

Marie KRYSINSKA

# ŒUVRES COMPLÈTES

Sous la direction de Florence Goulesque et Seth Whidden

Section I

## Poésie

Volume I

*Rythmes pittoresques*

Édition par Seth WHIDDEN

*Joies errantes*

Édition par Yann FRÉMY (†)



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2022

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

## INTRODUCTION

Depuis une vingtaine d'années, de plus en plus de chercheurs s'intéressent de près à l'œuvre poétique, romanesque, musicale et critique de Marie Krysinska (1857–1908), qualifiée d'«oubliée» par Robert Sabatier en 1977<sup>1</sup>. Cette désignation n'a plus lieu d'être aujourd'hui, grâce au nouveau souffle que l'élan des recherches récentes a insufflé dans l'œuvre de cette femme de lettres et compositrice de la fin du dix-neuvième siècle, remarquable à bien des égards. D'abord, par sa vie de femme obstinée et courageuse, qui s'est battue avec sa plume pour la reconnaissance de son œuvre novatrice – ce qui joua pour et contre elle –, et qui en bravant les convenances a contribué à l'évolution des mœurs et l'émancipation de la femme. Remarquable aussi est son œuvre par la diversité de ses sources d'inspiration, par l'union de la musique, de la peinture et de la danse dans sa poésie et sa prose, par sa recherche des formes prosodiques irrégulières qui convenaient le mieux à son individualité, par ses théories pointues sur les notions d'art, de génie et d'évolution littéraire, et par sa peinture des mœurs de son époque et son engagement pour la cause féminine dans ses romans philosophiques.

Nous savons peu de choses sur la vie de Marie Krysinska, comme si, en se transposant dans son art, la poète avait voulu en quelque sorte effacer son parcours biographique au profit de son œuvre, attitude éminemment moderne<sup>2</sup>. Si «la diva du Chat Noir<sup>3</sup>» représente une

---

<sup>1</sup> «Marie Krysinska, l'oubliée», *Histoire de la poésie française : la poésie du dix-neuvième siècle*, t. 2, Paris, Albin Michel, 1977, p. 547-548.

<sup>2</sup> «la toute spontanée et impulsive musicienne qui essayait de se transposer en poésie sans nulle ambition de fonder une école», «Introduction. Sur les évolutions rationnelles. Esthétique et philologie», *INT*, p. xxxiv. Seth Whidden, *PCEC*, p. 249.

<sup>3</sup> L'un des nombreux surnoms ou qualificatifs dont la poète se vit affublée. Pour une liste d'autres surnoms, voir Florence Goulesque, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 109.

énigme à plus d'un titre, il est clair que cette pionnière audacieuse a su braver les foudres de certains de ses contemporains en revendiquant sa liberté créative et en critiquant l'hypocrisie bourgeoise de son époque et l'oppression sociale de la femme. Son active participation aux mouvements littéraires du Paris fin-de-siècle montre qu'elle se sentait l'égale des poètes de son entourage, pour la plupart des hommes, sans toutefois renoncer à sa féminité et tout en refusant l'appellation de « bas-bleu » réservée aux femmes accusées de se masculiniser lors qu'elles avaient la prétention d'écrire<sup>4</sup>. Ce double désir à la fois d'appartenir aux groupes littéraires majoritairement masculins et de s'en éloigner par la différence de son sexe et la singularité de son œuvre, fit de la poète une créatrice difficile à classer dans telle ou telle catégorie, un paradoxe, un symbole – ce qu'elle-même n'aurait pas renié –, un « mythe » selon Francis Vielé-Griffin<sup>5</sup>. De son vivant, Krysinska a pleinement assumé la conscience de ce paradoxe, tout en misant sur les lecteurs et lectrices du futur pour assurer la pérennité de ses idées<sup>6</sup>.

Si de nombreux bruits ont couru dans le Paris fin-de-siècle au sujet du personnage haut en couleur telle qu'était perçue Marie Krysinska par ses contemporains, des documents d'État civil français et polonais ainsi que des listes de passagers de paquebots transatlantiques existent et nous renseignent sur les étapes principales de la vie de la poète<sup>7</sup>. Née le 22 janvier 1857 à Varsovie, Maria Anastazja Wincentyna Krysińska h. Leliwa grandit dans une famille illustre, d'origine juive,

---

<sup>4</sup> Krysinska, Préface de *Folle de son corps*, Paris, Victor-Havard, 1896, p. vi. Voir à ce sujet Adrianna M. Paliyenko, « Marie Krysinska à propos d'Ève, de l'évolution et de la propriété du génie », *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX<sup>e</sup> siècle)*, traduit de l'anglais par Nicole G. Albert, Collection « Genre à lire et à penser », Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020, p. 253-284. (« Marie Krysinska on Eve, Evolution, and the Property of Genius », *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801–1900*, Pennsylvania State University Press, 2016, p. 227-256). Voir aussi Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque : Étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>5</sup> *INT*, p. xxxvii. *PCEC*, p. 252.

<sup>6</sup> Elle dédie par exemple son roman *Folle de son corps* « À ma lectrice éventuelle, Madame et chère inconnue » (*FC*, p. v).

<sup>7</sup> Pour une esquisse biographique plus compréhensive, voir Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 39-107. Voir aussi Whidden, « Introduction : vie libre, vers libre », *RP2003*, p. 1-19.

convertie au catholicisme au XVIII<sup>e</sup> siècle. Son grand-père paternel Dominik Krysiński h. Leliwa (1785–1853) fut un économiste et un homme politique célèbre, et la famille compte plusieurs généraux de brigade qui jouèrent des rôles importants lors de l'insurrection polonaise de novembre 1830<sup>8</sup>. L'exceptionnelle érudition musicale et littéraire de la poète suggère qu'elle a été éduquée dans une famille de la haute bourgeoisie où l'on parlait couramment le français et valorisait l'éducation des filles. Selon une légende non attestée, la future poète vint à Paris – où elle avait déjà de la famille<sup>9</sup> –, à l'âge de seize ans pour suivre des cours d'harmonie et de composition au Conservatoire National<sup>10</sup>. Sa mère, Amélie Wołowska (Amelia Maria Wołowska, 1832–1886) ainsi qu'une sœur l'accompagnèrent à Paris<sup>11</sup>, mais il semble que son père, l'avocat Ksawery Jan Teodor Krysiński h.

<sup>8</sup> Voir *The Jews in Warsaw. A History*, éd. Władysław T. Bartoszewski et Antony Polonsky, Oxford, Blackwell, 1991, p. 13-14.

<sup>9</sup> Deux cousines, Julie et Sophie Krysińska, filles du cousin germain du père de Marie Krysińska, Alexandre Krysiński (1802–1864), habitaient déjà à Paris, car leur père avait dû s'y exiler vers 1847. Les deux femmes se marient à Paris, Julie en 1877 et Sophie en 1888. Marie Krysińska avait aussi un cousin, célèbre surtout dans les cercles ésotériques parisiens, l'occultiste Czesław Czyński (1858–1932). Au sujet de ce cousin, voir Ewa M. Wierzbowska, « Aïn-Rassoul ou le talisman magique dans *La Force du désir* de Marie Krysińska », *Foi, croyance et incroyance au XIX<sup>e</sup> siècle*, eds. Agata Sadkowska-Fidala et Tomasz Szymański, Wrocław, Atut, 2019, p. 96.

