

« Elle peint comme elle chante... »

[...] Marie Kryszyska sait aussi parler à nos yeux. Elle peint comme elle chante, dans son esprit la forme devient image et l'œuvre nous la rend vive, colorée, aux contours saillants, ou bien fine, nuancée et changeante.
(N.N., 1891 : 3)

Si on admet que la couleur est la chair du tableau (Louvel, 2002 : 12), une partie importante de la poésie de Marie Kryszyska appartient au pictural d'une façon intrinsèque. La portée des références à la peinture, explicites et implicites, n'est pas moins signifiante que celle des références musicales¹. Musicienne, Kryszyska est aussi sensible aux couleurs et lignes, elle fait entendre et fait voir ses images poétiques. Cette dernière capacité lui permet de créer des « images en l'air » (Louvel, 2002 : 33) dont la saturation picturale atteint un degré différent, de l'impression picturale à l'*ekphrasis*. Par des références diverses à la peinture, Kryszyska trahit son enracinement dans la culture, elle s'inscrit dans le *continuum* de la réflexion esthétique, elle s'introduit dans le dialogue entre les arts – qui dure incessamment depuis des siècles – au niveau synchronique et diachronique. La conscience qui s'infiltre par l'intermédiaire d'une œuvre poético-picturale est alors complexe, hétérogène, aussi individuelle que collective. La picturalité devient un code, culturel et émotif, qui facilite le travail de l'imagination (Aristote, Bachelard, Wunenburger nous assurent que nous ne pensons jamais sans images), qui permet de ressentir une satisfaction esthétique double.

La relation entre la poésie de Kryszyska et la peinture étant multiforme, je propose une sorte de « revue » des moyens par lesquels ses poèmes tendent vers l'image

Prof. UG, dr hab. Ewa M. Wierzbowska – professeur à l'Institut de Langues Romanes de l'Université de Gdańsk. Adresse pour correspondance : Institut de Langues Romanes de l'Université de Gdańsk, Neofilologia, ul. Wita Stwosza 51, 80-952 Gdańsk, Pologne ; e-mail : finewi@univ.gda.pl.

1. Dans ses écrits théoriques Kryszyska recourt à la peinture. Cf. M. Kryszyska, *De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans Le Temps sur M. Jean Moréas*, dans : Idem, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*. Choix, présentation et notes de Seth Widden, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 181 ; M. Kryszyska, *Joies errantes*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. VII.

et qui permettent de les saisir en tant qu'hypotypose, *ekphrasis* ou *quasi-ekphrasis*. Aux formes anciennes, bien connues, qui évoquent le pictural, j'en ajouterais volontiers une autre, lancée par Louvel, l'effet-tableau. J'adopte, au moins en partie, le point de vue de Louvel qui classe les textes selon le degré de saturation picturale : l'effet-tableau, la vue pittoresque, l'hypotypose, les « tableaux vivants », l'arrangement esthétique, la description picturale, l'ekphrasis (2002 : 34). Louvel parle de textes narratifs mais il me semble que la plupart des catégories mentionnées sont sans doute applicables à la poésie.

1. L'effet-tableau

Comme nous l'assure Louvel, « L' "effet-tableau" est la forme la plus diluée, la plus subjective de l'inscription du pictural dans le texte » (2002 : 34). On pourrait donc dire que c'est une sorte de mirage, une vision née de la réfraction dans l'imagination suscitée par le mot. Subjective au plus haut degré, elle est alors irrépétibile, coupée de la réalité textuelle d'une façon arbitraire. Le stimulus qui fait dégager un tableau du texte est planté dans le bagage culturel, émotionnel du lecteur. C'est sa sensibilité jointe au souvenir qui permet de créer une image en l'air, un tableau. « L'effet-tableau est alors de l'ordre de la réminiscence, de la trace mnésique » (Louvel, 2002 : 36).

