieille dessine, fait de « neige blanche / [...] / Étendue ainsi qu'un drap frais » et de « beau sang rouge » qui éclabousse le drap, l'on retrouve déjà l'image mobilisée par le chevalier : « “Tant que la rose ne fleurira / Parmi la neige, mon cœur battra / Chère mie, pour toi.” » Un peu plus loin, elle reprend la métaphore exacte du chevalier – « Des roses de sang / Fleurissaient sur la neige pâle » –, avant de se montrer encore plus explicite : « Et ton amant était là, couché. » L'utilisation de cette image symbolique, qui fonctionne aussi comme une litote, nous semble typique du conte, qui parle par symboles, parfois codés. Dans ces histoires, les vieux et les vieilles sont souvent des personnages mystérieux, détenteurs du savoir ou du pouvoir. L'on retrouve ainsi un motif typique des mythes et des légendes. C'est parce que la jeune fille a fait preuve d'une grande générosité sans attendre de contrepartie, que la vieille lui livre cette information : « Fillette, pour ton hospitalité, / Un conte je vais te conter. » Josiane Bru explique : « Si le garçon ou la fille se comporte mal, rabroue le vieux ou la vieille qui l'interpelle, il sera sanctionné et échouera. S'il est aimable et compatissant, il recevra un bienfait, un conseil, un objet magique qui lui permettra d'aller jusqu'au bout de sa quête¹⁷. »

Cependant, ici, de quête il n'est plus question, car la fileuse déclare :

File mon rouet.

¹⁷ BRU Josiane, « Figures de l'altérité : Vieilles et Vieux dans les contes populaires français », dans *Colloque Vivre le vieillir*, Toulouse, mars 2009.

De mon voile de mariée,
Un voile de nonnain j'en ferai,
Au cloître je prierai Dieu, toute ma vie,
Pour que, dans son paradis,
Il me rende mon ami.

L'on retrouve ainsi la structure initiale et l'adresse au rouet – « File mon rouet » –, mais sur un autre ton, celui de la peine et du deuil. Au sujet de Pénélope, Ballestra-Puech écrit : « Son tissage est doublement placé sous le signe de la duplicité : par les paroles qui l'accompagnent, par l'opposition entre l'action du jour et celle de la nuit¹⁸. » Le tissage est un « leurre construit à la lumière du jour et défait dans l'intimité de la nuit¹⁹. » Le tissage de la fileuse de Krysinska est double lui aussi : d'abord positif et synonyme de vie lorsqu'elle tisse son voile de mariée, ensuite négatif et synonyme d'austérité absolue lorsqu'elle le transforme en « un voile de nonnain ». Autre similitude, l'ouvrage de Pénélope est intimement lié à la mort : il est un « faux linceul pour Laërte dissimulant le refus du deuil d'Ulysse²⁰ », et il annonce en quelque sorte le massacre des prétendants. La fileuse de notre poème transforme son ouvrage à cause d'un autre massacre : son bien-aimé mort, elle n'a plus de raison de vivre. Cependant, Krysinska ne pousse pas le tragique jusqu'à la faire tisser son propre linceul, car il lui reste l'espoir de servir Dieu « Pour que, dans son paradis, / Il [lui] rende [s]on ami. »

3.1.2. « Oumé »

Dans le poème « Oumé » (OC I : 257–258), la femme est également dans l'attente de son bien-aimé parti se battre. Comme dans le poème précédent, il y a une prise de parole directe de la figure féminine, qui chante une chanson :

Oumé – Fleur-de-Prunier – la petite princesse
Japonaise – aux longs yeux,
Au teint de lotus doré,
Laisse errer
Ses doigts de fin ivoire
Sur les cordes tendues de la *biva* ;
Et de ses lèvres exquisement pâles
Monte une chanson :

« Le guerrier arouche [sic]²¹,

¹⁸ BALLESTRA-PUECH Sylvie, *op. cit.*, p. 1528.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Id.*

²¹ Il s'agit certainement d'une erreur, car dans la partie « Notes et variantes », Frémy reproduit le texte du poème initialement publié par Krysinska dans *Le Chat noir*, et il écrit : « Le guerrier farouche, / Le farouche

Le farouche Samourai,
Pour moi seule s'attendrit ;
Le baiser de sa bouche
Est gai comme un éveil de nids.

Le prénom Ume, que Krysinska écrit phonétiquement « Oumé », signifie effectivement prune, prunier ou fleur de prunier en japonais²². Les fleurs de prunier, comme celles du sakura, sont admirées au Japon dans la coutume de l'*hanami*. Par leur floraison précoce, elles annoncent l'arrivée du printemps²³. Nous remarquons que le portrait d'Oumé que fait Krysinska est empreint de quelques clichés : la princesse japonaise possède de « longs yeux », et son teint est comparé au « lotus doré », fleur omniprésente dans les cultures asiatiques. La suite du poème évoque également des « bambous » et des « cigognes », deux autres symboles dans la culture japonaise. Ainsi, ce poème de Krysinska, avec son univers japonisant, s'inscrit dans le mouvement du japonisme²⁴, terme inventé par le critique d'art Philippe Burty et qui fait référence à l'influence considérable de l'art japonais sur l'Occident dans la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁵. À propos de la tournure « Laisse errer / Ses doigts de fin ivoire / Sur les cordes tendues de la *biva* », qui est un « instrument japonais voisin du luth²⁶ », Wierzbowska déclare : « [Oumé] est condamnée et se condamne elle-même à errer sans fin [...] Doublement pétrifiée, dans l'image poétique et dans l'ivoire, il ne lui reste qu'à flâner dans les souvenirs²⁷. »

Dans la suite du poème, Oumé continue sa chanson au sujet du « farouche Samourai » :

« Il est parti guerroyer,
Armé du *katana* recourbé ;
Mais son baiser dans mon cœur est resté...
Et j'attends, palpitante d'espérer
Le retour du Bien-Aimé. »

samourai ». Voir FRÉMY Yann, « Notes et variantes », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume 1*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 354.

²² « Ume », dans *Jisho Japanese-English dictionary* [en ligne], URL : <https://jisho.org/search/ume> (07/05/25).

²³ FRÉMY Yann, « Notes et variantes », *op. cit.*, p. 355.

²⁴ À ce sujet, l'on peut noter que le poème « Oumé » s'intitulait initialement « Japonaiserie » lors de sa première publication dans la revue *Le Chat noir* en 1893. (*Ibid.*, p. 354.)

²⁵ BAWIN Julie, « Le Japonisme : naissance et prolongements », dans *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège* [en ligne], octobre 2010, URL : https://culture.uliege.be/jcms/prod_245488/le-japonisme-naissance-et-prolongements?part=2 (06/08/25).

²⁶ FRÉMY Yann, « Notes et variantes », *op. cit.*, p. 355.

²⁷ WIERZBOWSKA Ewa M., « Microlecture de la poésie de Marie Krysinska », dans *Cahiers ERTA*, n° 6, 2014, p. 236.

Cette strophe confirme la posture d'attente d'Oumé, sa situation rejoint donc bel et bien celles de la fileuse et de Pénélope. Il existe cependant une différence, dans cette attente, la princesse n'est pas en train de tisser ou de filer, elle chante une chanson et joue de la musique. Dans son article consacré à Pénélope, Ballestra-Puech fait état de deux relectures du mythe, qui lient filage et musique. Dans le poème « Arachne, Penelope » de Rolfe Humphries, le métier à tisser « se transforme en instrument de musique²⁸ » ; tandis que dans le poème « The World as Meditation » de Wallace Stevens, « l'épigramme, empruntée à Georges Enesco, superpose à la figure de Pénélope celle du compositeur et du violoniste – les fils du métier à tisser se transformant ainsi en cordes musicales – pour mieux dégager leur entreprise commune [...]»²⁹ » Et c'est bien d'un instrument à cordes que joue Oumé : « Sur les cordes tendues de la *biva* ». Nous avons également vu que Philomèle, par l'usage de la tapisserie, pouvait s'envisager comme un Orphée au féminin, autrement dit comme une figure de la création artistique. Toutes ces figures féminines optent pour un autre médium que celui de la parole pure pour s'exprimer et, ce faisant, elles entrent dans une logique de création.

La chanson d'Oumé « berce, comme d'un souffle léger, / Les Chrysanthèmes, les Pivoines et les Iris. » Ainsi, ces trois fleurs vont successivement prendre la parole pour s'adresser à la princesse ; le poème alterne alors entre strophes de prise de parole des fleurs et strophes dans lesquelles Oumé continue sa chanson. Pour Wierzbowska, « [l]a subtilité et la fragilité du personnage féminin sont rendues à l'aide de juxtapositions avec [c]es fleurs, lotus, chrysanthèmes, iris³⁰. » Les chrysanthèmes invitent Oumé à la légèreté et à la joie de vivre : « – Viens, petite sœur. / Dont la robe comme nos parures est joyeuse, / Viens parmi nous promener ta langueur amoureuse ! / Dans le vent frais, qui souffle de la mer, nous baignerons ensemble... » Mais la princesse n'est pas réceptive à leur appel, et comme la fileuse, il lui est impossible de vivre sans son bien-aimé : « “Le charme de vivre, le charme de voir / Les fleurs, aux chatoyants reflets, / Qui, telles de petites sœurs, / Autrefois me parlaient – / Tout s'est éloigné / Avec le Bien-Aimé.” » Oumé semble entendre les fleurs puisque sa chanson leur répond, cependant elle en est comme inconsciente : « Les fleurs, [...] / Qui [...] / Autrefois me parlaient ». Les pivoines, quant à elles, sont bien plus pessimistes, ou réalistes, que les chrysanthèmes :

²⁸ BALLESTRA-PUECH Sylvie, *op. cit.*, p. 1529.

