

EWA WIERZBOWSKA

Université de Gdansk

La Force du désir
de Krysinska comme roman à clef

Le tableau de Georges Picard (peint probablement en 1889) représente une jeune femme à la chevelure d'un roux flamboyant. Est-ce le portrait de Marie Krysinska (1857-1908) ? Non. Le titre *L'automne* indique nettement « l'héroïne » de ce tableau : la personnification de la saison. Néanmoins, la femme peinte est la jeune Marie Krysinska, modèle préféré de Picard à cette époque-là. Voilà un procédé des plus innocents ; l'écrivaine porte un masque transparent, visible et invisible en même temps. Qui, en-dehors des spécialistes, reconnaîtra la militante infatigable des droits des femmes au *Logos* ? Lorsqu'on se penche sur la biographie de l'artiste, on comprend mieux ce procédé, l'un de ceux auxquels elle a eu recours pour cacher sa vie et faire place à son œuvre. Bien que nous ayons accès à presque toute son œuvre (musicale, poétique, dramatique, narrative, journalistique), nous savons peu de choses de sa vie. Il ne nous reste que les souvenirs rares et épars de tiers, qui contrastent d'une façon frappante avec

son œuvre. Pour montrer à quel point Kryszka est sensible au masque, au jeu, à la mascarade, j'ai choisi son roman, *La Force du Désir*, publié en 1905 et considéré comme un roman à clef. C'est la forme littéraire qui est le masque par excellence.

Le livre de Fernand Drujon semble être un jalon obligatoire pour beaucoup de chercheurs qui abordent la question du roman à clef ¹. Je les suivrai non pour entamer la discussion avec ses idées mais juste pour trouver une définition suffisamment large du roman à clef. « Tout livre contenant des faits réels ou des allusions à des faits réels dissimulés sous des voiles énigmatiques plus ou moins transparents, – tout livre mettant en scène des personnages réels ou faisant allusion à des personnages réels sous des noms supposés ou altérés, – est un *livre à clef* » ², explique Drujon. La condition *sine qua non* de la compréhension du

1 Cf. par exemple : Ph. Stewart, « Le roman à clefs à l'époque des Lumières », [dans :] P. Popovic et É. Vigneault (dir.), *Les dérèglements de l'art. Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Montréal, PUM, 2018, <https://books.openedition.org/pum/16225#ftn1> ; M. R. Finn, « Plaisir d'offrir, joie de recevoir. Le roman à clé décadent et Rachilde », [dans :] A. Glinoyer, M. Lacroix (dir.), *Roman à clef. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, <https://books.openedition.org/pulg/2289>.

2 F. Drujon, *Les livres à clef : étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, Paris, 1888, vol. 1, p. V.

texte est alors la clef, c'est-à-dire « l'explication des *caractères énigmatiques* ou des *noms supposés* qu'il renferme »³.

On sait bien qu'il existe des clefs préparées par les auteurs⁴, ce qui n'est pas le cas de Krysinska (il n'existe ni clef ni préface indiquant qu'il s'agit d'un roman à clef). On peut penser que l'auteure pré-supposait la perspicacité de ses lecteurs contemporains, au moins d'une partie liée au milieu qu'elle présente, et leur capacité de décoder le texte. En même temps, elle était consciente que son roman à clef garderait sa valeur sans clef même pour les générations suivantes parce qu'il n'est réductible ni à un témoignage de l'époque ni à un roman de mœurs, surtout qu'une seule clef, dans le cas de ce roman, est insuffisante. Ici, un roman à clef comme sous-genre littéraire constitue un masque du roman ésotérique. L'aspect ésotérique du roman ayant déjà été abordé (en partie au moins)⁵, je me concentrerai sur ce premier caractère. Suivant Philip Stewart qui considère que le roman à clef est incernable, je le définirai non comme « un genre

3 *Ibidem*.