1.1. L'art du paysage

Nombreux sont ces poèmes qui s'étendent en tableau, la poétesse excellant surtout dans l'art du paysage, par exemple hivernal (*Fin d'hiver*, Krysinska, 1903 : 82-83), estival (*Midi*, Krysinska, 1890 : 18-19) ou nocturne (*Église de campagne*, Krysinska, 1903 : 40). Suivons *Fin d'hiver*, qui saisit le moment à la charnière de deux saisons, hiver finissant et printemps qui attend sous l'écorce rugueuse. La structure première, poétique, est à demi effacée au profit de la structure picturale qui s'impose au lecteur comme une nécessité. Son expérience et son aptitude de spectateur, revigorées par l'organisation des mots, s'épanouit en tableau. La vision hivernale est organisée sur deux plans, le premier envahi par « [les] frêles branches », le second meublé par « [l]a futaie morose ». En mettant devant les yeux du lecteur les « grâces surannées, / Décolorées » l'auteure dégage néanmoins toutes les couleurs de « touchants hillons d'automne », implicites et explicites : la pâleur du ciel hivernal, des « herbes mortes », la clarté « des verts genêts » et du « sapin vivace », la morosité « violette et rose ». Les demi-teintes sont coupées, au niveau de l'horizon, par « un azur aimable et subtil ». Cette touche de couleur vive annonce le printemps, explicitement, « des prochains avrils », et implicitement, « de soleil et des chansons », un « [n]ouvel amour ». Le regard fuit les « frêles branches » du premier plan pour plonger dans « [c]e demi-deuil à l'horizon » où « frissonne » l'espoir. La force du tableau est alors tout autant dans les demi-teintes que dans le ton tranché, autant dans les lignes des branches et de l'horizon que dans la masse serrée de la futaie. La force du poème

réside dans le fait que les éléments de la structure picturale – formes, lignes, couleurs, point de fuite – apparaissent parallèlement aux rythmes, rimes, sonorités, mètres, etc., ce qui indique que l'ordre réceptif est bipotentiel, scriptural et pictural.

2. L'hypotypose

L'hypotypose est « l'évocation d'une scène, de manière si intense qu'on la fait voir », constate Souriau (2010 : 885). Néanmoins, elle n'est pas saisissable par chaque récepteur du texte car « la référence directe à la peinture reste encore absente. L'effet pictural dépend du point de vue du lecteur libre de faire l'association ou pas, comme c'était le cas avec « *l'effet-tableau* » (Louvel, 2002 : 37). Une certaine capacité réceptive est alors la condition *sine qua non* pour déceler cette image dans son intensité. L'hypotypose est une « figure paradoxale car elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme on a coutume de le dire, mais le temporalise » (Louvel, 2002 : 37). Liée à la peinture historique elle « est la *storia* rendue vivante par le verbe » (*ibid.* : 37).

2.1. La puissance de mise en présence

La figure d'hypotypose condense et relie deux aspects : l'immobilité du tableau et le dynamisme de la narration. Dans le poème *Hélène* (Krysinska, 1890 : 59-61) la figure éponyme accapare la plupart de l'image en l'air, le combat décisif « sous les murs de Troie » n'occupant que l'espace lointain, c'est-à-dire le second plan. Néanmoins tous les deux ont plus de points communs qu'on ne le pense au premier abord. La figure d'Hélène est présentée avec de nombreux détails tandis que le second plan se limite à trois éléments : « les héros mourants » qui gisent « sur la terre sanglante », « des boucliers / Et des lances heurtées ». La totalité du second plan est rendue par des couleurs implicites : le rouge et la clarté métallique. Ces couleurs forment un pendant à la combinaison des couleurs qui organisent le premier plan. Dans l'espace calme et doux « des jardins fleuris » ornés de fontaines, il y a les mêmes couleurs mais atténuées, diluées : la clarté de « doux pleurs des fontaines », la couleur implicite des fleurs de lauriers roses et des roses, à quoi s'ajoutent « le flot rose du vin de Syracuse » et la blancheur² « des blancs gradins », de « l'épaule nue », des « pieds blancs / Comme la blanche laine des agneaux », du « marbre pâle d'un banc ». Et encore une nuance de couleur, l'« azur délicat » de la tunique d'Hélène dont « les plis droits et souples » forment un axe vertical, une ligne nette opposée à l'horizontal des gradins et des bancs et, par extension, aux corps gisants « sur la terre sanglante ». La richesse, l'épaisseur des « lourds bouquets [qui] s'épanchent / Vers les blancs gradins » s'associent au « tumulte lointain », à la compacité « [d']un fleuve furieux » des corps entremêlés des guerriers. La mise en opposition dégage le dynamisme latent de la scène présentée. La douceur de « doux pleurs des fontaines » met en relief