<sup>10</sup> C'est ce qu'on lit, pour n'en citer qu'un exemple, dans Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons : Poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon, 1902, p. 45. Les recherches dans les archives n'ont pas pu confirmer l'inscription d'une Marie Krysińska sur les registres du Conservatoire dans les années 1870. Peut-être y est-elle passée comme une étoile filante. Quoi qu'il en soit, elle-même a affirmé avec humour : « C'est pour ne pas avoir à me servir des bémols, que j'ai préféré quitter le Conservatoire » (rapporté par Anne de Bercy et Armand Ziwès, *À Montmartre... le soir : cabarets et chansonniers d'hier*, Paris, B. Grasset, 1951, p. 273).

<sup>11</sup> Selon la généalogie polonaise (site du Dr Marek Jerzy Minakowski, Komandosów 5/10, 30-334 Kraków 94 1140 2004), Amelia Wołowska et Ksawery Krysiński ont eu sept enfants : Dominik (1855–1856), Marie (1857–1908), Apolinary Zygmunt Feliks Jan (1859–?), Eleonora Paulina Jadwiga (1861–?), Joanna Klementyna (1863–1863), Józefa (1868–?) et Dominik (1872–?). On retrouve plus tard une certaine Pascaline Hélène Krysińska, fille majeure de Xavier Krysińska [*sic*] et d'Amélie Wołowski [*sic*], cette dernière décédée à Sainte-Genève-des-Bois en 1886, qui se marie à Paris en 1890 avec le peintre Antoine Alexandre Henry Oulevay (Georges Bellanger [*sic*], alors marié à Marie Krysińska depuis cinq ans, donc beau-frère de Pascaline, est l'un des témoins de ce mariage, qui pourrait être Józefa, née en 1868 (1867 est la date de naissance figurant sur son acte de mariage (État civil, Direction des services d'archives de Paris, 15<sup>e</sup> arrondissement)). Deuxième mariage de Pascaline Hélène Krysińska : le 26 avril 1917 avec René Gravet.

Leliwa (1825–1905) soit resté en Pologne<sup>12</sup>. L'acte de décès d'Amélie Wołowska précise qu'elle est morte le 2 mai 1886 sur une voie ferrée desservant la gare de Sainte-Geneviève-des-Bois dans la banlieue parisienne, ainsi qu'un asile d'aliénés établi dans cette commune<sup>13</sup>. Cependant, la présence de la mère de Krysinska dans cet établissement n'a pas pu être confirmée à ce jour, et la poète n'a pas explicitement parlé de cet événement tragique qui, nous pouvons le présumer, a cependant dû être très marquant dans sa vie<sup>14</sup>.

Si Krysinska semble avoir entouré de discrétion sa vie privée et celle de ses proches, les débuts de son activité poétique, en revanche, ne font aucun doute. La formation musicale très poussée de la jeune femme et les amitiés qu'elle aurait cultivées au Conservatoire, notamment avec le poète, musicien et inventeur Charles Cros, lui ouvrirent les portes des cabarets artistiques et littéraires naissants, en particulier celles des Hydropathes d'Émile Goudeau, groupe décadentiste dont elle fut un membre à part entière, également celles des Hirsutes, Zutistes et autres Jemenfoutistes, puis celles du Chat Noir de Rodolphe Salis. Tantôt mettant en musique des poèmes de ses contemporains ou accompagnant ses camarades poètes au piano, tantôt écrivant et présentant ses propres vers, qu'elle publia régulièrement dans les revues dès 1881, Krysinska occupa une place centrale dans un Paris fin-de-siècle où se mélangeaient tous les arts. Elle fortifia cette

---

<sup>12</sup> En effet, selon l'acte de mariage de Marie Krysinska, la poète était « sans profession, demeurant à Paris, rue Monge 37 » et « fille majeure de Xavier Krysinski, avocat demeurant à Varsovie (Pologne russe) consentant devant Me Nostilz Jachowski notaire à Varsovie (Pologne russe) le quatre (seize septembre) mille huit cent quatre-vingt-cinq, et d'Amélie Wołowska, son épouse, sans profession, demeurant à Paris, rue Mirbel 9, présente et consentant, d'autre part » (Etat civil, Direction des services d'archives de Paris).

<sup>13</sup> Acte de décès : archives du département de l'Essonne.

<sup>14</sup> Elle mentionne seulement une fois avoir transposé le chagrin causé par la mort de sa mère dans une nouvelle intitulée « Rancune » (*La Revue indépendante* 14-39, janvier 1890, p. 27-42. *L'Amour Chemine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, p. 67-75. Traduit en anglais par Brian Stableford, *The Path of Amour*, Snuggly Books, 2020) : « un conte [...] que j'ai écrit à mes premiers pas de convalescence morale, en deuil de ma Mère dont la mort me laissa longtemps sous le faix d'une douleur inacceptée, d'une révolte... Le déséquilibre causé par le désespoir prenait un caractère de *ressentiment* et de *rancune* s'adressant au cher objet même de mes regrets ». Préface de *FC*, p. xi. *PCEC*, p. 192. À noter également, dans le poème « Le Portrait » (*Joies errantes. Nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894, p. 59-60 ; *PCEC* p. 101), l'évocation d'une figure maternelle et du « deuil inapaisé » de la « chère Apparue » dans le portrait.

place en tenant un salon «bohème» les mercredis à son domicile rue Monge, puis plus tard boulevard de Clichy, tous deux fréquentés par les personnalités littéraires et artistiques du moment<sup>15</sup>.

C'est sans doute dans les cabarets, milieux artistiques bouillonnants de créativité, d'irrévérence et d'hilarité où elle fut souvent la seule femme admise, que la poète rencontra son futur mari, Georges Bellenger (1847–1915), qu'elle épousera le 1<sup>er</sup> octobre 1885. Peintre et lithographe normand, Bellenger fit le frontispice du recueil *Intermèdes* et des illustrations aux poèmes et partitions de sa femme ainsi qu'à bon nombre d'ouvrages d'auteurs tels que Vigny et Zola, entre autres, parus chez Marpon et Flammarion<sup>16</sup>. Aussitôt après leur mariage, le couple fit un séjour de deux ans aux États-Unis, où Bellenger fut commissionné pour peindre des panoramas<sup>17</sup>. Ainsi, la vie et la carrière de la poète semblent suivre une courbe ascendante tranchée en son milieu par une éclipse qui faillit lui coûter sa place dans le milieu littéraire, car elle coïncida avec les premières publications de poèmes en vers libre de Gustave Kahn, d'Édouard Dujardin, de Jean Moréas, de Jules Laforgue et d'autres à partir de 1886<sup>18</sup>. La

---

<sup>15</sup> Voir la description du salon par Francis Enne, «Chez Kryszynska», *Le Réveil* (7 décembre 1882). Cité par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 90.

<sup>16</sup> Bellenger semble avoir fait au moins deux portraits de la poète : le premier fut présenté à l'Exposition du Cercle artistique et signalé dans le *Lutèce* du 26 janvier au 2 février 1884 («M. Bellenger [*sic*] et son joli portrait de Mme Marie Kryszynska») et Camille Le Senne signale le deuxième dans son article sur le salon du Champ de mars de 1897 («Bellenger fit un portrait de Madame Marie Kryszynska», *Le Ménestrel* du dimanche 13 juin 1897, p. 187). Un autre portrait connu de Kryszynska fut peint par Georges Redon vers 1895 et figura sur un mur du cabaret des Quat'z-arts (ce portrait-caricature se trouve au Zimmerli Art Museum, Rutgers University, États-Unis). La poète posa aussi pour deux tableaux de Georges Picard (1857–1945), *Printemps* (en vente pour 120,000 dollars en 2009 à la Mann Gallery *Impressionists & Post-Impressionists*, 305 Royal Street, New Orleans, LA 70130) et *Automne* (en vente pour 9,600 dollars chez Christie's en 2006). Sur les autres ouvrages illustrés par Bellenger, voir Lise Sabourin, «Bellenger, illustrateur des *Destinées* : une lecture de Vigny en 1898», *Poésie et illustration*, dir. Sabourin, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009.