4 Par exemple, la clef, liste des noms, est intégrée à l'œuvre de fiction *Le Mordu* de Rachilde.

5 Cf. E. M. Wierzbowska, « Aïñ-Rassoul ou le talisman magique dans *La Force du désir* de Marie Krysinska », [dans :] A. Sadkowska-Fidala, T. Szymański, *Foi, croyance et incroyance au XIX^e siècle*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut, 2019.

distinct » mais comme « un ensemble de techniques diversement partagées avec d'autres catégories fictionnelles ou autres »⁶. Les techniques appliquées par Krysinska feront l'objet de mon analyse.

La référentialité

Le temps

Le roman à clef s'appuie sur le mélange habile de la réalité et de la fiction. Pour que le lecteur puisse le reconnaître en tant que tel, il faut le meubler de lieux, de personnages et d'événements familiers, provenant de son présent ou du passé tout récent, encore non effacé. Krysinska s'y prend à merveille : dans la première scène présentée résonne le nom d'Yvette Guilbert, une célébrité du café-concert. Un appât est jeté. En prenant en considération le fait que Guilbert commence à obtenir du succès comme chanteuse à partir de 1891 et que le roman est écrit dans les années 1904-1905, il nous reste un laps de temps bien précis. Néanmoins, il faudrait spécifier qu'à cette époque-là – nous avons cette indication dans le roman – un artiste est connu et reconnu par le public tant qu'il se présente devant lui. Or, Guilbert, pour des raisons de santé, cesse de se produire de 1900 à 1906.

6 Ph. Stewart, « Le roman à clefs à l'époque des Lumières », *op. cit.*, § 21.

On peut donc risquer la constatation que la période dont il est question est la dernière décennie du XIX^e siècle (Cela confirme la suite du roman où Mytilène=Verlaine apparaît, toujours vivant ; or, Verlaine est mort au début de l'année 1896 ; en prenant à la lettre l'âge de Mytilène mentionné dans le roman, cinquante ans, on peut indiquer l'année 1894 comme temps de l'histoire). Cette constatation faite, le lecteur se prépare à trouver d'autres éléments familiers. Et il ne sera pas déçu car la référentialité est très riche.

L'espace

Le lieu principal de l'action est Paris mais la narratrice invite le lecteur à un voyage en Europe et, au niveau du macrocosme, même en Amérique ou en Asie. La dimension mondiale est atteinte par l'intermédiaire de références courtes mais suggestives, les extrêmes étant indiqués par « un grog américain »⁷, les trésors du Colorado (*FD*, 169) d'un côté ; Golconde, la forteresse en Inde où se trouvait le marché des fameux diamants de Golconde (*FD*, 169), « les splendeurs de Byzance » (*FD*, 177) et le Japon par le biais de

7 M. Krysinska, *La Force du Désir*, Paris, Société du Mercure de France, 1905, p. 132. Les citations suivantes du roman auront une référence en forme d'abréviation *FD*, pagination après la virgule.

son art, de l'autre. Il faut dire que la diversité n'est pas exclusivement spatiale mais aussi temporelle (Rome « du temps de Pétrone » (*FD*, 72), « d'un Orient antique, de l'Égypte aïeule de la Grèce florissante » (*FD*, 174-5).

Avec deux personnages principaux, Jean de Sainte-Aulde et Fabien, nous nous rendons en voyage dans le Nord. Après avoir quitté Paris, les héros visitent Anvers, Amsterdam, Harlem, passent par Cologne pour se rendre en Russie. Leur voyage possède un caractère spatial naturel mais aussi temporel, aujourd'hui est peuplé par hier, les personnages des tableaux admirés s'imposant impérativement à Jean de Sainte-Aulde doté d'une vive imagination.