²⁹ *Ibid.*, p. 1530.

³⁰ WIERZBOWSKA Ewa M., « Microlecture de la poésie de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 236.

Les Pivoines disent : – Nos seins sont éclaboussés
Du sang glorieux des guerriers tombés ;
La petite princesse ne reverra jamais
Son Bien-Aimé !

« Si son jeune cœur allait succomber !
Si mon beau guerrier loin de moi tombait !
Ah ! sûrement les hirondelles me le diraient. »

L'échange entre les fleurs et la princesse est un véritable dialogue de sourds, pourtant Oumé croit encore en ses facultés de communication avec la nature : « les hirondelles me le diraient. » Les pivoines, dans l'*hanakotoba*, équivalent japonais du langage des fleurs, sont synonymes de bravoure et d'honneur³¹. Chez Krysinska, leurs « seins [...] éclaboussés / Du sang glorieux des guerriers tombés » semblent attester que ces derniers se sont battus avec courage. L'on peut voir dans la mention des seins, une image de la pivoine elle-même, fleur ronde et charnue.

Les iris, dernières fleurs à prendre la parole, incitent Oumé à l'oubli, voire au suicide :

Et les iris disent : – Viens, petite sœur,
Te pencher sur l'eau à l'insigne douceur !
Dans les roseaux tremblants dort l'opium suprême...
Viens parmi nous petite sœur !

« Et s'il ne devait
Revenir jamais,
Mon Bien-Aimé,
Parmi les iris et les roseaux,
Tremblants dans l'eau,
Je m'endormirais. »

³¹ Pour ce poème, en ce qui concerne les symboliques des fleurs, nous avons été dans l'obligation de nous fier aux informations provenant de divers sites et pages Internet, car nous n'avons pu accéder à une source fiable traitant de l'*hanakotoba*, langage des fleurs japonais. Comme l'a fait Tracy L. Paton dans son article « Marie Krysinska's Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist », nous avons consulté les ouvrages de de La Tour et de Grandville consacrés au langage des fleurs et publiés dans le courant du XIX^e siècle, mais avons constaté que, dans son poème, ce sont les connotations liées à la culture japonaise que Krysinska manie. Les trois pages principales que nous avons consultées sont les suivantes : « Hanakotoba et signification des fleurs japonaises », sur *Univers du Japon. Le Blog du Japon*, URL : https://universdujapon.com/blogs/japon/hanakotoba?srsId=AfmBOorhiW5V8m_jlLZ8kFOoA2OD3rGKrGKe3Omqqp_yQmY0bIRFHL-E (06/08/25) ; « La pivoine : symbolique et signification », sur *Sessile le blog*, URL : [https://www.sessile.fr/blog/la-pivoine-symbolique-et-signification/#:~:text=La%20symbolique%20de%20la%20Pivoine%20dans%20la%20mythologie%20japona,valeur%20et%20de%20grande%20beaut%C3%A9.\(06/08/25\)](https://www.sessile.fr/blog/la-pivoine-symbolique-et-signification/#:~:text=La%20symbolique%20de%20la%20Pivoine%20dans%20la%20mythologie%20japona,valeur%20et%20de%20grande%20beaut%C3%A9.(06/08/25)) ; « Le Symbolisme et la Beauté de l'Iris du Japon : Un Guide Complet », sur *Picture This*, URL : [https://www.picturethisai.com/fr/language-flower/Iris_japonica.html#:~:text=Quelle%20est%20sa%20signification%20dans,elle%20apporte%20sage%20et%20courage.\(06/08/25\)](https://www.picturethisai.com/fr/language-flower/Iris_japonica.html#:~:text=Quelle%20est%20sa%20signification%20dans,elle%20apporte%20sage%20et%20courage.(06/08/25)).

Les connotations souvent associées à l'iris ne sont pas si différentes de celles attribuées aux pivoines : les iris évoquent la virilité, notamment car ils sont associés à la tradition du *Tango no sekku*, la fête des garçons au Japon. Krysinska évoque aussi « les roseaux tremblants » dans lesquels « dort l'opium suprême », alors que celui-ci est normalement produit par le pavot. Tracy L. Paton, qui s'intéresse aussi au langage des fleurs chez Krysinska, remarque que la poétesse fait référence à l'opium, aux coquelicots et aux pavots dans plusieurs poèmes³². Partant des théories de Baudelaire sur la consommation de drogues dans un processus créatif, elle explique :

Les suggestions que Baudelaire offre à l'artiste consommateur potentiel de haschisch conviennent au projet poétique de Krysinska. Elle déclare dès le début de son poème qu'elle veut atteindre la perception sensorielle accrue associée à l'hallucination en s'abandonnant aux pouvoirs expressifs des objets qu'elle imagine³³.

Ainsi, dans le poème qui nous occupe, « [...] Krysinska inscrit à nouveau le personnage de la femme artiste, la princesse japonaise, musicienne et auteur-compositeur-poète Oumé, dans un espace marginal de distorsion imaginaire [...] »³⁴ Les iris semblent donc, en évoquant l'opium, inciter Oumé au sommeil et à l'oubli. Wierzbowska décrit l'ultime couplet chanté par la princesse comme un « rêve suicidaire³⁵ ». Il est vrai que cette plongée dans l'eau et ce sommeil artificiel s'apparentent presque à un suicide. Cette vision d'Oumé entourée d'iris et de roseaux dans un univers aquatique se superpose à l'image d'une autre figure féminine : l'Ophélie shakespearienne se noyant, thème pictural et poétique cher au XIX^e siècle. Wierzbowska explique également que parmi toutes les fleurs évoquées, « [l]'empathie et la douceur des premières fleurs s'opposent au réalisme pessimiste des dernières. La pensée de Fleur-de-Prunier va et vient entre l'espérance et le désespoir. La princesse d'ivoire est immobilisée dans son ambivalente émotion [...] »³⁶ Dès lors, il est intéressant de remarquer que les chrysanthèmes, premières fleurs qui s'adressent à Oumé, véhiculent des symboliques opposées dans les contextes européen et japonais. Le chrysanthème est l'emblème de la famille impériale japonaise, il représente la longévité et le bonheur. Bien au contraire, en Europe, il s'agit d'un symbole de deuil,

³² PATON Tracy L., « Marie Krysinska's Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, n°1/2, Automne-Hiver 2004–2005, p. 161. (Nous traduisons les citations issues de cette source.)

³³ *Ibid.*, p. 158.

³⁴ *Id.*

³⁵ WIERZBOWSKA Ewa M., « Microlecture de la poésie de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 237.

³⁶ *Ibid.*, p. 236.

souvent utilisé pour fleurir les tombes. L'on peut penser que la poétesse joue de cette symbolique double.

La dernière strophe du poème, comme c'est souvent le cas chez Krysinska, reprend, sur une note conclusive, des éléments présents dans les strophes précédentes :

Des cordes tendres le frémissement cesse
Et la chanson a replié son aile,
Oumé – Fleur-de-Prunier – la petite princesse
Japonaise, aux longs yeux,
Rêve parmi les étoffes brodées
Où, songeuses, des cigognes se sont arrêtées.

Schultz interprète le premier vers de cette strophe comme une preuve du suicide d'Oumé : « Oumé [...] s'enlève la vie lorsque son amant ne revient pas de la guerre [...] »³⁷ Dans cette interprétation, l'expression « Rêve parmi les étoffes brodées » poursuivrait alors l'évocation du sommeil provoqué par l'opium, et ce sommeil serait une litote pour évoquer la mort de la princesse. Ainsi, Oumé étant endormie ou morte, « la chanson a replié son aile ». Cette expression constitue une métaphore, motivée par l'évocation des cigognes, qui « se sont arrêtées » et ont donc également replié leurs ailes. La chute du poème est donc profondément tragique, contrairement à ce que la symbolique de renouveau du prénom « Oumé » laissait présager. À propos de la section « Ombres féminines », dont fait partie le poème « Oumé », Schultz déclare : « [les poèmes de cette section] s'appliquent également à peindre les parures féminines, mais chacun d'entre [eux] se termine par une violence qui sape le projet de traduire les charmes féminins en un tableau visuel agréable³⁸. » En effet, toutes ces « ombres féminines » mêlent la féminité à la mort : Judith décapite Holopherne, Jeanne meurt sur le bûché et La du Barry sera guillotinée.

