

# Ewa M. Wierzbowska

---

## La nostalgie du présent : de quasi-ekphrasis de M. Krysinska

---

Cahiers ERTA nr 5, 131-145

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ewa m. wierzbowska

Université de Gdańsk

La nostalgie du présent.  
De *quasi-ekphrasis* de M. Krysinska

La théorie wagnérienne de la synthèse des arts, propagée en France avec ferveur par Teodor de Wyzewa dans une version un peu changée en accord avec son penchant pour la peinture, répondait parfaitement à la perception du monde de Marie Krysinska. Écrivaine, poétesse, musicienne et compositrice, elle rêvait de la transformation souple d'un geste en musique, d'un air en phrase, d'une phrase en sentiment, d'un sentiment en couleur... Ce procédé concerne aussi la transformation d'une œuvre en une autre, la technique de la mise en abyme s'imposant systématiquement. Dans son œuvre littéraire, les images à cheval sur plusieurs domaines – qui, selon Krysinska, n'en font qu'un : l'art – pullulent.

Particulièrement sensible, l'écrivaine fait vivre les objets décrits et les émotions présentées en les rendant touchables, visibles, odorants, goûtables, ouïs. Dans le contact intime avec ses textes littéraires, on est enivré par la multitude des sensations. En les laissant toutes de côté, je m'aventure dans la narration du roman *La force du désir*<sup>1</sup> pour en dégager des images qui attirent l'attention par leur forme différente.

---

<sup>1</sup> M. Krysinska, *La force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905. Toutes les citations provenant de l'œuvre mentionnée seront marquées à l'aide de l'abréviation (F), la pagination après le signe abrégatif.

Les *quasi-ekphrasis*, puisque ce sont elles qui m'y enchantent, constituent une manière exquise de réfléchir sur l'art<sup>2</sup> qui semble se trouver dans l'entourage quotidien. La seule condition pour le saisir est la sensibilité du spectateur. Le lecteur est donc invité à développer son sens de la vue, à rendre son regard plus accueillant aux spectacles/images qui, *in potentia*, pourraient former des œuvres d'art. Dans le cadre du roman, au niveau intratextuel, cette activité se réalise, dans la plupart des cas, par l'intermédiaire du regard des héros. Kryszewska ne nous permet pas d'oublier que « le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle »<sup>3</sup>.

La réflexion sur le présent implique, nécessairement, le passé. Consciemment ou inconsciemment, volontairement ou involontairement, le passé habite la mémoire de l'être humain et lui permet de parfaire ses capacités, innées et acquises. L'émotion vécue encourage ou suscite la méfiance, ouvre ou ferme, qu'elle soit née à la suite d'une histoire intellectuelle, esthétique ou toute autre. Les traces qu'elle laisse, cachées dans le moi profond, reviennent sous forme de souvenir, celui-ci organisant la compréhension et le saisissement du présent. Le rôle des émotions réveillées dans le contact intime avec l'art est particulièrement intéressant. Dans son roman *La force du désir* Kryszewska réfléchit sur le sens d'une telle relation. Au fil de la lecture on constate que l'auteure privilégie l'image saisie grâce aux souvenirs ; l'émotion esthétique vécue ouvre sur un autre, sur soi-même, sur le monde qui est une source inépuisable de l'art.

---

<sup>2</sup> Sinon de ridiculiser la pose prise par ceux qui se prennent pour des artistes ou, au moins, pour des connaisseurs d'art. Mais c'est un autre aspect qu'il vaut la peine de signaler.

<sup>3</sup> U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 27.