L'espace plus proche, celui de la France, apparaît avec les noms des régions : le Finistère, la Bretagne ou les noms des villes : Pennès où les Parisiens séjournent pour ses bains, Montfort-l'Amaury, Le Havre en Normandie, destination chérie des Parisiens, Rouen avec son théâtre *Folies Bergères*, La Ferté-sous-Jouarre près de la Marne, Meaux et Château-Thierry, Béziers, Carcassonne, mais aussi de petits villages comme Passy ou Jardinets.

Une grande partie de l'action se passe à Paris, surtout dans le milieu artistique. Les personnages participent à des événements plus ou moins artistiques, fréquentent les salons, les théâtres, par

exemple de la Bodinière, le Théâtre de Volnay, le théâtre d'Antoine, connu sous le nom du Théâtre Libre où André Antoine met en scène des pièces naturalistes, des cabarets artistiques bien célèbres, le *Chat Noir*, *Trente-six Métiers*, les cafés-concerts : l'*Olympia*, les *Vadrouillards*, *L'Ambigu*, le *Variété*, on évoque aussi le Conservatoire et le Louvre.

Le lecteur est entouré de noms familiers, de lieux qu'il connaît, où il passe son temps, il est chez lui. La narratrice ne se limite pas à la simple évocation de lieux, elle indique leurs caractéristiques, les personnes, les mœurs qui y sont liés, etc.

Les objets, les personnages

Les journaux qu'on lit ou pour lesquels on travaille sont la *Gazette*, lecture quotidienne des Français jusqu'en 1915, et *La Presse*, quotidien dont le premier directeur et fondateur est Émile de Girardin. Les dames portent de la dentelle de Chantilly, très appréciée depuis l'impératrice Eugénie. La table est ornée de cornets de « verre de Venise » (*FD*, 172). Les personnages se réfèrent à des œuvres et créateurs communément connus : les romans d'écrivains (Twain, Swift, Dickens, Verne) dont les livres se trouvent dans la librairie au coin de la rue ; les *Petites Vieilles* et *Rebelle* de Baudelaire, « les médiocres mélancolies de la vie provinciale traduites par M. Anatole France dans le

Mannequin d'Osier » et son roman *Thaïs*. Pendant la conversation tombent les noms de Jules Claretie, écrivain, critique, à l'époque directeur du Théâtre Français, d'Eugène Ledrain, archéologue et écrivain, ou de François de Curel, romancier et auteur dramatique.

La narratrice nous fait admirer les géniales natures mortes de Chardin, la célèbre *Descente de Croix* de Rubens ou sa *Kermesse*, nous incite à jeter un coup d'œil indiscret sur « les revers un peu garçonnières à la Largillière » (*FD*, 89-90), sur les courtisanes du Titien ou les saintes de Léonard de Vinci, sur une estampe – « une truie avec sa jeune famille s'ébattant au soleil – gravée d'après Van Ostade » (*FD*, 58). Elle stimule à la réflexion en faisant les ekphrasis des tableaux de Frantz Hals et Jehan de Bray. « [L]a table à toilette de M^{me} Dubarry » dessinée par le peintre Boucher sert d'exemplification dans la discussion sur l'art.

La Muse Plastique, renvoyant « aux anciens » (*FD*, 21) mais aussi à Gautier ou Baudelaire, fait son apparition et aussi Marguerite et Méphistophélès « mis en musique par Gounod » (*FD*, 147) dans l'opéra *Faust* (1859). La fête des amants est celle « de Paul et Virginie, de Roméo et Juliette » (*FD*, 148). On se moque des provinciaux, les comparant aux habitants de Carcassonne devenus proverbiaux. Au cabaret, on boit du grog améri-

cain, de petits verres de Calvados au Havre. Les questions omniprésentes à cette époque-là sont abordées : on parle de la pierre philosopale⁸ – l'ésotérisme étant dans l'air – mais aussi de l'éducation des filles – ce qui provoque encore plus d'émotion publique comme le prouvent les recherches de Marc Angenot⁹. Des notions spécifiques telles que « dandysme » ou « spleen » semblent être parfaitement familières. Le réseau de liens avec l'univers extratextuel est si important qu'on pourrait dire que la narratrice ne permet pas de se détacher de la réalité, celle-ci est omniprésente.