3.1.3. Différences et convergences

À la lumière de ces analyses, Oumé et la fileuse nous semblent être de véritables avatars de la Pénélope mythologique. Nous repérons cependant deux différences majeures entre les poèmes de Krysinska et le mythe antique. D'abord, les histoires d'Oumé et de la fileuse se terminent mal. Au contraire d'Ulysse, le bien-aimé ne revient pas de la guerre. Ballestra-Puech déclare : « [...] tisser puis défaire la toile, c'est refuser que le destin

³⁷ SCHULTZ Gretchen, *The Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 241.

³⁸ *Id.*

d'Ulysse soit achevé³⁹. » En ce sens, les héroïnes de Krysinska ne semblent pas avoir autant de pouvoir que Pénélope, elles demeurent impuissantes face au sort de leur bien-aimé. Cette mort, ou du moins ce non-retour du guerrier, a des conséquences tragiques sur le destin des femmes : la fileuse souhaite entrer au couvent, et il est probable que, en se suicidant, Oumé refuse la vie d'une manière plus radicale encore. Ensuite, chez Krysinska, aucun des deux couples n'est marié comme Ulysse et Pénélope. La fileuse est fiancée au chevalier, elle tisse son voile de mariée. Quant à Oumé, il est peu probable, voire impossible, qu'une princesse japonaise soit en couple avec un samouraï. En effet, la société japonaise est très hiérarchisée, et le samouraï est un guerrier, d'un rang social nettement inférieur à la famille impériale. Ainsi, l'on peut voir dans le couple formé par la princesse Oumé et le samouraï, une sorte de fantasme occidental lié à un exotisme japonisant. Néanmoins, l'on peut également penser que Krysinska était consciente de cette différence de statut, et qu'elle forme ce couple à dessein, pour peindre une liaison clandestine, ultime subversion du poème. Cette figure de la femme attendant son bien-aimé parti à la guerre, se retrouve dans de nombreuses traditions et à de nombreuses époques. De la longue attente du retour de croisade au Moyen Âge, jusqu'à nos jours, le thème a trouvé une nouvelle résonance après la première guerre mondiale, dans des récits qui, cette fois, mettent parfois en scène des femmes qui ne restent pas fidèles à leur mari.

3.2. « La Mère, la Sœur et l'Épouse »

Dans le poème « Légende » [II] (OC I : 321–322), deuxième poème de la section éponyme que nous avons présentée plus haut, Krysinska reprend des « superstitions populaires » (OC I : 319) et des éléments de culture slave. Goulesque explique :

Les références à l'histoire de France sont très nombreuses dans ses poèmes, alors que son passé polonais n'est pas mentionné, du moins pas explicitement. Nous trouvons les traces minoritaires de la culture d'origine spécifiquement dans deux poèmes : « Légendes slaves » et « La Reine des neiges »⁴⁰.

Cette phrase de Goulesque est au demeurant légèrement ambiguë, car aucun poème de Krysinska ne s'intitule réellement « Légendes slaves ». Nous assumons néanmoins que par ce titre, elle évoque la section « Légendes », qui repose effectivement sur la culture slave. D'ailleurs, lors de sa première publication dans la revue *Le Figaro. Supplément*

³⁹ BALLESTRA-PUECH Sylvie, *op. cit.*, p. 1529.

⁴⁰ GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001, pp. 125–126.

littéraire, le poème qui nous occupe à présent était intitulé « Légende russe »⁴¹. Pour Frémy, les trois « Légendes » forgées par Krysinska « [...] relève[nt] de la poésie narrative⁴² », et « [...] peuvent se lire comme de véritables apologues⁴³ », comme nous allons le voir.

3.2.1. « Légende » [II]

« Légende » [II] s'ouvre sur l'image d'un « jeune prince aussi beau qu'un roi [qui] est mortellement blessé. / Tandis qu'il chassait au profond des bois. » La poétesse explique que, « Distrain par l'unique hantise des tresses dorées, / Des lourdes tresses dorées de la princesse sa femme », il fut chargé par un sanglier :

Et le voici maintenant aussi pâle qu'une touffe de jasmin, couché sur les brocards sanglants du lit.

Du lit heureux où quelques semaines avant il avait reçu la virginale épouse, sa princesse aux tresses dorées.

Autour du lit, trois pleureuses sont debout : la Mère, la Sœur et l'Épouse.

Il nous semble que dans les deux premiers versets de cette strophe, l'on retrouve le même jeu de couleurs entre blanc, rouge et or. Le prince est blanc comme « une touffe de jasmin », il baigne dans son sang, et les brocards du lit sont ces riches décorations, très souvent dorées, que l'on retrouve sur les étoffes. Le syntagme « virginale épouse » évoque la couleur blanche, la princesse a des « tresses dorées », et cette évocation de la nuit de nocces peut aussi activer la couleur rouge, en référence au sang que les femmes perdent parfois lors du premier rapport sexuel. Du point de vue du prince, le lit conjugal accueille donc des scènes antagoniques : sa nuit de noce, puis son agonie. Cependant, par l'association implicite entre ces trois couleurs, et par la présence de sang dans les deux cas, l'on peut penser que Krysinska établit entre ces deux scènes, un parallèle motivé par la souffrance potentielle de l'épouse lors de la nuit de noce. Autour de ce lit ambivalent, trois femmes pleurent le prince : « la Mère, la Sœur et l'Épouse. » Cette triade de femmes va prendre toute son importance dans la suite du poème.

À l'initiative de la mère, les trois femmes vont voir le magicien, qui vit « au profond des bois », afin qu'il compose « un baume » capable de guérir le prince. Wierzbowska commente : « Le portrait archétypique de la mère apparaît plusieurs fois

⁴¹ FRÉMY Yann, « Notes et variantes », *op. cit.*, p. 378.

⁴² FRÉMY Yann, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume 1*, *op. cit.*, p. 213.

⁴³ *Id.*

dans l'œuvre de Kryszynska. Chaque fois c'est l'unité de la vie et de la mort qui frappe immédiatement. La perte ou le risque de perte semble être un attribut particulièrement important dans la relation mère-enfant⁴⁴. » En effet, c'était par exemple un motif central du poème « Agnus dei ». Le magicien s'adresse ainsi aux trois femmes :

– Je puis guérir le jeune prince,
Je puis vous donner un baume qui guérisse le jeune prince,
Mais, pour me payer cet incomparable baume il me faut donner :
Toi la Mère, ton bras droit tout entier,
Toi la Sœur, ta main blanche avec l'anneau du doigt
Et toi l'Épouse, ta lourde tresse dorée.

*
**

La Mère dit : N'est-ce que cela ? et elle donna son bras droit.
La Sœur dit : Prends ma main blanche avec l'anneau du doigt.
Mais l'Épouse gémit : Hélas ! faudra-t-il me dépouiller de ma tresse dorée ?...
Je ne puis en vérité donner ma tresse dorée.
Et le Magicien garda son baume,
Et le Prince mourut.

Il faut d'abord noter que toutes les strophes sont ainsi séparées par un astérisme, qui ne semble pas indiquer d'ellipse ou de changement de lieu. Nous retrouvons des motifs typiques des contes et légendes. Ainsi, le magicien ne demande ni or ni richesse, mais un paiement symbolique pour la vie du prince : le bras, la main et la tresse n'ont pas de valeur en tant que tels, ce qui compte c'est que la mère, la sœur et l'épouse soient prêtes, ou non, à faire pareil sacrifice. Wierzbowska commente : « L'amour inconditionnel est celui de la mère. C'est elle qui doit et qui veut faire le plus grand sacrifice – offrir une partie de son corps pour sauver son fils⁴⁵. » Pour la chercheuse, l'adjectif « incomparable », dans la première de ces deux strophes, « joue le rôle du qualificatif explicite, au niveau syntaxique, par rapport au baume, et implicite, au niveau sémantique, par rapport à l'amour maternel. La douceur, l'amour inépuisable, le sacrifice sont des éléments qui construisent le portrait archétypique de la mère⁴⁶. » Cependant, même si le plus grand sacrifice est demandé à la mère, celui que doit réaliser la sœur est à peine moindre ; pourtant, elle le fait également sans hésiter, ce que semble oublier Wierzbowska.

⁴⁴ WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Kryszynska », dans JAKUBCZUK Renata et MAZIARCZYK Anna, *Recyclage et décalage : esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, p. 73.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Id.*

3.2.2. Tresse et triade

La « tresse dorée » de l'épouse, quant à elle, possède une symbolique extrêmement forte. En effet, la tresse était une coiffure abondamment portée par les femmes dans les régions du nord de l'Europe, elle était liée à des rituels importants :

En Russie, on pratiquait par exemple la cérémonie du détressage de la chevelure la veille du mariage. La jeune mariée, qui portait depuis l'enfance une unique longue tresse, voyait celle-ci défaire lors d'un rite public où famille et amis participaient. Défaire la tresse d'une fille signifiait qu'elle faisait ses adieux à sa vie de demoiselle pour entrer dans son nouveau rôle d'épouse⁴⁷.