\*

Le premier souvenir qui fait naître une *quasi-ekphrasis* exceptionnelle est celui des natures mortes vues dans le musée du Louvre. Les héros<sup>4</sup> communiquent sans mot, l'échange de regards évoque la visite dans le musée et les émotions vécues. La table dans la salle à manger est couverte d'une façon qui fait penser aux natures mortes de Chardin. Un grand pot de grès, une carafe d'eau, des verres à demi remplis de vin, du pain, de la salade, une burette d'huile sont des éléments qu'on peut retrouver sur les toiles du peintre. L'auteure les « emprunte » et réalise sa propre création. La naissance de l'œuvre se réalise sur deux niveaux simultanément : ceux de la narration et de la réception. Les héros, par l'intermédiaire de leurs souvenirs, font émerger immédiatement l'image encadrée de son entourage ; le lecteur, quant à lui, peint un tableau au fur et à mesure de la lecture. L'image créée au cours de la réception est double ou même triple puisque la description linéaire semble être plus attirée par les connotations évoquées que par la combinaison des éléments et la maîtrise de leur saisie. Or, l'atmosphère qui enveloppe les héros et le lecteur n'est pas uniquement celle de la matinée familiale et de la visite dans le musée. Les objets qui se succèdent évoquent, séparément, des images nouvelles telles que : la carafe d'eau – le temps ensoleillé après la pluie (« petits arc-en-ciel » F, 52), l'or du pain – le paysage champêtre (« les moissons ensoleillées » F, 53), la salade – le jardin printanier (« un coin de jardin printanier » F, 53). L'auteure ne cherche pas de connotations artificielles mais indique, de manière exquise, des liaisons naturelles. Des indications spatiales qui ordonneraient les éléments décrits n'apparaissent pas. Dans cette description, toute poétique, c'est au lecteur de les fixer dans l'espace encadré du regard. Qui plus est, les indicateurs –

<sup>4</sup> Ce roman est peuplé surtout de personnages appartenant ou liés au milieu artistique, ce qui explique leur intérêt pour l'art.

à gauche, à droite, au fond, au premier plan – qui marquent les relations entre les objets, qui organisent l'espace, n'ont guère de raison d'être. Vus séparément, ils assurent l'existence des images qu'ils évoquent. Leur plénitude n'est limitée que par l'imaginal du co-créateur – du lecteur.

Il arrive que l'image qui émerge devant les yeux des héros ne soit tracée qu'avec quelques lignes à peine. C'est le cas suivant : « l'ancienne ville flamande paraît à leurs yeux : grise et verte, – vieilles pierres voilées de jeune feuillage – couronnée de sa cathédrale Renaissance » (F, 56). On pourrait dire une esquisse mais qui garde néanmoins la force énorme de stimuler une réflexion<sup>5</sup>. Car deux extrêmes se heurtent dans chaque fixation, *contrapositum* étant une règle régissant l'univers. Chaque immobilité cache derrière elle une histoire, une miette de narration qui permet de se raconter. Ne suffit-il pas de poser une question sur la provenance de l'objet en question ? Deux taches colorées avec des suggestions à propos de leurs formes constituent une entité entièrement enivrante puisque le cadre imposé permet un travail imaginaire tout intime. Cette simplicité, et non simplification, ouvre une perspective large ; elle permet de toucher le passé (« grise ») aussi bien que l'avenir (« verte »). Il n'y a aucune limite temporelle excepté la saison. Il n'y en a pas non plus au niveau spatial, les couleurs débordant les formes suggérées. Limitée et illimitée simultanément, l'image permet de plonger librement dans l'atmosphère qui résulte de la fusion heureuse des couleurs et des lignes à peine dessinées. La perspective d'un seul héros, plus intime, ajoute de l'émotion à l'image formée. La visite dans le musée d'Anvers donne des fruits inattendus : toute une exposition « de vivants Rubens » (F, 56) sur la place Verte. Les œuvres de Rubens qui présentent des femmes opulentes, des chairs roses et dorées troublent les sens endormis de Jean de Sainte-Aulde. Désireux de satisfaction

<sup>5</sup> E. Delacroix, *Journal, précédé d'une étude sur le maître*. 2, Paris, Plon-Nourrit 1893-1895, p. 324.

sexuelle, il superpose les portraits des femmes peintes à celles, réelles, qui traversent la place. Les « blondes commères, porteuses de paniers pleins de provision » sont saisies et immobilisées, au niveau de la réception intra- et extratextuelle, par le regard assoiffé du héros. Leur attribut, par extension, est une forme d'anticipation de l'appétit charnel apaisé dans le cadre de l'image suivante. Ce sont les femmes sans visage, mentionnées uniquement par les parties érotisées : « hanches intrépides », « bras nus dont la peau se colore d'un sang de bacchantes saines » (F, 56). L'aspect sensuel de l'image se développe, les blondes deviennent « prêtes aux rudes travaux de l'amour et de la fécondation » (F, 56).