Pour mieux assurer la véracité spatio-temporelle l'auteure fait revivre des personnages-référents. Ce sont des personnages historiques (comme Napoléon I^{er}), mais aussi mythologiques (comme Athéna ou Vénus), dont l'existence et les activités sont plus ou moins ancrées dans la conscience commune. Dans le contexte du roman à clef, les personnages contemporains apparus sous leurs propres noms jouent un rôle particulier. Outre

8 Dans son œuvre *La Pierre Philosopale. Preuves irréfutables de son existence*, Papus explique : « La Pierre Philosopale parfaite est une poudre rouge qui a la propriété de transformer toutes les impuretés de la nature » (Paris, Georges Carré, 1889, p. 7).

9 M. Angenot, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », [dans :] *Romantisme*, 1989, vol. 19, n° 63.

Yvette Guilbert déjà mentionnée, dans la diégèse apparaît un nombre important de célébrités de cafés-concerts : Salis, Mac-Nab, Jules Jouy, Goudeau, Ferny, Hyspa, Dominique Bonnaud, Loïsa Puget, Willette, Steinlen. Leur présence est indispensable pour signaler au lecteur la présence d'autres, cachés sous le masque. La narratrice invite le lecteur à participer à un jeu de cache-cache, à un décodage au niveau onomastique, comportemental, etc.

Les personnages masqués

Krysinska applique différentes méthodes pour cacher l'identité des prototypes ; elle utilise des anagrammes, le verlan ou invente des noms qui provoquent les associations souhaitées, leur niveau de transparence pouvant varier .

L'utilisation d'une variation du nom réel a des répercussions sur la manière de percevoir le personnage et sur la lecture en général. Même opaques /occultés, les personnages forment les jalons de la réalité qui devient omniprésente. L'onomastique est diversifiée, l'auteure s'éloignant parfois considérablement des noms des protagonistes. Le moins sophistiqué est le changement d'ordre des consonnes dans le nom, ce qui donne Marcel Guelay au lieu de Marcel Legay. Le changement opéré sur le nom d'un compositeur génial (de Charles de Sivry/Sivroche à Charles de Vivray/

Vivroche) est aussi à peine perceptible. D'Esparbès devient d'Erinès, les phonèmes/lettres les plus importantes (E...r...ès) étant gardées. Pour d'autres noms, c'est moins évident parce que l'auteure se réfère aux qualités ou aux œuvres des personnes évoquées. De Verlaine à Mytilène la distance n'est pas très grande parce que le penchant sexuel du Maître était communément connu, cette dernière appellation facilitant l'identification. Le même procédé, appellation supplémentaire, est utilisé dans le cas de Luce Colas qui devient Luce Fauvet. Le chant agréable de l'oiseau, mais aussi son insouciance et sa fragilité mentionnées dans le texte se lient à l'allure gracieuse de la jeune femme. « Cœur de linotte » (*FD*, 157) s'apparente à « fauvette » dont la dernière syllabe coupée fait penser à la vie de l'héroïne trop tôt finie d'un côté et à l'aspect plus sérieux de son prototype réel. D'autres indices intertextuels dans le texte confirment l'identité de l'artiste. La manière de se présenter devant le public de Xavier Privas lui a apporté le nom de Xavier Broiegravas qui renvoie directement aux activités de « broyer » et « graver », toutes deux évoquant des sons désagréables. C'est aussi le cas de Louis Auguin pourvu d'un « tenorino léger »¹⁰. Il apparaît sous le nom d'Edmond

10 L. de Bercy, *Montmartre et ses chansons : poètes et chan-*

Julep, nom qui renvoie directement à une « préparation pharmaceutique, à base d'eau distillée, d'eau de fleur d'oranger, de sirop, de gomme arabe, etc. »¹¹ ce qui s'accorde d'ailleurs parfaitement à son expression scénique. Pour deviner Fursy derrière André Labarbe, « poète rosse », il faut connaître ses recueils de *Chansons rosses*.