2. Sur la blancheur comme symbole de l'innocence, cf. : Wierzbowska, 2012 : 161.

la passion des « ondes d'un fleuve furieux ». Les gestes d'Hélène semblent être encore plus ralentis en comparaison de la rapidité des armes qui se heurtent avec « le bruit terrible ». Mais ils font aussi penser à la fatigue des bras qui se lèvent au nom d'Hélène. Les juxtapositions qui s'imposent au cours de la visualisation de la scène présentée montrent l'interférence des valeurs de deux espaces apparemment isolés.

3. L'arrangement esthétique

L'arrangement esthétique, que je préférerais appeler le *quasi-ekphrasis*, est une forme particulièrement intéressante, si l'on prend en considération son « devenir ». « L'arrangement esthétique ou artistique se logerait plutôt dans le regard du sujet, personnage ou/et narrateur dont il révélerait l'intention consciente de produire l'effet artistique » (Louvel, 2002 : 39). Loin d'évoquer une œuvre concrète, un spectateur sensible à la peinture coupe de la réalité un tableau, entoure d'un cadre une disposition des objets donnée à voir à un moment précis (Souriau, 2010 : 173). « Le lexique pictural apparaît franchement mais aucune référence directe n'est faite à un tableau particulier qu'il ne s'agit donc pas de vouloir retrouver à tout prix » (Louvel, 2002 : 40).

3.1. Nature morte, nature vivante

Le poème *Nature morte* (Krysinska, 1890 : 85-87) est pourvu d'une indication picturale double au niveau du paratexte. Primo, le titre *Nature morte* est un terme dénominateur (Vouilloux, 2005 : 26) qui indique un genre pictural ; secundo, le dédicataire, Louis Forain, était un caricaturiste (Krysinska, 2013 : 289). La picturalité et l'ironie sont donc deux notions qui s'imposent en tant qu'inséparables de la perception du texte. Selon Souriau, « [l]a nature morte est une peinture qui représente des objets inanimés » (2010 : 1119), mais, paradoxalement, une émotion esthétique les transforme « en objets animés, vivants » (*ibid.* : 1119). « Dénuée de toute anecdote, de toute action » (*ibid.* : 1119) elle invite à la réflexion. Réalisée à l'envers, ce qui est le cas dans le poème de Krysinska, la nature morte, sans renoncer à la réflexion, transmute les vivants en objets inanimés. La poétesse forme une série de natures mortes en organisant les personnages comme des objets dans le cadre d'un tableau, la relation étant un facteur organisateur cardinal. Or, trois saisissements, trois tableaux : le premier, *Lui* et *Elle*, dans un boudoir cossu, éclairés par le « soleil à gage » ; le deuxième, *Lui* et *Elle*, rapprochés, « *Lui*, bâillant un peu / *Elle* tâchant à éviter la cendre du cigare » ; le troisième, *Lui* et *Elle*, « *Il* se penche pour lui donner un baiser – tout en rêvant : « Pourvu que la Banque Ottomane ne baisse pas ! » / *Elle*, offre ses lèvres pensant à ses fournisseurs ». La nature morte en tant que genre pictural permet d'« étudier à loisir les problèmes des relations entre les objets et les formes abstraites, entre les objets eux-mêmes, entre les objets et leur environnement [...] » (Souriau, 2010 : 1120). Le cadre du « boudoir cossu », meublé avec « la banalité requise », est un lieu idéal pour les deux êtres humains, *Elle* et *Lui*. La lumière, moyen pictural important, per-