L'acte sexuel, implicitement présent dans les portraits « de vivants Rubens », est une activité co-créative de l'image enfermée dans l'encadrement des « stores blancs » et ayant pour fond « des draps aussi éblouissants que la neige » (F, 57). Cette exposition de la couleur blanche, avec des connotations symboliques connues, fait un contraste évident avec une figure féminine : une prostituée allongée sur le « lit d'une structure surannée » qui réalise le rêve de « beauté plastique » désirée par le héros, Jean de Sainte-Aulde. Dans l'image de « la belle prostituée » nous retrouvons la superposition des femmes perpétuées par Rubens. Le regard du héros découvre « une jeune Flamande [...] nue et riante de toutes ses lèvres vermeilles, de toutes ses fossettes creusées dans les chairs grasses et blondes » (F, 57). Le blanc de l'image est diversifié par les autres couleurs, implicites (« lèvres vermeilles », « gouttes de lait ») et explicites (« yeux bleus », « sorbes roses [...] de mamelles »). « La belle prostituée » est toute joie : « riante de toute ses... », « rit avec ses ... » ; elle rit avec toutes les parties de son corps superbe. Sa beauté est-elle vraie ou plutôt imaginée par Jean de Sainte-Aulde ? Car il garde toujours le prisme des tableaux de l'ancien maître. Même l'acte sexuel, le moment d'êtreindre la femme le transporte sur les toiles de Rubens. Dans la beauté flamande,

il « étroit [...] toutes les nymphes de Rubens lutinées par des faunes, les chastes Suzannes effarouchées au milieu des vieillards-satyres » (F, 57). Le passage du roman qui semblait être une description de la relation du héros principal avec une prostituée est, en fait, une *quasi-ekphrasis* ou, mieux encore, des *quasi-ekphrasis*. Les trois alinéas (« Le voici... [...]... mamelles. » F, 57 ) présentent un portrait clairement encadré d'une femme ; les deux autres qui les suivent constituent un amalgame des évocations des tableaux de Rubens avec deux motifs : nymphes et faunes, Suzanne et vieillards. Celui qui était l'admirateur des tableaux réels devient une figure des œuvres évoquées. On observe ici la simultanéité des histoires – des figures peintes et de leur admirateur –, et la seconde présente une sorte de dépossession de tout dans l'acte de transposition dans le monde peint. Le héros, dans sa conscience, se dépouille de son identité et devient une fusion de plusieurs personnages, ce qui lui permet de recevoir pleinement l'art et la réalité. On pourrait parler d'une certaine porosité entre deux mondes. La délectation de l'œuvre d'art est parallèle à la délectation du corps féminin. La sensation « matérielle » est idéalisée par « le souvenir des œuvres de l'art » (F, 57). La perception de l'œuvre d'art est alors sensuelle de même que la sensation de l'acte sexuel – idéale, « magnifié[e] d'idéal » (F, 57). « Les tableaux » avec des nymphes et des vieillards ont les cadres imposés par le souvenir et celui-ci est si suggestif que l'imagination du lecteur n'est pas entraînée au-delà. Ici, il faudrait peut-être mentionner encore un autre but de cette description : la défiguration des tableaux<sup>6</sup> de Rubens pour atteindre un regard ironique, plus distancié sur le héros, Jean de Sainte-Aulde.