Les personnages présentés par Krysinska, avec leurs propres noms ou cachés derrière des noms inventés, sont décrits avec soin, ils ne sont pas interchangeables, chacun est pourvu d'une caractéristique qui ne permet pas de le confondre avec quelqu'un d'autre. Les micro-portraits qui naissent de la plume de l'auteure ont un caractère valorisant ou dévalorisant, l'auteure indiquant nettement ce qu'elle trouve digne d'appréciation ou de critique.

Un personnage à part : le narrateur

Une question intéressante est le statut ambigu du narrateur dans un roman à clef. Ici, la voix qu'on entend est fictive et non fictive en même temps. Krysinska est saisissable par le biais des personnages présentés et par la voix de la narratrice. Elle ne décide pas de se présenter dans la

sonniers, Paris, H. Daragon, 1902, p. 253.

11 CNRTL, entrée « julep ».

diégèse comme un seul personnage, un *alter ego*, elle se multiplie, change de masque comme Protée en mettant ses propres idées dans la bouche de plusieurs personnages. Fabien, Jean de Sainte-Aulde, Luce Fauvet énoncent, à des moments choisis, des réflexions qui appartiennent à l'auteure elle-même. C'est un moyen efficace de s'installer dans la diégèse. Le procédé du recyclage¹² constitue une des caractéristiques de son écriture. Elle a recours aux formes intertextuelles de la citation ou des références. Elle réécrit ou place dans un contexte différent les fragments de ses textes déjà publiés, elle les ravive, nuance ou amplifie leur portée idéologique. On pourrait donc dire qu'elle garde toujours une position ambiguë, intra et extratextuelle simultanément. Nous n'entendons qu'une seule fois « je », pronom qui trahit d'une façon nette la présence de l'auteure dans la diégèse (pendant la messe funéraire de de Vivray, ce qui révèle son engagement face au sort du génie ignoré).

De surcroît, l'expérience personnelle de l'auteure fait partie de l'expérience de ses personnages (par exemple de Charles de Vivray ou de

12 Cf. la *Préface* de la monographie consacrée à Krysinska : A. M. Paliyenko, G. Schultz, S. Whidden (dir.), *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Étienne, PUSE, 2010, p. 21.

Luce Fauvet). Elle se mêle à la foule en accentuant son rapport au temps, le même que celui des spectateurs rassemblés au théâtre de la Bodinière : « Après une roublarde péroraison agrafée comme une boucle à la fin de la conférence, M^{lle} Luce Fauvet apparaît en costume de nos grand'mères, – contemporaines de M. de Balzac et de M^{me} George Sand – manches à gigot et jupe cloche avec le petit fichu de la grisette » (*FD*, 79). La narratrice commente fiction et non-fiction, elle se situe entre les deux. Grâce à ce procédé, le texte garde son aspect factuel tout en étant surtout un texte fictionnel.

La théorie de Krysinska

La présence de la théorie de Krysinska dans son roman ayant déjà été démontrée ¹³, je me limiterai à signaler l'originalité du procédé appliqué par l'auteure : « la méthode question-réponse » ¹⁴ qui crée un peu la relation maître-disciple ¹⁵, (in)volontairement didactique. Les interlocuteurs

13 E. M. Wierzbowska, « L'amitié en théorie – la théorie en amitié », [dans :] R. Jakubczuk (dir.), *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes. Mélanges de littérature offerts à Czesław Grzesiak*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2017. 14 *Ibidem*, p. 58.