met de dégager « l'existence propre des formes, des couleurs et des valeurs » (*ibid.* : 1119) d'une nature morte. Limités, presque exclusivement, aux lignes et formes, les « tableaux » de Krysinska indiquent le manque important de valeurs. *Elle* et *Lui* s'apparentent aux choses et cette parenté se réalise au niveau psychique, leur comportement est aussi requis : « C'est une heure agréable de la journée, celle où l'on / SACRIFIE À L'AMOUR » de même qu'au niveau physique : « *Lui*, a les cheveux de la même nuance que son complet très à la mode ». Leur relation ne dépasse aucunement le modèle bourgeois, elle est exactement « comme il faut ». *Elle* et *Lui* forment une nature morte car ils sont dépourvus d'émotions, il n'y a ni désir ni amour entre eux, ce qui est indiqué, entre autre, par le manque d'odeur³. « La fausseté émotionnelle est mise en relief par la figure préférée de Krysinska, l'hypallage » (Wierzbowska, 2012 : 163) fermée dans une autre figure, la comparaison : « leur baiser sonne comme le choc de deux verres vides ». Ces trois saisissements sont entrecoupés par une sorte de refrain qui forme leur pendant. La fenêtre ouverte du boudoir forme le cadre d'un autre tableau, en revanche c'est une nature vivante. « L'image *par la fenêtre* est remplie de couleurs, d'odeurs, de sons, de mouvements » (Wierzbowska, 2012 : 163) ce qui souligne le statisme de l'intérieur du boudoir. *Elle* et *Lui* se proposent de fermer la fenêtre et ainsi de « s'enfermer dans le monde des choses » (Souriau, 2010 : 1120). « Ils ne sont qu'une nature morte à l'opposition du jardin édénique rempli d'amour » (Wierzbowska, 2012 : 163) vu par la fenêtre. Le regard ironique de la poétesse, partagé avec le dédicataire du poème, trahit son émotion esthétique née de l'observation du monde qui l'entoure. Et il permet au récepteur de pénétrer l'essence du réel. Mais, à l'inverse de la constatation de Bergson que « nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose » (Bergson, 1991 : 43), ce n'est pas le rire qui est provoqué par cette série d'images.

4. L'*ekphrasis*

La rhétorique moderne définit l'*ekphrasis* comme la « représentation verbale d'une représentation visuelle réelle ou fictive » (Kürtös, 2009 : 19). Dans l'*ekphrasis*, on atteint « le plus haut degré de picturalisation du texte » (Louvel, 2002 : 42), tous les moyens picturaux étant applicables. Ce qui était saisi par le regard du descripteur, ce qui était spatial, prend une forme linéaire et devient temporel. La pratique ekphrastique est alors concentrée sur le passage entre le visible et le lisible.

4.1. Aphrodite, Vénus... multiplicité inévitable

Le poème de Krysinska *Naissance d'Aphrodite* (Krysinska, 1890 : 46-49) par son titre fait référence à la peinture, plusieurs œuvres portant le titre de *Naissance de Vénus* (*Aphrodite*), par sa dédicace, au poème de Théophile Banville *Vénus couchée* (recueil