Une autre association, une autre image et un autre artiste viennent à l'esprit du héros lorsque « la belle prostituée » ouvre la bouche. La déception est si grande qu'il ne trouve

<sup>6</sup> Sur la transformation picturale ou littéraire, *vide* : G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 536 et *passim*.

d'autre comparaison en ce moment d'illumination soudaine que celle avec une truie d'après la gravure de Van Ostade accrochée sur le mur. La vision de cet artiste<sup>7</sup>, connu surtout pour ses scènes de genre et pour un traitement caricatural des personnages, s'impose impérativement et forme une image toute grotesque. Les « formes roses et blondes » (F, 58) de la femme et de la truie quiète et contente se superposent et leur similitude est frappante. L'image créée par Jean de Sainte-Aulde ne garde aucune impression positive de son modèle. Autant « une truie avec sa jeune famille s'ébattant au soleil » (F, 58) évoque des sentiments positifs, autant la femme-truie éveille des connotations toutes négatives. Les aspects physiques et mentaux d'un animal, qui lui sont naturels et ne provoquent pas de dégoût, transposés sur une femme font d'elle une figure grotesque, repoussante. Composée des mêmes éléments, l'image contraste extrêmement avec la précédente. La prostituée y apparaît contente dans sa satisfaction d'animal. Le blanc découvre maintenant la nudité de l'intérieur simple « de quelque indulgente hostellerie d'Anvers » (F, 57). La couleur rousse accompagnée d'odeur apparaît – « les aisselles moites et rousses », « un ragoût de veau aux carottes » (F, 58) – et cette sensation olfactive intensifie les connotations négatives. La corporéité de la jeune fille devient étouffante. Les connotations animalières liées à « la belle prostituée » qui suivent renforcent l'expression de l'atmosphère lourde d'un endroit où l'on ne cherche qu'à rassasier ses instincts. On peut admirer la maîtrise imaginative de Kryszynska qui, dans le même cadre et à partir des mêmes éléments, par le changement de perspective, forme des images extrêmement différentes et, malgré cela, convaincantes. On reste devant ces *quasi-ekphrasis* tout surpris par leur complexité atteinte, apparemment, sans effort, à l'aide de quelques phrases à peine. Plus on avance dans la narration du roman, plus on apprécie l'imagination de l'auteure.

<sup>7</sup> Il s'agit d'un des frères-peintres : Adriaen ou Isack van Ostade, tous les deux avaient la même manière de présenter la réalité.



Fragonard, le peintre des figures féminines qui prennent une « grâce libertine » (F, 32), est évoqué à l'occasion de la toilette du soir de Mlle Luce. Cette jeune femme, « dévêtue à demi », comédienne dans sa nature, s'immobilise en « une pose de langueur » (F, 33) pour se donner à admirer comme un chef-d'œuvre. Enveloppée de « jupons de taffetas, en corset de faille brodée de bouquets » elle expose ses « épaules rondes d'un charmant coloris » et ses « seins fermes d'un galbe pur » (F, 32/33). La légèreté de la silhouette est renforcée par les détails de ses dessous : « en satin liberty, bleu fleur de lin, broché de roses mousseuses avec, au bas des jupons, de hauts volants en Chantilly » (F, 33). La sensibilité, la frivolité et le besoin d'être admirée émanent de ce tableau, cet état d'âme est exprimé par tout le corps. Cette manière de saisir les émotions dans un corps immuable est observable chez Fragonard aussi<sup>8</sup>. On y retrouve l'attachement aux détails apparemment sans importance qui trahissent néanmoins le caractère du personnage présenté. L'attitude de la femme présentée confirme la conviction que nous sommes, en tant qu'être humain, dans l'image, nous pensons nous-mêmes par l'intermédiaire des images. J.-J. Wunenburger signale que « notre vie intellectuelle, notre conscience, notre activité sont inséparables des médiations imagées, et leurs propriétés, diverses et tramées, permettent de cerner au plus près la nature première des choses »<sup>9</sup>. L'être humain repose dans l'image.

L'héroïne Luce Fauvet, saisie déjà dans la version à la Fragonard, est perpétuée aussi dans le cadre à la Watteau. C'est une *quasi-ekphrasis* particulièrement intéressant que je considère comme un chef-d'œuvre du genre. La scène présentée se construit en se basant sur deux types de texte : une description, qui est un ralentissement dans le cadre du roman, et une chanson, grâce à laquelle on observe la

<sup>8</sup> J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, M. Ochab (trad.), Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2006, p. 131.