15 En fait, les interlocuteurs, Fabien et Jean de Sainte-Aulde, sont un « Moi » fissuré en deux. Par ce procédé Krysinska se rapproche d'un écrivain polonais, Stanisław Przybyszewski. L'échange philosophique entre les personnages de Krysinska fait penser aussi au *Disciple* de Bourget même si leur position réciproque est différente.

sont complices, leurs idées ne s'opposent pas. Les principes de l'esthétique de Krysinska sont « partagés entre deux personnages littéraires » ce qui les rend « plus accessibles au lecteur moins expérimenté dans le domaine de l'art »¹⁶. Bien sûr, le dialogue en tant que support des idées philosophiques est connu depuis Platon et constitue un genre à part. Les romanciers de la fin du XIX^e siècle l'ont aussi appliqué volontairement¹⁷. « Persuadée qu'aucun thème ne devrait être limité par une forme, l'écrivaine profite des possibilités inscrites dans la forme romanesque pour expliquer sa vision de la littérature et de l'Art en général »¹⁸. Le roman à clef constitue un lieu favorable autant pour présenter que pour se présenter et l'auteure en profite avec habileté pour, sous un masque facilement pénétrable, fortifier sa position de théoricienne de l'art.

Les poèmes de Krysinska

La présence de l'auteure est aussi signalée par des allusions à ses poèmes ou l'incrustation de

16 E. M. Wierzbowska, « L'amitié en théorie – la théorie en amitié », *op. cit.*, p. 58.

17 Cf. par exemple L. Bloy, *La femme pauvre*, Paris, Société du Mercure de France, 1897 ; J.-H. Rosny, *Les Deux femmes*, Paris, Ollendorff, 1902.

18 E. M. Wierzbowska, « L'amitié en théorie – la théorie en amitié », *op. cit.*, p. 64.

leurs fragments dans le texte romanesque. Ils sont introduits à l'aide de la formule « ces vers d'un poète/ces vers du poète » pour ne laisser aucun doute au lecteur quant à la présence du poète dans l'espace public avant la publication du roman. Cette introduction concise trahit la plume qui l'a écrite car on y fait la monstration du caractère musical des vers (les vers chantent). L'auteure s'immisce dans la peau de la narratrice, les deux catégories se fondant l'une dans l'autre.

Les fragments évoqués ¹⁹ dans le chapitre « L'heure divine » sont ceux du poème *Sonate* du recueil *Rythmes pittoresques* de Krysinska. Le motif du balcon shakespearien qui y est présent (et qui revient aussi dans le recueil *Joies errantes* avec *Chansons d'automne* et *Suite d'orchestre*) rappelle le caractère éphéméride des moments d'amour qu'il faut cueillir pour ne pas les perdre irréversiblement. « Amour à la mer », vécu par les héros, reçoit aussi un cadre poétique exceptionnel. Là, des fragments exacts des poèmes se mêlent à des passages recyclés. La narratrice évoque tout d'abord la première strophe du cycle intitulé *Sur la grève* ²⁰.

19 *FD*, 114-116.

20 M. Krysinska, *Intermèdes. Nouveaux rythmes pittoresques. Pentéliques – Guitares lointaines – Chansons et légendes*, Paris, A. Messein, 1903, p. 84-88.

L'amour de Jean et Hélène obtient un encadrement particulièrement recherché sous forme d'allusions subtiles aux images poétiques déjà réalisées par Krysinska. Le champ de coquelicots, « ravis [...] de sang éclaboussés » (*FD*, 166), qui s'étend devant les yeux émerveillés des amants dans le roman fait pendant aux pivoines dont les « seins sont éclaboussés / Du sang glorieux des guerriers tombés » dans le poème *Oumé*²¹.

La prise de position objective – la narratrice se cache derrière la troisième personne et ses poèmes deviennent l'œuvre d'« un poète » – est un élément du jeu avec le lecteur. L'auteure se pare d'un masque narratif suffisamment transparent pour rendre réalisable le but du roman à clef.