3. Sur le rôle de l'odeur et de l'odorat dans ce poème, voir : E. M. Wierzbowska (2012), p. 162-163.

Les Cariatides, 1841). Cette double référence, picturale et scripturale, est une provocation esthétique car les images peintes et l'image poétique diffèrent considérablement. Le poème de Krysinska est partagé en deux parties, la première noue un discours avec la vision de Banville, la seconde évoque les tableaux. Le fond duquel Aphrodite apparaîtra est sinistre, menaçant, sombre, troublé. C'est une image presque sans couleur, cadrée par « les sombres plaines de la Mer » qui reviennent encore au milieu du texte. Cette tonalité sombre est déchirée « des glaives brillants de l'éclair ». Le dynamisme est assuré par le nombre considérable de locutions réalisées sur la base de verbes de mouvement (frissonner, se débattre, chevaucher, rouler, mordre, écumer) et de verbes d'état (opprimer, révolter). Les verbes de perception (siffler, hurler, sangloter) pourvoient l'image de sonorité. « Les Vents sifflent ainsi que des serpents blessés » (qui nous rappelle un vers célèbre de Racine « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ? », *Andromaque*), « Le Flot révolté, le Flot hurlant et sanglotant / Roulent en ces flots révoltés, ces flots hurlants et sanglotants » – ces assonances garantissent des effets auditifs aussi moroses et obscures que les couleurs. La deuxième partie, lumineuse, est remplie de couleurs : azur, or, blanc, les deux dernières s'intensifiant dans l'image des perles, des lys, d'une abeille, du miel et d'une torche. Les associations picturales s'imposent : une torche apparaît dans le tableau de François Boucher *Naissance d'Aphrodite* (circa 1750) doté d'un autre attribut important – un pigeon blanc qui fait penser à « la chaste beauté » du poème de Krysinska ; les couleurs et la perle font penser à *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli (circa 1483-1485) ; la luminosité, l'or et « l'offrande de leurs perles mouillées » sont présents dans *La Naissance de Vénus* de Cornelis de Vos (1636) ; *Vénus anadyomène*, fresque de Pompéi attribuée à Apelle de Cos, est toute bleu nuancé, les perles inclus ; *La naissance de Vénus* par Alexandre Cabanel (1863) joue avec le bleu lui aussi mais c'est la luminosité et la perfection lascive du corps qui attire le regard du spectateur, ce qui est aussi le cas de la déesse de Krysinska dont le corps est « [l]a dangereuse et sublime Source des Extases ». L'image en l'air faite par Krysinska semble accumuler plusieurs visions picturales. La poétesse fait admirer son image du bas en haut. Le lecteur voit surgir les pieds, les hanches, les cuisses, le ventre, le torse, les seins, les bras, les épaules, le visage, les prunelles, les lèvres, la chevelure, on pourrait dire un blason complet. Cette ascension arrête le regard du spectateur au niveau du ciel ; il y reste dans la position, humble et admirative, du contemplateur. La contemplation est une forme d'activité esthétique-intellectuelle qui s'accorde avec la divinité aussi bien qu'avec la peinture. Or le procédé renforce la picturalité du texte et la divinité du personnage présenté.

4.2. Le nom – la superposition picturale imposée

Le lecteur de *Judith* de Krysinska (1894 : 43-45) ne peut pas éviter les associations picturales tant le personnage a été privilégié par les peintres de différentes époques. Le titre seul, nom de l'héroïne de l'histoire biblique, constitue déjà une référence (Vouilloux, 2005 : 25) suffisante pour que le lecteur plonge dans l'amas de tableaux