Ainsi, c'est une coiffure emplie de signification. De plus, « [u]n des actes rituels fondamentaux dans le mariage est le changement de coiffure de la fiancée : la jeune épousée reçoit sa coiffe de femme mariée⁴⁸. » Dans le contexte du poème, il est alors étonnant que la princesse, pourtant mariée au prince, porte toujours une tresse et ne semble pas se couvrir les cheveux. Parfois, la tresse était même coupée, dans ce cas, « [elle] pouvait [...] être offerte au mari comme gage de dévouement, ou conservée en secret tel un talisman protecteur du foyer⁴⁹. » Ainsi, si la princesse apparaît d'abord comme un personnage hautement égoïste, qui refuse un sacrifice minimal pour sauver son époux, l'on constate finalement que l'acte et le tribut demandés par le magicien sont lourds de sens. Derrière le refus de donner sa tresse au magicien se cache le refus de la donner au prince lui-même, donc de lui accorder confiance et protection. De ce fait, non seulement la tresse ne le protège pas, mais il est obnubilé par elle, ce qui cause sa perte. Il faut également remarquer que la tresse devient unique dans les paroles du magicien – « ta lourde tresse dorée » –, alors que la princesse en possédait plusieurs au début du poème. Le prince était en effet distrait par la « hantise des tresses dorées » ; cette pluralité des tresses dessinait alors l'image d'une tête de Méduse. Dans le folklore slave, le motif du tressage revient dans d'autres rituels liés au mariage : souvent l'on prépare un pain nuptial orné de motifs tressés⁵⁰, et dans certaines régions, les jeunes filles tressent des

⁴⁷ [non signé], « La sagesse cachée de la Mythologie Slave : un voyage à travers les cycles de la vie », dans *Résonance*, p. 12. À nouveau, nous avons conscience que cette source n'est pas la plus pointue sur le sujet. Elle présente tout de même une bonne bibliographie. Nous nuancions les informations qui en sont issues à l'aide d'autres sources sur la mythologie et le folklore slaves. Ces sources apparaîtront plus loin.

⁴⁸ GURA Alexandra A., TERNOVSKAYA Olga A. et TOLSTOI Nikita I., « Les noces de la terre et des hommes », dans *Le Courrier de l'Unesco. Les Slaves, culture et histoire*, août-septembre 1978, n° 31, p. 16.

⁴⁹ [non signé], « La sagesse cachée de la Mythologie Slave : un voyage à travers les cycles de la vie », *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ *Id.*

couronnes⁵¹. La tresse est aussi, plus simplement, l'entremêlement subtil de trois brins de cheveux ; et on l'aura compris, tout fonctionne par trois dans ce poème.

Les trois femmes, « la Mère, la Sœur et l'Épouse », entretiennent chacune une relation différente avec le prince, et sont uniquement nommées par leur statut dans cette relation. La triade de femmes ou de déesses est un motif présent dans de nombreuses mythologies. Dans la mythologie gréco-romaine, l'on pense aux déesses Hécate, Artémis et Séléné, qui représentent toutes la lune, mais en incarnent des phases différentes. Gilbert Durand détaille :

La plupart des auteurs qui se sont intéressés aux théophanies lunaires ont été frappés par la polyvalence des représentations de la lune : astre à la fois propice et néfaste, dont la combinaison triadique d'Artémis, de Séléné et d'Hécate est l'archétype. La trinité est toujours d'essence lunaire. Les divinités lune, par exemple Sin, se monnaient la plupart du temps en trinités Anu, Enlil, Ea [...] Même dans le monothéisme strict, mais qui recèle de fortes séquelles lunaires on retrouve trace de la figuration trinitaire : Allah interprété par la religion populaire a trois filles, Al Hat, Al Uzza et Manat, cette dernière étant le symbole du temps et du destin. De même, dans la religion populaire catholique il y a trois « Saintes Maries » [...]. Il n'est pas jusqu'au Christ lui-même qui se subdivise pour ainsi dire en trois crucifiés, les larrons accompagnent sa passion et sont comme l'alpha et l'oméga dont le Christ forme le lien. Trinité chrétienne, Triformis populaire, Moires helléniques, semblent conserver dans leur contexte arithmologique de vivaces survivances lunaires⁵².

Dans le contexte slave, l'on retrouve les Rozhanitsy, « un trio de déesses du destin⁵³ » comme les Parques et les Moires. Il faut aussi mentionner les trois Zorya, qui, si elles ne sont pas véritablement lunaires, sont des déesses de l'aube, et incarnent trois étoiles : l'étoile du matin, l'étoile du soir et l'étoile de minuit⁵⁴. Ces triades associées à la lune ou au destin, « [...] serv[ent] aussi en tant que symbole du passage du temps⁵⁵. » Au sujet du trio Hécate, Artémis et Séléné, Natalia Agapiou souligne « [leur] domination sur les trois niveaux cosmiques : l'inférieur (domaine d'Hécate), le terrestre (domaine de Diane) et le céleste (domaine de la Lune [c'est-à-dire Séléné])⁵⁶. » Tout ceci évoque la Triple Déesse, figure forgée par le néopaganisme, qui voit dans les trois phases de la lune, trois âges de la vie : la jeune fille, la mère et la vieille femme. Dans le poème de Krysinska, la mère,

⁵¹ GURA Alexandra A., TERNOVSKAYA Olga A. et TOLSTOI Nikita I., *op. cit.*, p. 15.

⁵² DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12^e éd., Paris, Armand Colin, 2020, pp. 306–307.

⁵³ [non signé], « La sagesse cachée de la Mythologie Slave : un voyage à travers les cycles de la vie », *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴ « Zorya, The », dans TURNER Patricia et RUSSELL COULTER Charles, *Dictionary of ancient deities*, Oxford, Oxford university press, 2001, p. 524.

⁵⁵ AGAPIOU, Natalia, « Lune », dans BRUNEL Pierre, *op. cit.*, p. 1193.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 1191–1192.

la sœur et l'épouse représentent effectivement trois visages féminins et trois âges distincts. Cependant, la symbolique de l'écoulement du temps et de la succession des phases de la vie n'est pas aussi claire. La mère du prince semble coincée entre l'archétype de la mère et celui de la vieille femme sage ; tandis que l'épouse et la sœur semblent se partager le statut de jeune fille, sans que l'on n'ait plus d'informations sur l'âge et le statut exacts de la sœur. Ainsi, elles semblent surtout représenter trois types d'amour distincts.

Dans son ouvrage *Prismes de l'Amour courtois*, Alain Corbellari déclare :

Je proposerai donc ici de décliner l'amour courtois sous les trois espèces de la *fin' amor*, de la *fole amor* et de la *bone amor*, types relationnels fondamentaux [qui] correspondent vraisemblablement à trois modèles féminins archétypaux reconnus comme tels par les hommes du Moyen Âge, à savoir la dominatrice (la dame « courtoise »), l'amante passionnée et complice dans la chair (Yseut ou Héloïse) et la compagne d'élection (l'épouse), ou, en termes à peine plus modernes, [...] la mère, la putain [...] et la sœur⁵⁷.

La dame courtoise n'est ainsi qu'une figure de la mère, idéal d'amour vers lequel l'homme doit tendre ; la putain est uniquement celle avec qui se joue les aspect charnels et sexuels ; la sœur est une compagne de vie, ni plus ni moins. Dans ces trois types d'amour, nous retrouvons les personnages forgés par Krysinska. La poétesse renverse les choses, elle traduit ces trois configurations du point de vue des femmes : l'amour inconditionnel de la mère pour son fils, celui à peine moins puissant de la sœur, et l'amour très récent de l'épouse, créé dans la douleur du mariage.

Dans la suite du poème, Krysinska décrit ces trois femmes au chevet du prince mort :

Or, elles sont là, les trois pleureuses, autour du corps trépassé.
La Mère pleure, soutenant la tête de son prince bien aimé, abattu comme un
sapin des bois.
La Sœur pleure aux pieds du prince aussi beau qu'un roi.
Et l'Épouse pleure près du cœur.
Près du cœur mort qui palpita de si tendre amour pour ses tresses dorées.

*
**

Et à la place où pleurait la Mère – ce devint un beau fleuve aux flots immortels
qui coule jusqu'à ce jour.
Où pleurait la Sœur ce fut une source vive.
Mais où pleurait l'Épouse – ce fut une petite mare que le premier soleil a
séchée.

⁵⁷ CORBELLARI Alain, *Prismes de l'Amour courtois*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Essais », 2018, p. 80.