<sup>17</sup> «[...] séjour de deux ans que nous fîmes aux États-Unis», *INT*, p. xxxii. *RP2003*, p. 115. Bellenger peint *La Bataille de Bunker Hill* à Boston par exemple (*RP2003*, p. 5).

<sup>18</sup> Sur les vers libre, voir de nombreux articles et ouvrages dont : Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 155-188 ; *RP2003*, p. 1-20 ; Clive Scott, *The Emergence of Free Verse in France 1886–1914*, Clarendon Press/Oxford University, 1990 ; Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008 ; dir. Catherine Boschian-Campaner, *Le vers libre dans tous ses états : histoire poétique d'une forme (1886–1914)*, Paris, L'Harmattan, 2009. C'est aussi en 1886 que Jean Moréas publie son «Manifeste Symboliste» dans le *Figaro littéraire* du 18 septembre.

première partie de cette ascension se situe au début des années 1880 avec la participation de la poète et chansonnière aux cabarets littéraires et à leurs revues ainsi que l'ouverture de son salon ; puis s'installe un silence de trois années correspondant à son mariage et son voyage aux États-Unis, à la mort de sa mère et à son absence de la scène littéraire parisienne ; enfin la dernière partie de la courbe consiste en une période d'intense publication de 1889 à 1905, marquée par sa participation, en tant qu'attaquée et attaquante, à la fameuse querelle du vers libre.

En effet, de retour à Paris, Krysinska poursuit ses activités littéraires avec ardeur et conviction. Elle fut présente dans de nombreuses revues où paraissaient ses poèmes, partitions, études critiques et nouvelles – dont certaines inspirées par ses voyages aux États-Unis –, et c'est pendant cette période que l'autrice réunit la majorité de ses œuvres sous la forme de recueils de nouvelles et de poésie, qu'elle publia ses trois romans, *Juliette Cordelin*, *Folle de son corps* et *La Force du désir*, et qu'elle formula son art poétique dans ses préfaces<sup>19</sup>. Elle devint aussi rédactrice ordinaire du journal féministe *La Fronde*, dans lequel elle publia régulièrement de 1898 à 1900, tout en continuant à tenir un salon, à organiser des spectacles où s'unissaient théâtre, musique et poésie, et à fréquenter les cabarets littéraires, dont elle critiqua plus tard dans ses romans la participation à la commercialisation de l'art et les prestations d'artistes médiocres et intéressés. Des portraits de la poète furent aussi ébauchés dans des romans à clés de l'époque<sup>20</sup>, et des rumeurs de liaisons avant son mariage et extra-conjugales furent rapportées par ses contemporains, notamment avec

---

<sup>19</sup> Nouvelles : *L'Amour chemine*, éd. cit. ; *Aigues-Marines*, Varsovie et Lublin, Sennewald, 1893 (introuvable) ; *Calendes sentimentales* (à paraître chez Lemerre, introuvable) ; Contes héroïques - contes narquois (à paraître chez Lemerre, introuvable) ; Contes de neige (à paraître chez Lemerre, introuvable) ; Enquêtes critiques et pittoresques (à paraître chez Messein, introuvable). Poésies : *Rythmes pittoresques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890 ; *JE*, éd. cit. ; *INT*, éd. cit. . Romans : *Juliette Cordelin* parut en épisodes dans *L'Éclair : Supplément littéraire illustré*, de janvier 1895 à mars 1895 (pour les dates et numéros exacts, voir *RP2003*, p. 157) ; *Folle de son corps*, éd. cit. ; *La Force du désir*, Paris, Messein/Société du Mercure de France, 1905. Un autre roman à paraître : *Cécile Candé* (introuvable).

<sup>20</sup> Elle fut le personnage de Kowiacka dans *Dinah Samuel* de Félicien Champsaur (Paris, Ollendorf, 1882. Réimprimé éd. Jean de Palacio, Bibliothèque décadente, Paris, Séguier, 1999) et celui d'Iris Klinka dans *La Maison de la vieille* de Catulle Mendès (Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894. Réimprimé éd. Jean-Jacques Lefrère, Michaël Pakenham et Jean-Didier Wagneur, Seyssel, Champ Vallon, 2000).

Maurice Rollinat, Léo Goudeau (frère d'Émile Goudeau), Léon Bloy et Charles Henry<sup>21</sup>. Entre rive gauche et rive droite, les nombreux déménagements de Krysinska révèlent une période de sa vie peut-être tout aussi mouvementée que sa jeunesse, lors de la naissance des cabarets bohèmes et des expérimentations de formes prosodiques nouvelles<sup>22</sup>.

Les nombreuses dédicaces des poèmes et des publications en périodiques de Krysinska témoignent de la diversité des milieux dans lesquels la poète circula ainsi que des rapports qu'elle chercha à entretenir – ou à mettre en scène – avec les écrivains, musiciens, peintres, scientifiques, journalistes, critiques et acteurs de son époque. Ni aristocrate, ni bourgeoise, ni demi-mondaine, Krysinska vivait pour son art et dépendait de sa plume pour gagner sa vie<sup>23</sup>. Elle opposa une liberté sans complexes aux normes artistiques, littéraires et sociales tout en transgressant les limites imposées aux femmes. L'originalité de sa démarche et de son œuvre diversifiée a suscité autant de louanges d'admirateurs que de « débinages » de détracteurs<sup>24</sup>. Bien de leur temps, ses contemporains firent souvent preuve d'une méchanceté que l'on a encore du mal à lire de nos jours, dans des commentaires où sont à peine dissimulés misogynie, xénophobie et antisémitisme<sup>25</sup>. Il est possible

---

<sup>21</sup> La liaison avec Rollinat est évoquée par Laurent Tailhade (*Au Pays du mufler*, Paris, Bernard, 1929, p. 155-157) et par Jules Laforgue (voir Régis Miannay, *Maurice Rollinat. Poète et musicien du fantastique*, Bibliothèque Intronvable, Paris, Éditions Minard, 1981, p. 301). (Cités par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 54). Au sujet des liaisons avec Léo Goudeau, Léon Bloy et Charles Henry, voir *RP2003*, note 31, p. 9.

<sup>22</sup> De 1885 à 1908, le Bottin signale huit adresses différentes dans les cinquième, dix-huitième, neuvième et dix-septième arrondissements. Et *L'Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical* signale une adresse supplémentaire, au 43 rue de Chartres à Neuilly (*Facture instrumentale*, 2ème édition, Paris, E. Risacher, 1903, p. 219).

<sup>23</sup> Voir Izquierdo, *Devenir poétesse*, éd. cit., p. 255.

<sup>24</sup> « Cette camaraderie [dans les cabarets artistiques], d'ailleurs, n'empêche point le débinage, établi sur la plus vaste des échelles et merveilleusement réciproque », *FD*, p. 185. Cité par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 92.