<sup>9</sup> J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 2001, p. 295.

précipitation de l'écriture. Le visage de la chanteuse caché derrière un « vague masque de Pierrot » fait appel aux « fêtes galantes évoquées par le pinceau magicien de Watteau » (F, 128). La chanteuse, avec ses « mignardes boucles blondes » et le visage « sous la poudre de riz », joue deux rôles : celui de la belle femme désirée par le roi et celui de son époux qui est obligé de « céder en docile sujet » (F, 128). Le texte de la chanson suppose la tristesse et la perplexité du mari devant « le désir du Roi », qui sont reflétées dans le masque de Pierrot, et, implicitement, ce masque indique la sujétion de la femme qui ne décide pas de son sort, qui est comme une poupée; la chanson trahit aussi la force du désir royal qui va être récompensé par le titre de « Grand Maréchal de France » (F, 128). L'évocation des tableaux de Watteau suggère l'organisation spatiale de la scène. La chanteuse-Pierrot, silencieuse, figée dans une attente infinie, occupe le centre de cette image ; le mari et le roi, placés au fond, communiquent par le corps leurs vrais sentiments puisque leur position respective ne leur permet pas d'agir autrement. Cette image, composée de plusieurs couches (la mise en abyme y est observable) au niveau de la narration, forme un tableau vivant et, en conséquence, une *quasi-ekphrasis* au niveau de la réception.

L'interférence et l'unité de différents domaines artistiques est saisissable dans le portrait du jeune Italien. Ici, la sculpture fait le fond, le cadre et le comparant. Tout d'abord, la poétesse organise l'espace pour y installer un jeune homme aux yeux noirs. « La haute cheminée aux chenets datant, pour le moins, du règne de Louis le onzième » (F, 75 ) constitue un espace bien déterminé, facile à isoler, qui sert uniquement à attirer le regard. C'est le fond du portrait. Le plan suivant est formé par le souvenir de la lecture qui raconte les histoires des belles châtelaines. Les niveaux des associations se multiplient. Une association en entraîne une autre. L'époque de Louis XI est bien le moyen

âge peuplé de châtelaines et de pages. La figure d'« un jeune homme brun » se mêle aux personnages « des contes drolatiques » (F, 75). Ainsi l'image devient dense d'une façon particulière. « Des stalles gothiques », porteuses « des châtelaines en hénin » (F, 75), se superposent aux chenets de la cheminée. Ce cadre doublé donne l'impression d'une image ornée, à la mode ancienne, selon la règle aristotelicienne de *decorum*. Le centre de l'image, occupé par « un homme très jeune », prend sa force grâce au décor évoquant « des pages qui ressemblent si bien à des anges que les aimer est à peine péché véniel » (F, 75). La beauté et la jeunesse des pages indiquent, *per analogiam*, l'allure de celui qui n'est caractérisé directement que par trois détails : il est jeune, brun et il a « un oeil noir italien » (F, 75). L'évocation des pages angéliques contraste avec cet « oeil noir italien, conscient [...] et pesant de volonté » (F, 75). Ce portrait est fortement contradictoire, il confirme que Krysinska aime les juxtapositions surprenantes, qu'elles sautent aux yeux ou qu'on les découvre dans le contact plus intime avec le texte. L'écrivaine fait apparaître un monde à tout jamais disparu dont les miettes gardent néanmoins toujours une force d'expression convaincante.

Les évocations des œuvres d'art n'étant pas toujours précises, il est parfois difficile de déterminer à quoi l'auteure se réfère. « Le point de fuite » dans le portrait d'Hélène sont « des yeux de Pallas-Athèna glauque et bleu-électrique » (F, 50). On ignore de quelle représentation, littéraire ou plastique, viennent ces couleurs mais ce qui importe c'est le fait que cette référence impose immédiatement l'impression d'être devant une œuvre d'art. Qui plus est, les traits de la déesse grecque constituent le fond de la figure d'Hélène. Celle-ci est une composition de contrastes, « de sérénité et de passion » (F, 50). On admire donc son teint qui a « la pâleur d'une lampe d'albâtre éclairée par une flamme brûlant à l'intérieur » et ses « yeux lumineux » qui semblent « recéler

une puissance consommant tout, autour de soi » (F, 50). Son visage est entouré d' « une abondante chevelure châtain, presque noire » et marqué par la bouche à « la coloration vive et coralline » (F, 50). La combinaison de couleurs – émeraude, blanc, noir, rouge orangé – nettement séparées fait penser à un tableau à la Rossetti.