Ainsi, à ces trois types d'amour correspondent trois places distinctes au chevet du prince. La sœur a certainement la posture la plus ingrate : « aux pieds du prince ». La mère et l'épouse se partagent les deux places les plus importantes. La mère soutient la tête de son fils, siège des pensées et de l'esprit ; tandis que l'épouse est au plus près du cœur, siège des émotions, car ce cœur « palpita de si tendre amour » à son égard. Ou, plus justement, le cœur du prince aimait surtout « ses tresses dorées ». L'épouse est à nouveau essentialisée et réduite à cette partie d'elle symbolique. Si l'on assume que la tresse représente le mariage en tant que tel, il faut peut-être comprendre que ce qui comptait pour le prince, c'était surtout le devoir et l'idée de se marier ; ce qui expliquerait que l'amour du prince et de la princesse est un faux amour. La dernière strophe nous livre une sorte de morale, et vient confirmer que ces trois types d'amour peuvent tout simplement être classés en fonction de leur force. Les larmes de la mère sont « un beau fleuve aux flots immortels », celles de la sœur sont « une source vive », et celles de l'épouse, « une petite mare ». Ces trois entités aquatiques, si elles sont des métaphores de l'amour porté au prince, sont aussi des métaphores de la mémoire et du souvenir. Dans la culture slave, comme dans de nombreuses autres cultures, maintenir le souvenir des morts, c'est les maintenir vivants malgré tout⁵⁸. Le fleuve issu des larmes de la mère « coule jusqu'à ce jour », ainsi elle pérennise le souvenir de son fils. A contrario, l'épouse oublie très rapidement le prince : « le premier soleil a séché » la petite mare de ses pleurs.

3.2.3. Roussalkas et Vilas

Cette association des trois femmes à des éléments aquatiques nous pousse à formuler une dernière hypothèse. Dans la mythologie slave, il existe des figures féminines, les roussalkas et les vilas⁵⁹, qui s'apparentent à la fois aux nymphes et aux sirènes de la mythologie gréco-romaine. La roussalka est une figure « énigmatique et complexe⁶⁰ » qui, dans l'imaginaire collectif, peut prendre plusieurs formes en fonction des régions et des contextes. Comme l'explique Walter Zidarič :

Dans les croyances populaires ukrainiennes et du sud de la Russie prévaut plutôt l'image de la rusalka aquatique, décrite généralement comme une jeune femme qui s'est noyée

⁵⁸ [non signé], « La sagesse cachée de la Mythologie Slave : un voyage à travers les cycles de la vie », *op. cit.*, pp. 15–16.

⁵⁹ De nombreuses orthographes différentes sont attestées pour ces deux mots. On les trouve parfois sous les formes *roussalki* et *vily*, selon le pluriel russe, mais la version francisée est également admise.

⁶⁰ ZIDARIČ Walter, « La rusalka dans la culture russe », dans *Slovo. Sons de Russie et lumières d'Eurasie*, n° 15, 1994, p. 242.

par chagrin. Depuis elle vit dans les cours d'eau ou dans les lacs et sort s'asseoir sur la rive durant les nuits de pleine lune. Elle aime peigner ses longs cheveux et par son chant attirer ceux qui passent à côté de l'eau pour les entraîner au fond, après les avoir chatouillés à mort⁶¹.

Les roussalkas sont donc des créatures intimement liées à l'élément aquatique ; comme les nymphes ou les ondines, elles incarnent les esprits qui peuplent les plans d'eau. Les trois milieux aquatiques différents évoqués par Krysinska, et le fait qu'ils soient créés par les larmes et le chagrin des trois femmes activent l'image de la roussalka. Les vilas, quant à elles, sont des créatures féminines très proches des roussalkas. Louis Léger explique : « En Pologne, elles attirent dans les profondeurs des eaux les imprudents. On les appelle aussi Bogunki (petites déesses) [...]»⁶² Dans le poème de Krysinska, c'est surtout l'épouse qui semble partager quelques traits avec ces figures mythiques féminines. Zidarič explique que les roussalkas « sont décrites généralement comme des jeunes femmes très belles, à la pâleur diaphane, aux cheveux longs, ébouriffés et verts⁶³. » Il précise également que certaines représentations montrent des roussalkas-sirènes coiffées de longues tresses⁶⁴. Léger explique, quant à lui, que « les Vilas sont représentées comme de belles femmes, éternellement jeunes, vêtues de blanc et de bleu ; leurs cheveux d'or flottent sur leurs épaules. Ces cheveux renferment le secret de leur vie. La Vila qui s'en laisse arracher un meurt immédiatement⁶⁵. » Le rapprochement entre la princesse du poème de Krysinska et ces deux types de créatures mythologiques prend ainsi tout son sens. D'abord, l'épouse du prince ne semble exister que par sa tresse dorée, ce qui la lie aux roussalkas, dont la chevelure, parfois coiffée en tresse, est un des attributs canoniques. Surtout, envisager la princesse comme une vila expliquerait pleinement pourquoi elle refuse de donner sa tresse au magicien : couper ses cheveux serait synonyme de mort.

À propos des activités et stratégies des roussalkas, Zidarič détaille encore :

Généralement elles aiment chanter, crier, frapper des mains, faire des rondes autour de l'eau ou dans les champs, se peigner les cheveux, se balancer dans les arbres. Toutes ces activités ont pour seul but d'attirer des victimes, presque toujours des hommes, pour les capturer et les tuer. Derrière un masque de beauté et d'harmonie se cache, donc, le véritable visage d'une créature maléfique qui utilise tous les moyens pour charmer et détruire⁶⁶.

⁶¹ *Ibid.*, p. 244.

⁶² LÉGER Louis, *La mythologie slave*, Paris, E. Leroux, 1901, p. 181.

⁶³ ZIDARIČ Walter, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 245.

⁶⁵ LÉGER Louis, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁶ ZIDARIČ Walter, *op. cit.*, p. 244.

De cette manière, si l'on envisage la princesse comme une roussalka, il est permis de penser que son but est la mort du prince. Au sujet des vilas, qui vivent aussi dans les bois, Léger indique qu' « elles deviennent également les sœurs d'adoption de certains animaux favoris (cerfs, biches, chamois)⁶⁷ », et qu' « elles percent leurs ennemis de leurs flèches, les estropient, les font mourir ou les rendent fous⁶⁸. » Dès lors, ne pourrait-on pas penser que l'accident de chasse du prince relève entièrement de la volonté de la princesse ? Il est rendu fou par ses tresses dorées, grièvement blessé dans les bois par un sanglier, puis il meurt car elle refuse de se séparer de sa tresse. Krysinska précise que la chasse se déroule « au profond des bois », et la même expression est reprise pour indiquer le lieu de vie du magicien. Dans les contes et les légendes, il s'agit d'un endroit de magie et de mystère par excellence. Finalement, la figure de la roussalka pourrait aussi se superposer à celle de la mère. En effet, pour Zidarič, l'univers aquatique pourrait bien être lié à la maternité, car l'eau représente le principe de vie et est une « image du liquide amniotique⁶⁹ ». Il conclut, faisant le parallèle avec la figure de la sirène :

Cette féminité débordante, associée à une sexualité inassouvie, cache peut-être une image bien plus terrible et savamment camouflée, celle de la mère. L'étreinte des sirènes, au même titre que l'union de la rusalka avec la victime qu'elle a capturée pourrait symboliser « la fusion mortifère avec la mère : inceste primaire, où l'enfant réintègre l'enclos amniotique et par lequel aussi bien lui que la mère retrouvent une complétude originelle imaginaire conçue comme un bonheur sans ombre »⁷⁰.

Si nous appliquons cette lecture au poème « Légende » [II], l'amour inconditionnel de la mère du prince, comme sa volonté de sacrifice pour son fils, deviennent alors amour incestuel, et volonté de retour à une union primaire dans le fleuve de ses larmes.

« La Mère, la Sœur et l'Épouse » nous semblent ainsi bel et bien incarner des figures féminines archétypales. Elles symbolisent chacune un type d'amour spécifique, et sont liées par une relation stricte à l'élément masculin, personnifié par le prince. La triade de femmes ou de déesses est un élément commun à de nombreuses mythologies et cultures, ainsi il ne nous semble pas aberrant d'en voir une rémanence dans les trois femmes du poème « Légende » [II]. Les majuscules systématiques apposées aux mots « Mère », « Sœur » et « Épouse » confirment leur statut archétypal, voire quasi divin. La section « Légendes » constituant une des rares évocations de ses origines par Marie

⁶⁷ LÉGER Louis, *op. cit.*, p. 172.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁹ ZIDARIČ Walter, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁰ *Id.*

Krysinska, nous avons envisagé la symbolique de la tresse, élément central du poème, dans le folklore slave. Enfin, ces liens avec la mythologie slave nous ont permis de formuler l'hypothèse selon laquelle ces trois femmes, et en particulier l'épouse, présentaient des points communs avec les roussalkas et les vilas, figures féminines complexes.

3.3. Galerie de personnages féminins au sein des mythes forgés : note conclusive

Dans ce troisième et dernier chapitre, nous avons choisi d'aborder les mythes forgés par Krysinska elle-même. Comme nous l'avons vu, les poèmes « Oumé » et « La Fileuse » peuvent être considérés comme des relectures du mythe de Pénélope. La poétesse reprend la figure de la femme attendant le retour de guerre de son bien-aimé, pour l'injecter dans l'univers japonisant d'Oumé, puis dans l'univers proche du conte de la fileuse. Comme l'explique Walter en s'appuyant sur Eliade, dans le conte, « [l]es personnages mythiques sont camouflés, voire déçus, mais ils continuent de remplir leur fonction⁷¹. » C'est précisément le cas de Pénélope. Le poème « Légende » [II], quant à lui, ne peut être envisagé comme une relecture stricte d'un mythe ou d'un personnage mythique. Il appartient à l'univers des légendes et des superstitions populaires russes et slaves ; et mobilise des éléments et symboliques complexes, tels que le motif de la tresse, la triade féminine et les figures de la roussalka et de la vila.