<sup>25</sup> Voir André Salmon, *Première Époque (1903–1908)*, Paris, Gallimard, 1955, tome 1 de *Souvenirs sans fin*, 3 tomes, 1955–61, p. 46 : « Peu de femmes d'aucun temps auront été publiquement diffamées, insultées autant que Marie Krysinska ». Voir aussi Miannay, éd. cit., p. 300 : « Laurent Tailhade a accumulé contre [Marie Krysinska, qu'il baptisa « Marpha Bableuska »] beaucoup de méchancetés qui font un peu oublier la place qu'elle a occupée dans les groupes et les revues littéraires de l'époque ».

qu'à l'aune de l'opprobre que ses légitimes revendications littéraires lui ont valu, elle ait voulu emporter de nombreux détails de sa vie privée dans la tombe.

À la fin de la vie de la poète, les cercles d'amis artistes semblent se rétrécir – de nombreux proches de Krysinska, poètes de sa génération, étaient morts avant elle dans la misère<sup>26</sup> – et des signes d'abandon et de solitude préfigurent l'oubli de son œuvre. Sa disparition le 15 septembre 1908 connut le même silence que son arrivée à Paris et suscita très peu de notices nécrologiques dans les revues<sup>27</sup>. De même, le groupe d'amis présents aux obsèques de la poète en l'église Saint-Michel des Batignolles fut aussi restreint que divers : parmi eux le peintre Théophile Poilpot, la comédienne Irma Perrot, le compositeur Gaston Perducat et l'éditeur Albert Messein, lequel témoigna qu'ils n'étaient que six au total<sup>28</sup>. La signature de Georges Bellenger, qui survécut à sa femme jusqu'en 1915, ne figure pas sur l'acte de décès de la poète, et nous pouvons penser que le couple s'était peut-être précédemment séparé<sup>29</sup>.

Reste alors le contraste, chez Marie Krysinska, entre deux pôles qui résistent aux catégorisations faciles : une vie énigmatique peu documentée (peu de lettres à notre connaissance) et une œuvre sérieuse et diverse, fondée sur l'esthétique de la dissonance, de la surprise, de l'expansion hors des normes et des correspondances entre les arts. Si la première tend à s'inscrire sous le signe de la disparition, la deuxième perdure, résiste, s'épanouit, défie les vieux préjugés et fascine les lecteurs modernes.

---

<sup>26</sup> Krysinska décrit la mort dans la misère de certains poètes comme le personnage de de Vivray (Charles de Sivry) dans *FD*, p. 251-252. Cité par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 95-96.

<sup>27</sup> Voir la notice nécrologique de Marie Krysinska écrite par Anne de Bercy au sujet de son « professeur aimable et gai » (*À Montmartre*, éd. cit., p. 272-273) et dans le « Bulletin de l'Académie polonaise des sciences et des lettres » 10, avril 1952, p. 91-94.

<sup>28</sup> Pour les premiers, voir « Ça et là », *Comœdia* du 18 septembre 1908, p. 3 ; pour Messein, voir Maria Kastarska, « Maria Krysinska (Bellanger) : Twórczyni nowoczesnego wolnego wiersza francuskiego », *Wiadomosci* n° 5, 1951, p. 2, traduit vers l'anglais par Seth Whidden, « Marie Krysinska (Bellanger) : Creator of Modern French Free Verse », *Subversions in Figure and Form : The Post-Parnassian Women and Versification of Arthur Rimbaud and Marie Krysinska*, thèse de doctorat, Brown University, 2000, p. 199-207.

<sup>29</sup> Nous savons que Bellenger s'est remarié le 6 août 1912 avec Marie-Louise Bordelet, veuve.

La plupart des chercheurs travaillant sur l'œuvre de Marie Krysinska depuis une vingtaine d'années se prononcent à l'unisson sur l'originalité de son projet poétique et trouvent dans la diversité de son œuvre une mine quasi inépuisable de sujets d'analyses. Intrigués par les mentions fugitives du nom de la poète et de son apport dans la révolution du vers libre qu'ils ont pu trouver dans les anthologies du vingtième siècle, les premiers à produire de longues études sur elle sont Florence Goulesque et Seth Whidden. La première s'attache à examiner la place instable de la femme poète dans les cabarets littéraires masculins fin-de-siècle, l'utilisation de l'esthétique de l'ambiguïté et celle du Symbole pour créer une individualité féminine libre, et la musicalité du vers libre de Krysinska<sup>30</sup>. Le deuxième se concentre sur les bouleversements de formes effectués par Rimbaud et Krysinska en opposition aux poètes parnassiens<sup>31</sup>.

Avec la publication en 2003 de l'édition critique de *Rythmes pittoresques*, le premier recueil de poèmes de Krysinska, les efforts pour faire sortir de l'ombre un patrimoine en voie d'extinction se concrétisent et le travail de détective s'approfondit tandis que l'appareil bibliographique s'épaissit<sup>32</sup>. L'ouvrage *Marie Krysinska : Poèmes choisis suivis d'études critiques* continue le travail de réhabilitation de la poète dans le corpus littéraire, tout en montrant l'importance d'associer l'œuvre créative aux théories poétiques qui, malgré qu'elles aient été élaborées plus tard, sont indissociables des poèmes car les deux s'éclairent mutuellement<sup>33</sup>. Entretemps sont réunies de nombreuses réflexions sur l'œuvre de Krysinska en un seul volume, *Marie Krysinska (1857–1908) : Innovations poétiques et combats littéraires*, résultat d'un colloque important célébrant à la Bibliothèque Polonaise de Paris le centenaire de la mort de la poète en novembre 2008<sup>34</sup>.

Dans ce précieux volume, ainsi que dans de nombreux articles publiés en revues ou à l'intérieur d'autres ouvrages pendant les vingt

---

<sup>30</sup> *Marie Krysinska (1857–1908), une femme poète symboliste : quatuor pour quatre voix, impressionnisme, musique, danse et poésie*, thèse de doctorat, University of New Mexico, 1997.

<sup>31</sup> *Subversions in Figure and Form*, éd. cit., 2000.

<sup>32</sup> Seth Whidden, University of Exeter Press, 2003.

<sup>33</sup> Seth Whidden, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013.

<sup>34</sup> Dir. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, collection «Des Deux sexes et autres», Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

dernières années<sup>35</sup>, s'expriment des voix tout aussi diverses que leur sujet d'études mais qui s'accordent à dire que la discussion autour de l'invention du vers libre, certes nécessaire car porteuse de l'enjeu majeur pour l'époque qu'est «la transition vers la modernité<sup>36</sup>», a contribué à éclipser le reste de l'œuvre et à détourner l'attention de son véritable intérêt. Michel Murat résume bien la situation d'entrée de jeu : «Il faut libérer Marie Krysinska du vers libre<sup>37</sup>». Aujourd'hui, les chercheurs s'intéressent à l'esthétique qu'a développée la poète, qui s'inscrit dans les esthétiques hydropathe, fumiste, décadente, vers-libriste, symboliste et impressionniste, et qui semble marquée par une série d'oppositions, de paradoxes ou de contradictions.