Les paysages, agrestes et citadins, sont saisis aussi sous la forme de *quasi-ekphrasis*. Deux paysages champêtres sont décrits au cours d'un voyage en train et en voiture. Se ressemblant, ils forment une « aquarelle » (F, 86). Sous « un ciel gris d'argent » (F, 86), « gris comme une volée de ramiers » (F, 61), des moulins qui « gesticulent à l'horizon » (F, 61, 86), plongés dans « les tièdes brumes » (F, 61) semblent être de « gracieux fantômes » (F, 61) ; la verdure des « pâturages » (F, 60), des « plaines » (F, 86), accueille « les vaches tachetées comme des coquillages » (F, 61). Les couleurs et les contours sont chargés de significations psychologiques, morales et esthétiques à la Goethe<sup>10</sup>. La quiétude du paysage est bouleversée par la brume omniprésente qui grappille la lumière et qui éveille un sentiment d'incertitude, d'inconnu et qui impose une sorte d'immobilisation. On est alors devant une image teintée « de mauve aquarelle » (F, 86) qui apaise et, en même temps, stimule à la recherche au-delà. « L'état d'inertie béate » vécu par le héros permet d'arrêter la narration pour en couper un morceau tout impressionniste. En effet, cette aquarelle est composée de taches colorées qui font une entité aussi impressionnante que séduisante.

Le paysage citadin, plus encore que le champêtre, rappelle une œuvre d'art faite d'une main d'ébéniste. On est toujours dans « la brume tiède et jaseuse comme une cascade » (F, 59), entre des maisons qui semblent être « des maisons de poupée, des bibelots d'étagères » (F, 59). Brun et blanches, elles diffèrent des « bateaux peints de couleurs vives » (F, 59). Tout est reflété dans l'eau paisible comme une population qui

<sup>10</sup> G. Gusdorf, *Le romantisme I*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 205.

y habite, ce qui donne l'effet de la mise en abyme. Or, on pourrait songer à « une structure mise en abyme mise en abyme, donc à une réduplication quasiment infinie que suscite un miroir dans le miroir »<sup>11</sup>. Cela, à son tour, renforce l'impression de rester devant une œuvre d'art car le reflet, même naturel, ne garde pas la propriété de l'objet reflété, il est une forme d'existence de l'irréel ou, mieux peut-être, d'existence à la limite de deux mondes.

Le jeu entre le dynamisme et le statisme, présenté différemment, est visible dans la scène du bain de Mlle Luce. Installée dans sa baignoire, Luce, comme Jean de Sainte-Aulde, se transpose dans le temps jadis pour s'identifier à « une source folâtre ou quelque nymphe bocagère » ou à une sculpture « en chaste marbre du Moyen Age, couchée sur un tombeau » (F, 101). On y observe le même procédé de recherche de soi-même dans les formes déjà perpétuées, parfaites dans leur immobilité et immuabilité. La confrontation de la personnification d' « une source folâtre » – qui implique le mouvement infini de l'eau, le jeu de la lumière sur sa surface – et de la pétrification « en chaste marbre » trahit l'instabilité intérieure de l'héroïne, son désir d'ailleurs, son penchant vers des extrêmes. Le dynamisme de l'image construite sous l'influence de l'Antiquité, dynamique au niveau du champ lexical, s'immobilise entièrement par la mise de « la couche » suivante, celle du Moyen âge. L'auto-adoration du corps nu devient soudainement l'admiration de la ligne nette de la sculpture funéraire. Et ce n'est pas la beauté du corps féminin mais la maîtrise des artistes anciens qui devient une source d'émotion esthétique. Ici, plus que dans n'importe quel lieu, le contraste atteint une tension extrême.

---

<sup>11</sup> K. Meyer-Minnemann, S. Schlickers, *Les procédés de mise en abyme et de pseudo-diégèse*, [dans :] J. Pier (dir.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 304.