Parmi les trois recueils de Krysinska, l'on peut envisager d'autres poèmes comme étant des mythes forgés par la poétesse. D'abord, il faut mentionner le poème « La Reine des neiges » (OC I : 109–112), épinglé par Goulesque comme l'autre lieu où Krysinska laisse transparaître des éléments de culture slave⁷². Si ce titre évoque bien sûr le célèbre conte d'Andersen, la poétesse semble remobiliser le personnage de la méchante reine dans un contexte bien différent⁷³. Tour à tour, trois voyageurs demandent à la reine de leur donner un cœur de glace pour ne plus ressentir d'attachement humain. Elle accepte, mais, plus tard, les trois hommes comprennent qu'avec ce nouveau cœur, ils ne ressentent plus rien pour les objets qui les passionnaient : la poésie, la guerre et l'argent. Les deux

⁷¹ WALTER Philippe, *op. cit.*, p. 63.

⁷² GOULESQUE Florence, *op. cit.*, pp. 125–126.

⁷³ Wierzbowska dit quelques mots de ce poème. Voir WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, p. 72.

autres poèmes de la section « Légendes » présentent également un grand intérêt. « Légende » [I] (OC I : 319–320) possède de fortes similitudes avec le conte des frères Grimm *Le petit linceul*. Dans les deux cas, une mère pleure la mort de son jeune enfant, ce dernier lui apparaît alors pour se plaindre de ce chagrin. La poétesse, cependant, accentue les motifs du conte : chez les frères Grimm, l'enfant est embêté par son linceul mouillé par les pleurs de sa mère ; chez Krysinska, il porte véritablement le « poids écrasant » de ce chagrin, sous la forme « D'une lourde cruche pleine » de larmes. Enfin, « Légende » [III] (OC I : 323–325) peut s'envisager comme une relecture au féminin du mythe biblique de Caïn et Abel⁷⁴. Dans ce poème, à « la lisière du bois », lieu liminal par excellence, Nadéja et Louba, deux sœurs, se disputent pour l'amour du « Fils du Prince ». Nadéja, jalouse de sa sœur, la tue. Sur la tombe de Louba pousse alors un orme, dans lequel le fils du prince taille une flûte, mais à la place d'émettre des sons, l'instrument se met à chanter l'histoire de Louba. Ceci évoque le mythe de la nymphe Syrinx, qui, pour échapper au dieu Pan, se transforme en roseaux, eux-mêmes utilisés par le dieu pour créer la fameuse flûte de pan. Il faut aussi souligner que l'orme représente la justice : dans l'imaginaire collectif, il est l'arbre sous lequel, au Moyen Âge, le seigneur rendait justice⁷⁵. Dans le poème de Krysinska, c'est grâce à la flûte en bois d'orme que Louba obtient justice : suite à ses révélations, le fils du prince confond Nadéja, qui avoue son crime et meurt de regret. Les deux sœurs se font avatars de Caïn et Abel. Dans la Genèse, Caïn tue son frère Abel par jalousie, car Dieu a préféré le sacrifice offert par ce dernier. Dans les deux histoires, les fratries sont ainsi polarisées : Caïn et Nadéja incarnent le mal, Abel et Louba, le bien. Dans le récit biblique, Dieu bannit Caïn, mais ne le punit pas de mort. À l'inverse, les regrets de Nadéja sont si forts qu'ils provoquent sa perte. L'on peut dire que Caïn tue Abel pour les faveurs de Dieu, et que Nadéja tue Louba pour les faveurs d'un homme. Connaissant la subversion caractéristique de Krysinska, il est possible d'interpréter cette morale comme remplie d'ironie.

Au sujet de la section « Légendes », Frémy explique : « Dans un apologue, une morale est présente à destination du lecteur. Dans la section des “Légendes”, elle ne prend

⁷⁴ Wierzbowska voit dans ce poème une version de la pièce dramatique *Balladyna* de Słowacki. Voir WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *op. cit.*, pp. 73–74.

⁷⁵ LE GALL Yvon, « *L'Orme du mail* et le platane des Invalides », dans PIGEAUD Jackie, sous la dir., *L'arbre ou la Raison des arbres* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, § 1, URL : <https://books.openedition.org/pur/54009> (10/08/25).

pas une forme explicite, au lecteur de suppléer le sens [...]»⁷⁶ » Ainsi, pour le chercheur, « ce sont bien les dérives de l'amour-propre que ces pièces mettent en scène [...]»⁷⁷ » Néanmoins, nous ne sommes pas pleinement d'accord avec lui. Bien que la morale qu'il énonce semble effectivement s'appliquer à la troisième légende, elle ne nous semble pas réellement correspondre aux deux premières. D'abord, parler d'amour-propre dans le cas de la mère de « Légende » [I] nous semble erroné : pleurer son fils n'est pas un acte motivé par l'orgueil. Ensuite, la morale de « Légende » [II], comme nous avons tenté de le montrer, est infiniment plus complexe et ne peut être résumée par : la princesse aime tant ses cheveux qu'elle préfère laisser mourir le prince. Le fait que Krysinska ne porte aucun jugement de valeur sur les actes des personnages qu'elle met en scène nous a poussée à chercher de la complexité dans ces poèmes. La poétesse énonce un état de fait, sans connotations négatives attribuées aux actes de la princesse. Ainsi, connaissant son traitement attentif des figures féminines et sa tendance à la subversion, il nous a semblé pertinent d'interroger en profondeur les actes de cette dernière. Comme l'explique Walter, « [l]e conte serait [...] une sorte de mythe dégradé ou profané, émietté et disséminé⁷⁸ » ; et la « substitution d'hommes ordinaires aux héros mythiques⁷⁹ » serait un des facteurs de cette dégradation. Les figures féminines des mythes forgés peuvent effectivement s'envisager comme des femmes ordinaires, mais dans le même temps, ce constat est plus relatif chez Krysinska qu'ailleurs, car sa poésie travaille justement à l'humanisation des héroïnes et des déesses. Pour conclure, les poèmes que nous avons envisagés dans ce chapitre, tout comme la section « Légendes » dans son intégralité, placent systématiquement les figures féminines au plus proche de la mort, et font montre d'un pessimisme que nous avons déjà vu à l'œuvre dans le poème « Tanit ».

⁷⁶ FRÉMY Yann, « Préface », *op. cit.*, p. 213.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁷⁸ WALTER Philippe, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁹ *Id.*

Conclusion générale

Dans l'écrasante majorité des poèmes que nous avons analysés à l'aide de la méthode mythocritique, Marie Krysinska pose un geste semblable. La poétesse se conforme à des *topoi*, à des stéréotypes, puis introduit de la subversion, et fait bouger les lignes, comme l'ont déjà observé Goulesque, Wierzbowska et Planté. Comme le souligne également Paliyenko, « [...] sa stratégie [...] consiste à conjuguer complicité avec la culture patriarcale et résistance à son pouvoir sur les femmes [...] »¹ Ainsi, elle insère presque toujours une description de la beauté physique des figures féminines qu'elle peint, mais s'attarde souvent ensuite sur leurs pensées et sur leur vie intérieure. C'est particulièrement vrai dans le cas des figures bibliques, qui se démarquent par la profondeur de traitement que la poétesse leur accorde. Ève, Marie et Magdelaine existent surtout par le biais de leur monde interne de pensées et au travers de leurs réflexions personnelles. De plus, Krysinska leur offre à toutes les trois un don d'intuition, proche du pouvoir de voyance – pouvoir traditionnellement associé à des femmes, comme Cassandre ou la pythie. Si Aphrodite et Tanit apparaissent comme de puissantes déesses, Krysinska montre Hélène et Ariane dans des postures de réflexions intimes, sans pour autant donner accès à leurs pensées. C'est peut-être dans les portraits de ces deux héroïnes que la poétesse introduit le plus de subversion. Hélène semble d'abord hautement égoïste, mais lorsque l'on déplie sa situation en se basant sur le mythe antique, cette première impression doit être requestionnée. En la comparant ensuite à Philomèle, Krysinska débloque véritablement une lecture selon laquelle Hélène est une captive, présente contre sa volonté à Troie. Le poème consacré à Ariane, notamment par la mobilisation d'une métaphore comparant Dionysos à un prédateur, semble montrer toute l'absurdité du soudain changement de sentiment de l'héroïne. Dans les poèmes que nous avons envisagés comme des mythes forgés, la princesse à la tresse dorée paraît aussi, comme Hélène, orgueilleuse et égoïste, mais à nouveau, d'autres éléments viennent nuancer ce constat. Le parallélisme entre la souffrance du prince lors de son agonie et celle de la princesse lors de la nuit de noces, comme la superposition de la princesse avec les figures

¹ PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole G. ALBERT, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Genre à lire... et à penser », 2020, p. 260.

de la roussalka et de la vila, viennent contrecarrer cette première impression de lecture. La fileuse et Oumé, quant à elles, ressuscitent dans d'autres contextes, l'ouvrage de Pénélope et la « voix de la navette » de Philomèle.