La première de ces contradictions est celle de la coexistence d'un désir d'appartenance au groupe des poètes innovateurs du vers libre et d'un désir d'indépendance, ce dernier exprimé à maintes reprises par Krysinska, qui n'a cessé de revendiquer le fait d'avoir fait une œuvre unique et a même espéré ne pas être suivie, ne pas faire école<sup>38</sup>. Cette apparente indécision ou ambivalence expose la tension entre la position excentrée de la poète et le canon littéraire, notamment les Parnassiens puis les Symbolistes, et est reflétée dans la réception de son œuvre, qui fut tantôt acceptée, tantôt rejetée par ses contemporains.

L'ambivalence vis-à-vis de Marie Krysinska reflète celle de l'époque envers les femmes en général, position d'autant plus vulnérable si la femme auteur est originale et innovatrice<sup>39</sup>. De plus, le double désir d'appartenance et d'indépendance de Krysinska se place dans un contexte culturel instable, caractérisé comme une «mêlée» de mouvements avant-gardistes qui sont en train de se former et de se transformer<sup>40</sup>. Bien consciente de sa double altérité, en tant que femme

<sup>35</sup> Voir la bibliographie sélective récente à la fin de ce premier volume.

<sup>36</sup> Yann Frémy, «L'Inquiétude dans les *Rythmes pittoresques*: Autour de la section "Symboles"», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 137-148.

<sup>37</sup> «Avant-propos», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 9.

<sup>38</sup> «[...] sans la moindre prétention d'être suivi [*sic*], avec, au contraire, l'espoir de ne l'être pas [...]. Sans avoir jamais ambitionné l'emploi de chef d'école, nous déclinons avec énergie le titre de disciple et citons comme témoins de notre indépendance, des dates *imprimées* [...]», *INT*, p. xxxvi-xxxvii. Cité par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 34. Voir aussi Paliyenko, *Envie de génie*, éd. cit., p. 281.

<sup>39</sup> Izquierdo, *Devenir poétesse*, éd. cit., p. 11-12.

<sup>40</sup> Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, [1928], Paris, Nizet, 1971.

dissonante au sein d'une avant-garde littéraire elle-même dissonante, Krysinska a ancré son esthétique dans cette instabilité<sup>41</sup>. Dans ce contexte fluctuant, il était facile d'être mis à l'écart au moment de la formation officielle des mouvements, et c'est ce qui s'est passé pour Krysinska, comme pour de nombreux autres poètes de sa génération qui mériteraient d'être redécouverts aujourd'hui. Cependant, ce qui fait encore une fois l'originalité de Krysinska, et qu'on ne lui a sans doute pas pardonné, c'est que sa voix, à travers sa plume, s'est élevée contre cette mise à l'écart<sup>42</sup>.

L'argument le plus répandu pour exclure Krysinska du groupe des poètes novateurs et pour lui refuser la maternité du vers libre, a été, et est toujours, de caractériser ses tentatives plutôt comme des poèmes en prose. À ce propos, il est intéressant de noter que la poète elle-même, sans doute par prudence et par honnêteté, a rarement utilisé le terme « vers libre » dans ses textes théoriques. Nous relevons au contraire une multitude d'expressions plus spirituelles les unes que les autres : « premiers essais de rythmes pittoresques tout spontanés et impulsifs<sup>43</sup> », « poèmes affranchis de la rime pour l'amour de la raison<sup>44</sup> », « la formule libre et dite symboliste<sup>45</sup> », « les affranchissements prosodiques<sup>46</sup> », « le poète déserteur des prosodies anciennes<sup>47</sup> », « une formule moderne<sup>48</sup> », « notre tentative réformatrice<sup>49</sup> », « notre désir de franchises prosodiques

---

<sup>41</sup> Voir Caroline Crépiat, « Le fumisme n'est pas qu'une affaire d'hommes. Le fumisme dans les poèmes des femmes du Chat Noir ou l'ambivalence d'une énonciation de l'altérité », *Poésie au féminin*, Actes du séminaire organisé par le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), p. 34-42 (Actes mis en ligne en 2015).

<sup>42</sup> Voir par exemple le commentaire de Krysinska au sujet du « Manifeste symboliste » de Jean Moréas : « il advint [à Moréas] la bonne fortune d'une épisodique place au *Figaro* qui avait ce jour-là la fantaisie d'exhiber un *décadent* » (« De la nouvelle école : à propos de l'article de M. Anatole France dans *Le Temps* sur Jean Moréas », *La Revue indépendante de littérature et d'art*, t. 18, n° 52, février 1891, p. 265-267. Cité par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 92. *PCEC*, p. 179.

<sup>43</sup> « L'Évolution poétique. Devant l'Académie », *Revue universelle*, 2 février 1901, p. 102-103. *PCEC* p. 203.

<sup>44</sup> « Conflit de la rime et de la raison », *La Fronde*, n° 580, 11 juillet 1899, p. 1. *PCEC*, p. 196.

<sup>45</sup> « L'Évolution poétique. Devant l'Académie », *op. cit.* . *PCEC*, p. 208.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>47</sup> « Avant-propos », *JE*, p. vii. *INT*, p. xx. *PCEC*, p. 203.

<sup>48</sup> « Introduction sur les évolutions rationnelles : esthétique et philologie », *INT* (1903-4), p. xv. *PCEC*, p. 226.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. xix. *PCEC*, p. 231.

nouvelles<sup>50</sup>», etc. Par ces choix, la poète refuse d'enfermer ses vers sous la seule dénomination de « vers libre » ou dans telle définition ou telle autre, et elle montre qu'ils sont le fruit d'expérimentations et malléables à l'infini. Créatrice audacieuse, elle s'est même accordé le droit de renouveler l'expression des vers de certains poèmes parus dans les revues au début des années 1880, en les redécoupant de manière différente dans ses recueils publiés une dizaine d'années plus tard, ce qui lui valut bien des critiques acerbes<sup>51</sup>.

Qu'en est-il donc de cette forme libérée et controversée ? Les chercheurs d'aujourd'hui regardent l'œuvre de Krysinska à travers le prisme d'une expérimentation quasi scientifique qui échappe aux dogmes, et y voient une forme prosodique très expressive qui offre une multiplicité d'interprétations. Ainsi, de nombreux poèmes sont construits comme des compositions musicales, avec des rythmes irréguliers, des assonances plutôt que des rimes, des refrains envoûtants, des répétitions contenant des micro-modifications et une typographie mouvante, autant de procédés qui interpellent le lecteur ou l'auditeur et font penser à la fugue baroque, au concept de « l'idée fixe » de Berlioz ou encore aux musiques modernes dissonantes que composait Claude Debussy, contemporain et ami de Marie Krysinska<sup>52</sup>. Le balancement entre vers libres, versets ou morceaux de prose rythmée entraîne vers les danses et le rêve, et l'irrégularité des vers provoquent une ouverture vers « un état second de la conscience<sup>53</sup> » qui peut correspondre à l'Idéal symboliste, tandis que les rythmes nouveaux et les répétitions évoquent des obsessions pessimistes et une inquiétude profonde apparentée au Spleen baudelairien<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. xxvii. *PCEC*, p. 240.

<sup>51</sup> D'Édouard Dujardin (*Les Premiers poètes du vers libre*, Paris : Mercure de France, 1922) à Suzanne Bernard (*Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978), il existe de nombreuses discussions à ce sujet. Voir aussi Seth Whidden, « Sur la "supercherie" de Marie Krysinska : vers une lecture sérieuse de "Symphonie en gris" », *Le Vers libre dans tous ses états*, éd. cit., p. 79-88.