\*\*\*

Une partie des descriptions qu'on peut trouver dans le roman de Kryszynska *La force du désir* ne peuvent pas être qualifiées d'hypotypose. Au contraire, l'écrivaine n'anime pas des objets et des personnes par sa description, elle les saisit dans un cadre pour dégager leur beauté ou, ce qu'on a observé le plus souvent, la nature humaine. Cette prose épouse une certaine vision de l'homme qui se fait connaître par l'intermédiaire de l'art, celui-ci permettant de dévoiler ce qui en est caché. L'homme diurne et nocturne apparaît, l'un et l'autre aspect faisant inséparablement partie de sa nature. L'exploration d'un autre – d'un peintre par son art – devient l'exploration de soi-même. L'image a donc toujours une valeur épistémologique, l'homme étant l'objet de connaissance.

Kryszynska invente ses images, les tableaux étant un stimulus important. La poétesse n'imité pas la peinture, elle crée une œuvre à elle-même marquée par sa propre manière de voir et d'imaginer les choses. La poétesse utilise des repères fixes, historiques (au sens de réellement existants, qui peuvent être connus), pour exciter l'imagination du lecteur, pour qu'il comble ce moule qu'elle trace avec maîtrise. Par le fait que Kryszynska construit ses « tableaux » avec des éléments vrais, on a l'impression de participer à une re-construction. Le travail imaginatif se réalise grâce aux souvenirs des œuvres d'art (de l'auteure, du lecteur et des héros) qui ont plusieurs strates, chacune formée par un moment concret du passé.

Dans l'image littéraire on peut aller plus loin qu'avec un tableau qui se laisse admirer sur sa surface visible et accessible d'un coup d'oeil. L'image littéraire se dévoile peu à peu pour s'épanouir avec le point final. D'un côté, les images créées par Kryszynska constituent un univers flottant, de l'autre la précision méticuleuse des détails les rend touchables. On pourrait dire que le texte du roman est entièrement structuré par la présence-absence des œuvres d'art. Le souvenir qui transpose

dans l'autre sphère temporelle et spatiale renforce le présent en lui ajoutant une dimension extraordinaire, presque magique. J'ose donc dire que la nostalgie du passé qu'on observe dans le roman de Krysinska est en même temps la nostalgie du présent, que le passé enfermé dans les œuvres de jadis permet de saisir l'*imponderabilia* du temps présent qui, sinon, s'échapperait irréversiblement.

## BIBLIOGRAPHIE

- E. Delacroix, *Journal, précédé d'une étude sur le maître*. 2, Paris, Plon-Nourrit 1893-1895.
- U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.
- G. Genette, *Pallimpestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- G. Gusdorf, *Le romantisme I*, Paris, Payot & Rivages, 1993.
- M. Krysinska, *La force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905.
- K. Meyer-Minnemann, S. Schlickers, *Les procédés de mise en abyme et de pseudo-diégèse*, [dans :] J. Pier (dir.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700-1789*, M. Ochab (trad.), Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2006.
- J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 2001.

The nostalgia of presence. On *quasi-ekphrasis* of  
M. Krysinska (abstract)

*La force du désir*, a novel by Marie Krysinska, encourages the reader through the *quasi-ekphrasis* to expand his sense of sight and make the way he looks at the images of his environment more friendly – images, which, *in potentia*, could create works of art. Imaginative work is carried out through the memories of artwork (author's, reader's and hero's) that have multiple layers, each formed by a specific moment of the past. The exploration of someone else – a painter by his artwork – becomes a self-exploration. The text of a novel is entirely structured by presence-absence of pieces of art. The memory which transposes into another spacetime sphere reinforces the present by adding to it an extraordinary, almost magical dimension. Nostalgia for the past is at the same time longing for the present, as the past locked in the artworks allows to capture the *imponderabilia* of present time, which otherwise would be inevitably lost.

Keywords : ekphrasis, image, evocation, reconstruction, search for yourself

**Ewa M. Wierzbowska** est professeur de l'Université de Gdańsk. Elle y a soutenu une thèse d'habilitation consacrée à Victor Hugo. Elle s'occupe de la littérature française et francophone du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses dernières publications concernent l'œuvre littéraire de Marie Krysinska.