qui célèbrent le moment du meurtre. Car la plupart des tableaux⁴ présentent Judith avec la tête d'Holopherne⁵ ou en train de le décapiter⁶. Peu nombreux sont ceux qui saisissent Judith avant le coup fatal et avec les émotions qui précèdent cet acte terrible⁷ ou bien Judith toute seule⁸. Krysinska ne renvoie donc pas à un tableau précis ni ne met en relief la relation entre Judith et Holopherne, mais elle concentre son attention, et celle du lecteur, sur le personnage éponyme. C'est lui qui domine l'image même si « [e]lle n'est qu'un instrument, une exécutrice de la volonté de l'Autre » (Wierzbowska, 2013 : 68), la figure du « Seigneur » échappant bel et bien à l'imagination. Il est intéressant de voir de quelle façon Krysinska oblige le lecteur à s'arrêter devant le tableau. L'association picturale s'impose automatiquement dès le début (le titre déjà mentionné) mais l'image reste dynamique car la poétesse « narre » son histoire par l'introduction des temps passé, présent et futur. L'ameublement de l'imagination du lecteur, et du tableau, est alors diachronique. La poétesse immobilise Judith juste avant le meurtre d'Holopherne ; la jeune femme « penchée sur le chef endormi, comme une amante, / [...] prend l'épée recourbée ». Et voilà le tableau qui accumule ce qui était dynamique (« son pas harmonieux »), sonore (« murmurants colliers », « les discours avisés »), olfactique (« huiles odorantes », « le miel dans une fleur de grenadier ») pour le transformer en statique, inerte, immobile comme le corps décapité d'Holopherne. L'immobilisation n'est pas la suspension de l'acte meurtrier mais l'annonce de l'inertie mortelle. En nous plaçant devant le tableau qui présente le moment avant le meurtre, Krysinska nous fait contempler en effet aussi ce qui suit puisque rien ne ravivera « le chef de l'armée / Assyrienne » dans notre imagination remplie d'associations picturales. De surcroît, les lignes nettes de « l'épée recourbée » et de la figure féminine « penchée sur le chef endormi » tendent au tranchement fatal. La coloration de cette image en l'air rend l'atmosphère inquiétante, le noir des prunelles étant la seule couleur évoquée directement. La noirceur de « La Nuit diaphane », le rouge saignant d'« une fleur de grenadier » et du sang même, la lueur des étoiles et des pierreries, les « claires voiles » remplissent la palette modeste du tableau. Deux petites taches : « le miel dans une fleur de grenadier » et « un ramier sauvage » confirment positivement la douceur et la tendresse qui font partie du portrait de Judith.

4. Je ne prends en considération que les tableaux peints avant l'édition du recueil de Krysinska, c'est-à-dire avant 1890.

5. Par exemple : Lucas Cranach l'Ancien, *Judith avec la tête d'Holopherne* (ca.1530), Rubens, *Judith avec la tête d'Holopherne*, vers 1616, Giorgione, *Judith*, vers 1504, Cristofano Allori, *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1613, Artemisia Gentileschi, *Judith et sa servante* (1612-1613).

6. Par exemple : Caravage, *Judith décapitant Holopherne* (1598-99), Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne* (1612-1613, 1618-1620), Valentin de Boulogne, *Judith et Holopherne* (vers 1626), Trophime Bigot, *Judith et Holopherne* (1640).

7. Par exemple : Giorgio Vasari, *Judith et Holopherne* (vers 1554), Giovanni Battista Piazzetta, *Judith et Holopherne* (circa 1745), Jean-Baptiste Gardel, *Judith et Holopherne* (1846), Joseph Bernat Flaugier, *Judith et Holopherne*, (XVIII/XIX),

8. Par exemple : Paul Peel, *Judith* (1860), Jean-Joseph Benjamin Constant, *Judith* (1886).

Et Judith ? Parée de « pierreries, aux regards sorciers » (l'hypallage met en relief une qualité occulte des pierres précieuses aussi bien que de Judith elle-même), belle, douce et intelligente, elle est victime de la providence qui l'a choisie pour qu'elle devienne « le Saint Glaive vengeur ». La tristesse d' « une amante » et la répugnance pour son propre acte visibles dans les yeux de la Judith de Jacopo Tintoretto⁹ qui, après avoir tué Holopherne, met une couverture sur son corps décapité, fait l'analogon pictural de l'émotion qui se reflète dans les « noires prunelles » de la Judith de Krysinska.