Les relectures de mythes proposées par Krysinska dans ses trois recueils sont qualifiées par Gardner de palimpsestes². Dès lors, c'est bien la méthode mythocritique qui nous a permis de détricoter ces palimpsestes mythiques, et de comprendre ce qui relevait du mythe antique, de réécritures postérieures ou de la poétesse elle-même. C'est uniquement en dépliant le mythe dans son intégralité, que l'on découvre les motifs que Krysinska conserve, délaisse ou ajoute. En ce sens, nous avons envisagé les gestes posés par la poétesse en tant que mobilisations, compositions et inventions de figures féminines, dans une forme de gradation : de l'utilisation d'une figure avec ses attributs habituels, en passant par le mélange de visages et de motifs, jusqu' à l'invention par superposition de figures diverses. En grattant toutes les couches du palimpseste krysinskien, nous espérons découvrir la femme sous la figure féminine mythique, conformément à la proposition de la poétesse de « chercher la femme³ » sous l'héroïne. Bien sûr, ce que nous postulions en faisant ce travail était la découverte d'un féminisme sous-jacent dans l'œuvre poétique de Marie Krysinska. Il serait complexe de dire si nous l'avons trouvé – rappelons bien sûr que la poétesse elle-même ne souhaitait pas se qualifier de féministe. Cependant, en 2025, la « lectrice éventuelle⁴ » de Krysinska peut trouver dans ses poèmes une remise en cause de certains mythes antiques, qui soulève des questions similaires à celles énoncées par les relectures contemporaines, évoquées dans notre introduction. Hélène est-elle auprès de Pâris de son plein gré, ou est-elle sa prisonnière et sa victime ? Ariane trouve-t-elle le véritable amour auprès de Dionysos, ou est-elle contrainte d'accepter sa caresse qui « comme un aigle s'abat » (OC I : 98) ?

Finalement, nous souhaitons expliquer le choix de l'expression « voleuse de langue », mobilisée dans le titre du présent mémoire pour qualifier Marie Krysinska. Cette expression, initialement forgée par l'essayiste belge Claudine Herrmann dans le

² GARDNER Darci, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section I. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 17.

³ C'est ce que Krysinska aurait dit à Marguerite Durand dans une de ses lettres. (GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001, p. 103.)

⁴ Dans la préface de *Folle de son corps*, Krysinska s'adresse à sa « lectrice éventuelle », comme nous le rappelle Paliyenko. (PALIYENKO Adrianna M., *op. cit.*, p. 274.)

titre de son ouvrage « Les Voleuses de langue », interroge la nécessité pour les femmes de se réapproprier la langue et la culture dominantes, de trouver leurs propres moyens d'expression linguistiques dans ce langage colonisé⁵. L'expression est réutilisée par la poétesse et essayiste américaine Alicia Ostriker dans le titre de son article « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », dans lequel elle rappelle que cette figure de la voleuse de langage, du Prométhée femme, s'est érigée en véritable paradigme de la critique féministe⁶. Marie Kryszewska semble ainsi posséder toutes les qualités requises pour s'ériger à son tour en véritable voleuse de langue : tout comme elle a infiltré la prosodie classique pour se revendiquer mère du vers libre, elle a fait entendre sa propre « voix de la navette », en déployant massivement sa « petite armée redoutable⁷ » de figures féminines mythiques, que l'on peut envisager, ou non, comme des avatars de son féminisme.

⁵ HERRMANN Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976.

⁶ OSTRIKER Alicia, « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », dans *Signs*, vol. 8, n° 1, automne 1982, pp. 68–90. (Martigny et Isler en disent quelques mots ici : ISLERT Camille et MARTIGNY Cassandre, « Usages des figures mythiques dans la théorie en études de genre », appel à communications en vue d'une journée d'études prévue le 10 juin 2025 [en ligne], ENS Lyon, [article non paginé], URL : <https://www.fabula.org/actualites/125151/usages-des-figures-mythiques-dans-la-theorie-en-etudes-de-genre.html> (25/06/25).)

⁷ FRÉMY Yann, « Préface », dans KRYSZEWKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, p. 210.

Bibliographie

Sources primaires

HOMÈRE, *Iliade*, traduction et édition établies par Philippe BRUNET, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

HOMÈRE, *Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe JACCOTTET, Paris, La Découverte, 2004.

KRYSINSKA Marie, « De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans le *Temps* sur M. Jean Moréas », dans *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, choix, présentation et notes de Seth WHIDDEN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, pp. 179–184.

KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume 1*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022.

KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022.

KRYSINSKA Marie, « Introduction. Sur les évolutions rationnelles : esthétique et philologie », dans *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, choix, présentation et notes de Seth WHIDDEN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, pp. 211–256.

La Bible de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984.

Les idylles de Théocrite et les géorgiques de Virgile, traduction nouvelle, GIN Pierre-Louis-Claude, Paris, 1801.

Sources secondaires

1. Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AGAPIOU, Natalia, « Lune », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1191–1201.

ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012.

ALEXANDRE-BERGUES Pascale, « Hélène », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 909–915.

AURAIX-JONCHÈRE Pascale, « Avant-propos », dans *Voix poétiques et mythes féminins*, études réunies et présentées par Pascale AURAIX-JONCHÈRE avec la collaboration de Maria Benedetta COLLINI, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, pp. 7–16.

BALLESTRA-PUECH Sylvie, « Pénélope », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1523–1532.

BALLESTRA-PUECH Sylvie et GÉLY Véronique, « Philomèle (Procné) », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1561–1571.

BERTRAND Jean-Pierre, *Inventer en littérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2015.

BROGNIEZ Laurence, « Marie Krysinska et le vers-libre : l'outrage fait aux Muses », dans PLANTÉ Christine, sous la dir., *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* [en ligne], Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2002, pp. 421–436, URL : <https://books.openedition.org/pul/6465> (21/03/2025).

BRUNEL Pierre, « Aphrodite », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 140–145.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 2016.

BRUNET Philippe, « Répertoire des noms et des épithètes remarquables », dans HOMÈRE, *Iliade*, traduction et édition établies par Philippe BRUNET, Paris, Éditions du Seuil, 2010, pp. 665–709.

BURNET Régis, *Marie-Madeleine. De la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004.

CALAME Claude, « Chapitre I. L'enlèvement de la belle Hélène et la tradition politique de la poétique grecque : réinterprétations et controverses », dans BONNET Corinne, NOACCO Cristina et AYGON Jean-Pierre, sous la dir., *La mythologie de l'Antiquité à la modernité. Appropriation-Adaptation-Détournement* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, pp. 17–33, URL : <https://books.openedition.org/pur/39582> (23/07/2025).

CHAUVIN Danièle, « Bible et mythocritique », dans CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe, sous la dir., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 41–50.

COLLINI Maria Benedetta, *Les sirènes dans la poésie mineure de la fin-de-siècle, entre chant et silence*, dans AURAIX-JONCHIÈRES Pascale, études réunies et présentées par, *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, pp. 67–88.

CORBELLARI Alain, *Prismes de l'Amour courtois*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Essais », 2018.

CRÉPIAT Caroline, « La trajectoire singulière de Marie Krysinska au miroir de la dynamique de groupes(s) – des *Hydropathes* à *La Fronde* », dans PRIN-CONTI Wendy, sous la dir., *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2019, pp. 111–124.

DE CLERCQ Jacqueline, « *Le Dit d'Ariane* ou le “deviens qui tu es” au féminin », dans ZUPANČIČ Metka, sous la dir., *La mythocritique contemporaine au féminin*, Paris, Karthala, 2016, p. 35–42.

DEMEURE Brigitte, *La Figure maternelle dans la vie politique française : 1789-1914*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « En-Jeux », 2023.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12^e éd., Paris, Armand Colin, 2020.

DURAND Isabelle et PINON Esther, « Introduction », dans DURAND Isabelle et PINON Esther, sous la dir., *Écritures de la tentation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, pp. 7–12.

EISSEN Ariane et PEYRONIE André, « Ariane », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 166–175.

FRANCO Bernard, *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2016.

FRÉMY Yann, « Notes et variantes », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume 1*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 345–380.

FRÉMY Yann, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 193–215.

GARDNER Darci, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 9–27.

GARDNER Darci et ROBERT Laurent, « Notes et variantes », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume II*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 289–363.

GÉLY Véronique, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender », dans TOMICHE Anne et ZOBBERMAN Pierre, sous la dir., *Littérature et identités sexuelles*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2007, pp. 47–90.

GOULESQUE Florence, *Une femme poète symboliste : Marie Kryszynska, la Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001.