<sup>52</sup> Voir Alain Chevrier, « La Place de Marie Krysinska dans la naissance du vers libre », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 77-93. Ewa M. Wierzbowska a récemment consacré un ouvrage entier à la musicalité dans la poésie de Krysinska : *Marie Krysinska... Jako muzyk...*, Gdansk, WUG, 2020.

<sup>53</sup> Laurence Porter, « Le Modernisme sentimental des *Rythmes pittoresques* de Marie Krysinska », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 126.

<sup>54</sup> Voir Carla van den Bergh, « Les Poèmes de Marie Krysinska dans *Le Chat Noir* : vers libre, prose rythmée ou versets ? », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 95-107. Pour le Spleen baudelairien, voir Yann Frémy, dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 137-148.

Ainsi, les études récentes, pour n'en citer que quelques exemples, redonnent à Marie Krysinska sa place de « moderniste sentimentale<sup>55</sup> » dans l'évolution de l'histoire littéraire et font d'elle le lien, le chaînon manquant, si l'on peut dire, entre Arthur Rimbaud et Paul Valéry<sup>56</sup>. Dans la poésie de Krysinska se retrouve l'héritage de Gautier, Baudelaire et Verlaine<sup>57</sup>, et se développe la conception de l'œuvre d'art totale wagnérienne et mallarméenne<sup>58</sup>. Il est donc certain que l'ambiguïté des vers de Krysinska, qu'elle a élevée en esthétique et qui a fait couler beaucoup d'encre, s'inscrit dans les révolutions artistiques de son époque, est donc, au final, source de dynamisme, et élargit le champ de l'expression des émotions humaines tout en révélant une patte originale<sup>59</sup>. Et l'on est à nouveau frappés par le contraste entre l'apport évident du travail de Krysinska dans l'évolution artistique vers la modernité et le manque absolu de reconnaissance des groupes littéraires successifs de la dette qu'ils devaient à la poète innovatrice.

Krysinska s'est aussi exposée à l'incompréhension de ses contemporains en participant à la culture de la poésie scénique des cabarets, sortes de laboratoires pour la création artistique de l'époque. Aux Hydropathes et au Chat Noir, les poètes improvisaient souvent, et Maurice Rollinat et Marie Krysinska tapaient sur le piano et préféraient leurs poèmes inédits avec force cris, gestes et mimiques, considérés comme disgracieux pour une femme, et contrastant avec l'élégance vestimentaire de la poète, à la fois féminine et masculine, telle qu'elle fut rapportée par Anne de Bercy<sup>60</sup>. À l'instar de nombreux

---

<sup>55</sup> Laurence Porter, dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 129.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>57</sup> Voir en particulier les analyses parallèles de Seth Whidden de « » de Krysinska et de « Correspondances » de Baudelaire dans « Chansons sans partitions », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p.150-153.

<sup>58</sup> Voir à ce sujet Paliyenko, *Envie de génie*, éd. cit., p. 255 et Ewa M. Wierzbowska, « Rythmes pittoresques. Le jardin enchanté de Marie Krysinska ». *Odeurs de l'écriture. Expression de l'olfaction dans les littératures française et francophone*, Pod red. R. Bizek-Tatara, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, p. 1. Voir aussi Florence Goulesque, « «Le Hibou» qui voulait danser : Marie Krysinska, innovatrice du vers libre et théoricienne de la poésie moderne », *Symposium*, vol. 53, n° 4, hiver 2000, p. 220-233.

<sup>59</sup> Voir Florence Goulesque, « Impressionnisme poétique chez Marie Krysinska : esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe », *Nineteenth-Century French Studies* vol. 29, n° 3 & 4, printemps-été 2001, p. 318-333.

<sup>60</sup> Anne de Bercy raconte une anecdote selon laquelle « Le délicat poète-compositeur Marie Krysinska – seule femme admise comme auteur aux matinées littéraires – [...] vêtue d'une robe de soie gris clair, [...] se retroussa pour ne pas tremper sa jupe,

critiques de l'époque qui se sont lâchement attaqués au physique de Marie Krysinska, Jules Renard commenta dans son *Journal* qu'elle avait « une bouche à mettre un pied dedans<sup>61</sup> ». Cette description à multiples connotations injurieuses, qu'il s'agisse d'un « pied » partie du corps ou d'un « pied » de vers – ou même d'un « pied » de verre –, peut sans doute confirmer qu'aux yeux de ses contemporains, Krysinska se défigurait, donc se déféminisait, en criant ses vers, car « la femme qui ne poétise pas comme il faut, [est] plus proche de la bête que du poète<sup>62</sup> ».

De même, en participant allègrement à l'humour hydropathesque et aux multiples « fumisteries » organisées dans l'esprit chatnoiresque des cabarets, Krysinska a affirmé sa personnalité pittoresque et dissonnante et son caractère bien trempé et a risqué de se voir mise au ban de la société<sup>63</sup>. Selon Caroline Crépiat, « l'acte de rire s'associe à une convulsion des corps, à une grimace qui altère, déforme, bouleverse la forme poétique<sup>64</sup> », et l'esprit fumiste génère l'émancipation de la femme qui peut ainsi créer des « rythmes brisés / [qui] pleuvent des musiques farouches et subtiles<sup>65</sup> ». Le lien entre la poésie scénique et la poésie libérée est dès lors établi, d'autant plus que, selon Krysinska, les formules prosodiques nouvelles devaient suivre les rythmes de la parole parlée<sup>66</sup>.

– longue à cette époque – dans le lac improvisé [par un échange de pots de chambre devant l'entrée du Chat Noir]. Et l'on s'aperçut avec effarement que, sous sa belle toilette, Marie Krysinska était chaussée de bottines à élastiques... bottines d'homme bien entendu. (*À Montmartre*, éd. cit., p. 23-24). Cité par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 58.

<sup>61</sup> 3 février 1891.

<sup>62</sup> Élodie Gaden, « Marie Krysinska, vers une poésie scénique », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 70. Ainsi, Gaden place Krysinska dans la lignée des poésies sonores et actions, futuristes et dadaïstes, corporelles et discordantes à venir, auxquelles il nous semble légitime d'ajouter les spectacles de poésie de Slam d'aujourd'hui.

<sup>63</sup> Léo Trézenik, un Hirsute, a rapporté par exemple « les duos de chahut » de Marie Krysinska et Mallet de Bassilau aux Hydropathes (*Lutèce* 5-12 avril 1884, p. 3). Émile Goudeau a témoigné des crises de fou rire de Krysinska (*Dix ans de bohème*, Paris, Librairie Henry du Parc, 1888, p. 247) et Anne de Bercy a aussi mentionné « l'esprit blagueur » de Krysinska (*À Montmartre*, éd. cit., p. 273). Cités par Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 40 et p. 92.

<sup>64</sup> Caroline Crépiat, *Poésie au féminin*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>65</sup> Marie Krysinska, « Les Danses - Javanaises », *Chat Noir*, n° 450, 30 août 1890. Cité par Crépiat, *op. cit.*, p. 41.

<sup>66</sup> « Introduction », *INT*, *op. cit.*, p. xix, xx, xxv. *PCEC*, p. 231, 232, 238.