Conclusion

Selon Gombrich, « aucune émotion, quelle qu'en soit la force ou la complexité, n'est susceptible d'être transposée dans un médium dépourvu de structure » (Vouilloux, 2005 : 112). Emprisonnées dans une double structure, poétique et picturale, les émotions de Krysinska sont liées à une réflexion approfondie sur le monde et, surtout, sur l'être humain. La relation entre la poésie de Krysinska et la peinture est multiforme, les références picturales et/ou les illusions référentielles¹⁰ étant nombreuses. Une partie importante de sa création poétique trahit un caractère pictural intrinsèque, le paradigme pictural semble constituer là le point de repère le plus important. Suivant l'idée de Barthes, « chaque phrase est réactive : l'auteur réagit soit au discours qui l'entoure, soit à son propre discours » (1975 : 129), nous confirmons que Krysinska ne reste pas indifférente au discours dans le domaine des arts, elle prend la parole pour faire sortir de sous sa plume son propre discours où apparaissent des évocations ou des allusions aux autres. Elle s'inscrit à sa manière à elle dans une continuité où « chaque tableau détermine la compossibilité de tous les tableaux et raffermir le lien entre le monde et sa représentation » (Vouilloux, 2005 : 91). Sensible à toutes les expressions artistiques, la poétesse lie volontairement le mot avec le son, la ligne, la couleur, sa pensée s'envole au-dessus des frontières entre les arts. De surcroît, elle invite le lecteur à la suivre et découvrir le plaisir de la réception esthétique dont la seule limite est celle imposée par l'imagination. Les images en l'air tissées dans son écriture poétique séduisent par leur richesse, par une réflexion latente qui se dévoile au fur et à mesure de la lecture. Krysinska s'approprie les moyens picturaux, elle rivalise avec le peintre, l'égale ou le surpasse dans ses présentations.

9. Jacopo Tintoretto, *Judith et Holopherne* (circa 1579).

10. Selon Bergez, « L'effet de tableau est le résultat d'une illusion référentielle, subordonnée au seul pouvoir des mots. La peinture serait donc pour l'écrivain une séduction à la fois tentatrice, illusoire et féconde, source d'inspiration proprement verbale, comme une figure particulière de la Muse » (Bergez, 2004 : 195).

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes R. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris. Seuil.
- Bergez D. 2004. *Littérature et peinture*. Paris. Armand Colin.
- Bergson H. 1991. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris. PUF.
- Krysinska M. 1891. De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans *Le Temps* sur M. Jean Moréas. In *Idem*. 2013. *Poèmes choisis* suivis d'*Études critiques*. Choix, présentation et notes de Seth Widden, Saint-Étienne, publications de l'Université de Saint-Étienne. 179-184.
- Krysinska M. 1903. *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques : pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*. Paris. A. Messein.
- Krysinska M. 1894. *Joies errantes*. Paris. A. Lemerre.
- Krysinska M. 1890. *Rythmes pittoresques : mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*. Paris. A. Lemerre.
- Kürtös K. 2009. *Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, mimèsis, énergie*, Berne. Peter Lang SA.
- Louvel L. 2002. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes. Presses Universitaires de Rennes.
- Souriau E. 2010. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris. Quadrige / PUF.
- Vouilloux B. 2005. *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*. Paris. CNRS Éditions.
- Wierzbowska E. M. 2012. Rythmes pittoresques. Le jardin enchanté de Marie Krysinska. In *Odeurs de l'écriture. Expression de l'olfaction dans les littératures française et francophone*, R. Bizek-Tatara (dir.). Lublin. Wydawnictwo UMCS. 155-165.
- Wierzbowska E. M. 2013. Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska. In *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*. Études réunies et présentées par R. Jakubczuk et A. Maziarczyk. Lublin. Wydawnictwo UMCS. 65-74.
- [N.N.]. 26 mars 1891. *Bataille littéraire. Marie Krysinska (1)*. *La Presse*.

“She paints like she sings...”

ABSTRACT: The large part of Marie Krysinska's poetry is pictorial in the intrinsic way. The range of the references to painting, both explicit and implicit, is not less significant than the musical references. Being a musician, Krysinska is as well sensitive to the colours and lines, she makes one hear and see her poetic images. This ability lets her create “images en l'air” whose pictorial intensity is varying, from the impression to the *ekphrasis*. Through different painting references Krysinska reveals her rooting in the culture, enters into the *continuum* of aesthetic reflection, involves herself in a dialogue between arts – which incessantly lasts throughout the ages – on the synchronic and diachronic level. Consciousness which diffuses through the poetic-pictorial work of art is consequently complex and heterogenic, both individual and collective. Pictoriality becomes a code, cultural and emotional, which reinforces the work of imagination and lets one feel a twofold aesthetic satisfaction.

Keywords: picturalité, image en l'air, Krysinska, nature morte, ekphrasis.