GOULESQUE Florence et WHIDDEN Seth, « Introduction », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 7–26.

GRAVDAL Kathryn, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991.

HERRMANN Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, Des femmes, 1976.

IZQUIERDO Patricia, *Devenir poétesse à la belle époque (1900-1914). Étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2009.

LE GALL Yvon, « *L'Orme du mail* et le platane des Invalides », dans PIGEAUD Jackie, sous la dir., *L'arbre ou la Raison des arbres* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, pp. 229–254, URL : <https://books.openedition.org/pur/54009> (10/08/25).

LÉGER Louis, *La mythologie slave*, Paris, E. Leroux, 1901.

LÖRINSZKY Ildikó, « Tanit », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1785–1789.

MONTANDON Alain, « Marie-Madeleine », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1261–1269.

PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole G. ALBERT, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Genre à lire... et à penser », 2020.

PALIYENKO Adrianna M., SCHULTZ Gretchen et WHIDDEN Seth, sous la dir., *Marie Kryszynska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Des deux sexes et autres », 2010.

PAVARD Bibia, ROCHEFORT Florence et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020.

PELLETIER Anne-Marie, « Marie (mythe littéraire de) », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1253–1260.

PIRENNE-DELFORGE Vinciane, « Prairie d'Aphrodite et jardin de Pandore », dans DELRUELLE Édouard et PIRENNE-DELFORGE Vinciane, sous la dir., *Képoi. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte* [en ligne], Liège, Presses universitaires

de Liège, coll. « Kernos suppléments », 2001, pp. 83–99, URL : <https://books.openedition.org/pulg/9597> (12/07/2025).

PIRONTI Gabriella, *Entre ciel et guerre : figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Kernos suppléments », 2007.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autre », 2015.

PRIN-CONTI Wendy et REID Martine, « Introduction », dans PRIN-CONTI Wendy, sous la dir., *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2019, pp. 7–11.

ROMILLY Jacqueline de, « Préface », dans VATIN Claude, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, pp. 7–8.

SCHULTZ Gretchen, *The Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999.

STRUVE-DEBEAUX Anne, « Ève », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 718–733.

THOMAS Joël, « Vénus », dans BRUNEL Pierre, sous la dir., *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1886–1892.

TOMICHE Anne, « Philomèle dans le discours de la critique littéraire contemporaine », dans GÉLY Véronique, HAQUETTE Jean-Louis, TOMICHE, Anne, sous la dir., *Philomèle. Figures du rossignol dans la littérature et dans les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

VATIN Claude, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

WAJEMAN Lise, « Ève, une voix humaine. À l'écoute de la première femme dans la littérature anglaise et française du XVI^e au XX^e siècle », dans AURAIX-JONCHIÈRES Pascale, études réunies et présentées par, *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2017, pp. 19– 34.

WALTER Philippe, « Conte, légende et mythe », dans CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe, sous la dir., *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 59– 66.

WHIDDEN Seth, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Œuvres complètes : Section 1. Poésie : Volume I*, sous la direction de Florence GOULESQUE et Seth WHIDDEN, Paris, Honoré Champion, 2022, pp. 29–39.

WHIDDEN Seth, « Préface », dans KRYSINSKA Marie, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, Choix, présentation et notes de Seth WHIDDEN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, pp. 7–23.

WIERZBOWSKA Ewa M., « Rythmes pittoresques. Le jardin enchanté de Marie Krysinska », dans BIZEK-TATARA Renata, études réunies et présentées par, *Odeurs de l'écriture. Expressions de l'olfaction dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2012, p. 155–165.

2. Articles et thèses

BAWIN Julie, « Le Japonisme : naissance et prolongements », dans *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège* [en ligne], octobre 2010, URL : https://culture.uliege.be/jcms/prod_245488/le-japonisme-naissance-et-prolongements?part=2 (06/08/25).

BRU Josiane, « Figures de l'altérité : Vieilles et Vieux dans les contes populaires français », dans *Colloque Vivre le vieillir*, Toulouse, mars 2009.

BRUERA Franca, « Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », dans *Interférences littéraires/Littéraire Interferentias*, n° 17 (*Le Mythe : mode d'emploi*, sous la dir. de Franca BRUERA), 2015, pp. 7–12

COURANT Elsa, « Ernest Renan, Max Müller et l'Essai de Mythologie comparée. Histoire d'une traduction française », dans *Revue de littérature comparée*, n° 365, 2018, pp. 19–35.

CRÉPEAU Pierre, « La mythologie selon Lévi-Strauss et Dumézil », dans *Ethnologies*, vol. 5, n° 1–2, 1983, pp. 22–37.

DELFOSSÉ Annick, « La figure de la Vierge Marie dans l'histoire des femmes et du féminisme », dans *Hieros : Bulletin Annuel de la Société Belgo-luxembourgeoise d'Histoire des Religions*, n° 8, 2003, pp. 22–26.

DOBZYNSKI Mireille, « Le zaimph métamorphique : objet et réification dans *Salammbô* de Flaubert », dans *Cincinnati Romance Review*, vol. 23, 2004, pp. 47–59.

DURAND Gilbert, « À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique », dans *Recherches et travaux*, n° 15 (*L'Imaginaire*), 1977, pp. 4–19.

ELGART Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Mireille DOTTIN-ORSINI, Université de Toulouse, 2014.

GÉLY Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », dans *Bibliothèque comparatiste* [en ligne], n° 2, 2006, URL

: <https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/> (23/06/25).

GOULESQUE Florence, « Impressionnisme poétique chez Marie Krysinska : Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n°3/4, printemps-été 2001, pp. 318–333.

GURA Alexandra A., TERNOVSKAYA Olga A. et TOLSTOI Nikita I., « Les noces de la terre et des hommes », dans *Le Courrier de l'Unesco. Les Slaves, culture et histoire*, août-septembre 1978, n° 31, pp. 13–17.

ISLERT Camille et MARTIGNY Cassandre, « Usages des figures mythiques dans la théorie en études de genre », appel à communications en vue d'une journée d'études prévue le 10 juin 2025 [en ligne], ENS Lyon, URL : <https://www.fabula.org/actualites/125151/usages-des-figures-mythiques-dans-la-theorie-en-etudes-de-genre.html> (25/06/25).

LAGARDÈRE Lucie, « Introduction. Mythe(s) : construction, traduction, interprétation », dans *Textuel*, n° 68 (*Mythe(s) : construction, traduction, interprétation*, textes réunis par Lucie LAGARDÈRE), 2012, pp. 13–35.

MATRICON-THOMAS Élodie, « Le fil d'Ariane et la traversée du Labyrinthe », dans *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 17, 2014. pp. 181–207.

MOREILLON Françoise, « La pomme : féminité et renaissance », dans *La Chaîne d'union*, n° 71, vol. 1, janvier 2015, pp. 48–57.

[Non signé], « La sagesse cachée de la Mythologie Slave : un voyage à travers les cycles de la vie », dans *Résonance*, pp. 9–16.

OKAMOTO Yumeko, « Marie Krysinska et l'espace social du Chat Noir », dans *LITTERA*, 2018, pp. 107–119.

OSTRIKER Alicia, « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », dans *Signs*, vol. 8, n° 1, automne 1982, pp. 68–90.

PATON Tracy L., « Marie Krysinska's Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, n°1/2, automne-hiver 2004-2005, pp. 147–162.

SZARAMA-SWOLKIENIOWA Maria, *Maria Krysinska, Poetka Francuskiego Symbolizmu*, Krakow, Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1972.

WIERZBOWSKA Ewa M., « Discours théoriques de Marie Krysinska », dans ISLERT Camille et PRIN-CONTI Wendy, textes réunis par, *Théorie littéraire féminine à la Belle Époque. Actes revus et augmentés de la journée d'étude organisée à la Sorbonne Nouvelle le 8 février 2020*, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document11023.php> (07/04/2025).

WIERZBOWSKA Ewa M., « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », dans JAKUBCZUK Renata et MAZIARCZYK Anna, *Recyclage et décalage : esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, pp. 65–74.

WIERZBOWSKA Ewa M., « Microlecture de la poésie de Marie Krysinska », dans *Cahiers ERTA*, n° 6, 2014, pp. 227–240.

ZIDARIČ Walter, « La rusalka dans la culture russe », dans *Slovo. Sons de Russie et lumières d'Eurasie*, n° 15, 1994, pp. 241–253.

3. Sites internet

Picture This, URL : <https://www.picturethisai.com/fr/>.

Sessile le blog, URL : <https://www.sessile.fr/blog/>.

Univers du Japon. Le Blog du Japon, URL : <https://universdujapon.com/blogs/japon?srsltid=AfmBOopYNHPzdVgkVqb57KFfz0XjXjYVP1aXIVIWgU1JqxBULUCbwgdG>.

4. Dictionnaires

Jisho Japanese-English dictionary [en ligne], URL: <https://jisho.org/>

Le Trésor de la Langue Française Informatisé [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/>.

TURNER Patricia et RUSSELL COULTER Charles, *Dictionary of ancient deities*, Oxford, Oxford university press, 2001.