La poète s'est donc à la fois nourrie de l'intense activité créative des cabarets, où régnait, du moins au début, la solidarité littéraire, et elle s'en est éloignée en établissant ses réflexions théoriques à posteriori au sujet de ses recherches expérimentales de nouvelles formes prosodiques et au sujet de l'art en général et du rôle de l'artiste dans la société. Ce choix d'allier poésie et théorie correspond sans doute à un désir de remédier à la vulnérabilité des œuvres poétiques, souvent créées dans la spontanéité caractéristique des productions culturelles des cabarets, mais il représente aussi une nouvelle opposition et valut à Krysinska de nouvelles critiques, tandis que l'on n'a pas fait le même reproche à Mallarmé<sup>67</sup>. Irait-on reprocher à un scientifique d'avoir fait des expériences en laboratoire, certaines vouées à de futures transformations, avant d'établir ses théories ? Pour nous, il est clair que, prise entre deux feux de conventions sociales contradictoires, d'une part s'expliquer le moins possible, et d'autre part défendre le vers libre des accusations de nonchalance ou de « paresse typiquement slave et féminine<sup>68</sup> », ou encore d'anarchie fomentée par des invasions étrangères, Krysinska ne pouvait pas gagner<sup>69</sup>.

À ses risques et périls, et tout comme elle a choisi de répondre à ses détracteurs, la poète a choisi de s'expliquer dans des théories qui témoignent d'une rare érudition et d'une réflexion extrêmement sophistiquée sur le processus de création littéraire. Avec son « Introduction sur les évolutions rationnelles » par exemple, longue préface du recueil *Intermèdes*, Krysinska unit le domaine des arts et de la philosophie au domaine des sciences et est à nouveau déran-

---

<sup>67</sup> Voir Darci Gardner « Krysinska's *Rythmes pittoresques*: Theorizing Poetry before Mallarmé's Critical Poems », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 46, n° 1 & 2, automne-hiver 2017-2018, p. 73-92.

<sup>68</sup> André Barre, *Le Symbolisme*, New York, Burt Franklin, 1911, p. 335.

<sup>69</sup> Rachilde, par exemple, écrit : « Les *Joies errantes* sont jolies. [...] Je les aime, arrêtées mélancoliques au bord des flots, dans des marines tristes, puis rebondissent dans des marines gaies, mais sans explication, surtout, sans préface trop savante, car moins une femme s'explique et plus elle est vraiment forte », compte rendu de *Joies errantes*, *Mercur de France*, 11, 56, août 1894. Cité par Catulle Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* [1903], New York, Burt Franklin, 1971, p. 149. Et encore : « Le vers libre est un charmant non-sens, un bégayement délicieux et baroque convenant merveilleusement aux femmes poètes, dont la paresse instinctive est souvent synonyme de génie », Rachilde, *op. cit.* . Voir aussi Paliyenko, *Envie de génie*, éd. cit., p. 274. Et José-Maria de Heredia a dit que le vers libre était une conspiration internationale contre le vers français. Voir Clive Scott, *The Emergence of Free Verse*, éd. cit., p. 100.

geante et révolutionnaire. En effet, elle applique à l'histoire littéraire la théorie darwinienne de la sélection naturelle, mais en la subvertissant, comme le montre Adrianna Paliyenko<sup>70</sup>. Celle-ci s'interroge sur la nature du génie, en suivant le fil de la démonstration de la poète-théoricienne, et conclut que Krysinska, qui situe le génie dans l'œuvre elle-même, par définition non sexuée, subvertit la croyance commune à l'époque en l'exclusivité du génie masculin<sup>71</sup>.

En tant que poète innovatrice et «cousine de Baudelaire<sup>72</sup>», en tant que théoricienne et «femme savante» et en tant que «bête» de scène, Marie Krysinska a risqué de se déféminiser aux yeux de ses contemporains, et par conséquent de se voir ostracisée. Fidèle à l'esthétique fumiste, elle a poussé la recherche artistique jusqu'à des limites extrêmes, de même que son personnage Madge Loam dans le roman *Folle de son corps*, pousse la liberté jusqu'aux limites extrêmes<sup>73</sup>. Dès lors, un nouveau paradoxe se dessine entre la liberté sexuelle de Madge, personnage de nationalité américaine qui s'oppose au puritanisme et cause dans son sillage la mort de sept personnes, et l'affirmation de l'autrice dans la préface du roman que sa protagoniste n'est pourtant «point fatale ni perverse<sup>74</sup>». Ainsi, nous retrouvons dans les romans de Krysinska l'écho de la même esthétique de la dissonance et de la surprise qu'elle adopte dans ses poèmes et développe dans ses textes théoriques, et sa prose poétique est également imprégnée de musicalité<sup>75</sup>. Naviguant librement d'un registre à l'autre (philosophique, esthétique, vaudevillesque, théâtral, psychologique et mièvre),

<sup>70</sup> *Envie de génie*, éd. cit., p. 253.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 277-279.

<sup>72</sup> Mot de Georges Duval : «Marie Krysinska ! Petite-fille des rois de Pologne et cousine de Baudelaire !», «Mon Carnet», *L'Événement*, 27 février 1883, p. 1.

<sup>73</sup> Selon Daniel Grojnowski, l'esthétique fumiste «se définit comme une expérience des limites», *Aux commencements du rire moderne – L'Esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 245. Ainsi, Madge «se laisse mener par l'Imprévu jusqu'à l'extrême des conséquences», préface de *FC*, p. xiii. *PCEC*, p. 193.

<sup>74</sup> *FC*, p. xii. *PCEC*, p. 193. Voir Gretchen Schultz, «De la poétique féministe et la liberté sexuelle dans l'œuvre romanesque de Marie Krysinska», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 181-199. Voir aussi la relecture de *Folle de son corps* par Sharon Larson : «Rereading the Femme Fatale: Female Readership and Sexual Discovery in Krysinska's *Folle de son corps*», *Women in French Studies*, 2012, p. 120-133.

<sup>75</sup> Voir Arline Cravens, *Evolution of the Musical Novel in George Sand, Marie d'Agoult and Marie Krysinska*. St. Louis, thèse de Doctorat, Washington University, 2012.

l'autrice s'accorde aussi la liberté de recycler des textes précédemment écrits et légèrement modifiés ou bien d'introduire dans les pages de ses romans des ébauches de futurs poèmes<sup>76</sup>. Ainsi, Gretchen Schultz voit dans *Folle de son corps* un roman expérimental, « un texte symboliste multiforme<sup>77</sup> », une fiction qui « condamne les conventions de tout ordre<sup>78</sup> », et elle établit le lien entre la « formule libre » de Krysinska et la sexualité de Madge, autrement dit un parallèle entre la transgression des normes poétiques et celle des normes sexuelles ou sociales de son époque<sup>79</sup>.

Le deuxième roman de Krysinska, *La Force du désir*, aborde le thème de la recherche du bonheur et les genres y sont à nouveau mélangés : peinture de mœurs parisiennes, roman schopenhauerien et roman critique ou roman de l'extrême conscience<sup>80</sup>. La romancière présente des personnages qui tentent de se libérer de la passion physique, qui n'est autre que l'instinct de reproduction, incarné, selon Schopenhauer, par la femme et la séduction qui détournent l'homme des choses de l'esprit et donc de la création artistique. Krysinska s'interroge sur cette philosophie à travers les conversations de ses personnages au sujet de l'art, et développe une morale esthétique selon laquelle l'art devient outil d'amélioration de la société<sup>81</sup>. Cependant, elle subvertit la théorie de Schopenhauer en montrant dans son roman que ce sont les femmes qui, liées aux exigences biologiques et sociales de la procréation, sont détruites par cette passion physique, et surtout les femmes auteurs ou artistes, tandis que les hommes s'en sortent en se transposant dans l'œuvre d'art<sup>82</sup>.