La philosophie du masque

« *L'auto-voyeurisme* »²²

Omnis homo mendax – par le biais de cette formule on peut résumer la présentation de la théorie de Fabien faite pour son ami, Jean de Sainte-Aulde. Ajoutons que le titre du chapitre qui

21 M. Krysinska, *Joies errantes : nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 48.

22 Je comprends la notion de l'auto-voyeurisme comme l'observation de soi-même qui inclut et dépasse les situations érotiques ou obscènes. C'est pour cette raison que je mets ce mot entre guillemets.

la contient est déjà éloquent : « Duplicité ». Dans ses observations, Fabien indique nettement que le masque n'est pas l'attitude qu'on adopte devant quelqu'un d'autre. Souvent, l'autre se trouve à l'intérieur de nous-mêmes. Fabien parle du moi intérieur qui observe le moi extérieur. Chacun joue un spectacle devant soi-même. Cela ne veut pas dire qu'on porte un masque tout le temps. Il s'active à des moments propices qu'on pourrait appeler spectaculaires dans le sens qu'ils « produisent beaucoup d'effet » sur nous-mêmes ou, comme nous pouvons le supposer, sur les autres. Il s'agit donc d'une sorte d'« auto-voyeurisme ». On devient l'observateur de soi-même en gardant ses traits de caractère. « L'observateur n'est pas un traître »²³, mais il devient un juge impitoyable ou indulgent en fonction de l'humeur, des désirs ou des besoins momentanés. Dans le roman de Krysinska, il y a plusieurs scènes où on assiste à des actes d'« auto-voyeurisme » qui épousent différentes formes (analyse de ses sentiments, admiration de sa propre image – corps nu surtout, spectacle joué pour soi-même).

Les amants, Jean et Hélène, pendant leurs moments d'intimité, sont attentifs à l'autre autant

23 A.-M. Blanchecotte, *Impressions d'une femme. Pensées, sentiments et portraits*, Paris, Didier et C^{ie}, 1868, p. IV.

qu'à eux-mêmes. Ils distinguent parfaitement les deux « je » qui les habitent.

Soudain, il s'aperçoit qu'au milieu même de ces transports il était resté en lui *quelqu'un* qui approuvait ses actes, un *spectateur* content de voir là, conquise, désarmée et matée par lui, la femme adorée – la femme dangereuse, puisqu'elle était devenue la dispensatrice de la joie et de la douleur, à son gré. (FD, 206)

Pourtant Hélène se constate parfois *posant* pour elle-même, outrant, sans *son* consentement, une émotion, une parole ou un cri, se complaisant à la supposition perverse d'une surprise par son mari dans telle attitude de bacchante ; en tel abandon voluptueux de soi entre les bras de *l'autre*. (FD, 218)

Hélène s'en réjouit et, l'applaudit et *s'applaudit*. (FD, 198) ²⁴

Le plaisir du voyeurisme semble être intrinsèque à la nature humaine. Les amants jouent une mascarade, ensemble et chacun de son côté, pour soi-même. Ils se perçoivent comme des personnages mythiques tels des nymphes ou des faunes, ils suivent leur propre image d'amants sur un tableau ²⁵. Pour sa part, Jean adopte volontairement le masque d'un satyre ²⁶. Là, l'auteure suit les normes du XIX^e siècle concernant la représentation d'une femme nue – où il est accepté de la présenter sous le masque d'un être mythologique

²⁴ Le soulignement en italique vient de Krysinska.

²⁵ FD, 219.

²⁶ FD, 57.

comme une nymphe ou d'un être étrange comme une femme orientale, mais en général une femme doit « se tenir – ou plutôt être tenue à l'écart de la sexualité et plus généralement de son propre corps »²⁷ – pour les dépasser tout de suite. Dès le début du roman, Luce Fauvet est consciente de sa sexualité, de ses désirs sexuels, de la beauté de son corps nu, Hélène Romanel acquiert cette conscience grâce à son amant. De plus, Krysinska n'évite pas les nominations directes (seins, aisselles, hanches, ventre, jambes, pieds, ongles, etc.) ce qui n'est pas le cas des écrivains-voyeuristes²⁸.