---

<sup>76</sup> Pour l'analyse des différents registres, voir Patricia Izquierdo, « Marie Krysinska, une écriture pittoresque et dissonante », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 174. Pour le recyclage de textes, voir Ewa M. Wierzbowska : « Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska », *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Pod red. R. Jakubczuk et A. Maziarczyk, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2013, p. 412-420.

<sup>77</sup> Dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 186.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>80</sup> Voir Valérie Michelet Jacquod : « La Force du désir : roman « fin-de-siècle » », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 201-216.

<sup>81</sup> Le personnage de Jean de St. Aulde dit : « Le beau, c'est le bien » (*FD*, p. 182). Pour une discussion à ce sujet, voir Goulesque, *Une femme poète symboliste*, éd. cit., p. 107.

<sup>82</sup> La chanteuse Luce Fauvet meurt des suites d'un avortement (*FD*, p. 210).

Dans ses romans et nouvelles, qui n'ont pas encore reçu toute l'attention qu'ils méritent, Krysinska représente souvent la femme à travers des personnages féminins frivoles, égoïstes ou manipulateurs qui sèment les drames sur leur passage, ce qui pourrait dénoter un certain antiféminisme de la part de l'autrice<sup>83</sup>. Cependant, nous comprenons qu'elle dépeint ce qui est, d'un même coup de pinceau que lorsqu'elle fait la peinture ironique des médiocres poètes intéressés par l'argent dans ses descriptions des soirées au cabaret<sup>84</sup>. En fait, elle montre que ce qui rend la femme soit soumise soit dangereuse, ce sont les conditions sociales dans laquelle elle est enfermée. Ainsi, de manière subtile et subversive, les romans de Krysinska sont des romans féministes qui dénoncent le conformisme de la femme de son époque, imposé ou accepté de bon cœur ou par intérêt, comme étant le principal obstacle à sa libération<sup>85</sup>.

Si Marie Krysinska, poète indépendante se battant pour une liberté d'expression absolue, ne s'est pas dite féministe et n'a pas, à notre connaissance, milité pour le droit de vote et la participation des femmes à la vie politique de la Troisième République, nous pouvons tout de même voir une attitude féministe omniprésente dans sa vie et 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 mari. Dans son œuvre, elle s'est manifestée par ses articles au sujet de femmes auteurs françaises, anglaises et américaines, par son combat pour la libération des femmes des contraintes sociales, par la défense de son individualité à travers l'originalité de son projet poétique, et, bien sûr, par sa participation au journal *La Fronde*<sup>86</sup>. Pour Marie Krysinska, comme

---

<sup>83</sup> Izquierdo, dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p.176-177.

<sup>84</sup> Voir Ewa M. Wierzbowska. «Le Milieu d'artistes dans *La Force du désir* de Krysinska», *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Romanica* 13, 2018, p. 137-148.

<sup>85</sup> Schultz, dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 184, 195.

<sup>86</sup> Voici ce qu'écrivait Krysinska en 1905, à travers les pensées de Luce Fauvet, au sujet du droit des femmes de disposer de leur propre corps : «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, 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» (*FD*, p. 209). Et Patricia Izquierdo décrit le féminisme artistique de Krysinska comme un «féminisme» (*Devenir poétesse*, éd. cit., p. 219).

pour Marguerite Durand, créatrice et directrice du quotidien dont la rédaction, imprimerie et diffusion n'étaient composées que de femmes, la femme cultivée ne se masculinisait pas mais était au contraire plus séduisante<sup>87</sup>. Ainsi, en combattant pour la défense et illustration de l'alliance entre intellectualisme et féminité dans sa vie et dans son œuvre, Krysinska a renversé une contradiction de plus, qui n'en était une que parce que la société de son époque le décidait ainsi, arbitrairement<sup>88</sup>.

De ce bref tour d'horizon, nécessairement incomplet, à la fois de l'œuvre de Marie Krysinska et des recherches internationales récentes la concernant, ressort donc que si la poète a incarné en son temps un certain nombre de paradoxes et de dissonances, son œuvre dans son intégralité est au contraire caractérisée par la grande cohérence d'un projet artistique élaboré à partir de choix personnels précis et raisonnés. La multiplicité de ses talents de musicienne, chanssonnière (aujourd'hui on dirait autrice-compositrice-interprète), poète, romancière, nouvelliste, critique littéraire, chroniqueuse, actrice, et l'on pourrait même ajouter humoriste, a nourri une œuvre caractérisée par une transposition entre les arts qui correspond au désir de transposition de la personne dans l'art.

Le concept unificateur de l'œuvre d'art totale, proche de la théorie wagnérienne, contraste cependant avec l'éparpillement des œuvres de Krysinska pendant plus d'un siècle. Ses manuscrits restent encore introuvables aujourd'hui, certaines des œuvres annoncées ont disparu, et toutes étaient dispersées dans diverses bibliothèques et archives aux quatre coins du globe quand les recherches sérieuses ont commencé à la fin du vingtième siècle<sup>89</sup>. Nous pouvons alors nous demander si

---

<sup>87</sup> Au sujet de Marguerite Durand et des femmes de *La Fronde*, voir Michelle Perrot, «*La Fronde des femmes au temps de l'Affaire Dreyfus*», *Confrontations : Politics and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, éd Kathryn Grossman, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 287-298. Voir aussi Marie-Louise Roberts, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, The University of Chicago Press, 2002.

<sup>88</sup> Krysinska s'exprime elle-même sur la revendication de séduction et d'intellectualité (*FC*, p. vii) et Gretchen Schultz analyse cette attitude dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 187.

<sup>89</sup> Ici et là, nous trouvons encore quelques poèmes manuscrits et comptes rendus d'une pièce de théâtre en un acte, tel *Anniversaire* (*Gil Blas* du 30 janvier 1902 et *Le Radical* du 28 février 1904), mais dont le texte est introuvable.

Krysinska, qui dépensa cependant beaucoup d'énergie de son vivant pour faire connaître ses écrits, n'a pas eu le temps d'assurer la protection et la diffusion de l'ensemble de son œuvre après sa disparition, ou bien si elle ne l'a pas voulu, commettant ainsi une nouvelle « fumisterie », ou adressant un ultime pied-de-nez aux conventions<sup>90</sup>. Si le projet de présenter l'intégralité des travaux de Marie Krysinska et un appareil bibliographique complet est nécessairement semé d'embûches et de questions, la publication des six volumes de ses œuvres complètes cherche à rassembler toutes les connaissances que nous avons à l'heure actuelle, avec la double intention de présenter une vision globale du projet artistique complexe de l'autrice et de lui rendre sa place unique dans « l'immortelle famille des créateurs<sup>91</sup> ».

Florence GOULESQUE  
Albuquerque Academy, Nouveau Mexique, États-Unis

Seth WHIDDEN  
Université d'Oxford, Angleterre

---

<sup>90</sup> Au sujet de l'autopromotion de Krysinska, voir Caroline Crépiat, « La Trajectoire singulière de Marie Krysinska au miroir de la dynamique de groupe(s) – des *Hydropathes* à *La Fronde* », *Femmes poètes de la Belle Époque: heurs et malheurs d'un héritage*, Wendy Prin-Conti, dir., Paris, Honoré Champion, p. 111-124.

<sup>91</sup> *FD*, p. 179-180.