Luce, dont la nature est toute cabotine, adore jouer un spectacle devant son amant comme elle le joue sur les planches du théâtre. Son moment préféré est le déshabillage. Seule, déçue, elle ne renonce pas à son plaisir et le joue quand même pour elle-même en observant son émergissement « en bibelot coûteux » (*FD*, 34). Comme Jean et Hélène, elle ne se contente pas d'être elle-même et de s'admirer librement dans le miroir, elle théâtralise et incarne, au niveau imaginaire, la beauté animée ou inanimée, le chef-d'œuvre : « une source

27 L. Nizard, « Discours de protection de l'intimité féminine et dévoilements voyeuristes : pudibonderies et impudeurs du roman du second XIX^e siècle », [dans :] *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, 2021, PDF, p. 1, <https://doi.org/10.1080/14787318.2021.1926877>.

28 *Ibidem*, p. 9.

folâtre ou quelque nymphe bocagère [...] chaste marbre du Moyen Age, couché sur un tombeau » (FD, 101), « bel oiseau héraldique aux ailes ouvertes » (FD, 103).

Les spectacles (in)volontaires

Le prélude de l'acte intime est, parfois au moins, de se mettre à nu. Dans le roman en question, les hommes considèrent les vêtements féminins comme un voile, un masque. Pourtant, il ne faut pas toujours l'enlever entièrement, car « la vraie femme [...] apparai[ssai]t dans le frissonnement sonore des jupons de taffetas, en corset de faille brodée de bouquets » (FD, 32). La féminité est donc enfermée dans les frou-frous ²⁹, qui charment les sens ; elle est fondée sur le sensuel. Cette « décorporéisation » de la femme provoque « une érotisation du corps féminin, perçu comme une source de désirs angoissants » ³⁰.

Il semble que le corps nu de la femme, même

29 « Dans son réquisitoire contre *Madame Bovary*, Ernest Pinard a une étrange formule : "L'art sans règle n'est plus l'art : c'est comme une femme qui quitterait ses vêtements." Si l'on suit le parallélisme de construction, une femme qui enlève ses vêtements ne serait donc plus une femme ». L. Nizard, « Discours de protection de l'intimité féminine et dévoilements voyeuristes : pudibonderies et impudeurs du roman du second XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 2.

30 *Ibidem*, p. 2.

parfait, ne puisse pas être accepté ou admiré comme tel. Il lui faut un masque, celui de la beauté mythologique donc plus imaginaire que réelle. Le moment où Hélène se déshabille est appelé – dans le discours indirect libre marqué par l’esprit de Jean – un « savoureux spectacle » et elle-même « la nymphe moderne », « la chère nymphe quittant ses voiles » (*FD*, 112-113). Ce masque mythologique, et aussi biblique, est porté – toujours aux yeux de Jean de Sainte-Aulde – même par une prostituée prise à la hâte, sous une pulsion irrésistible : « Jean étreint, dans la belle prostituée, toutes les nymphes de Rubens lutinées par des faunes, les chastes Suzannes effarouchées au milieu des vieillards-satyres » (*FD*, 57). La femme sans masque est tout simplement dégoûtante.

Et Jean, subitement frigorifié, sent tomber son exaltation, trouve, à présent, aux formes roses et blondes, servies là, à discrétion, une similitude fâcheuse avec celles des cochons de lait dont il voit, en même temps, la représentation dans une estampe accrochée au-dessus du lit : une truie avec sa jeune famille s’ébattant au soleil – gravée d’après Van Ostade. [...]

Dans son désenchantement il rêve même que les aisselles moites et rousses de la fille, près de ses chairs lactées, ont un ragoût de veau aux carottes. Il file, l’odorat obsédé aussi par ces fauves dont la ronde coléreuse derrière les barreaux l’avait apitoyé au Jardin Zoologique. (*FD*, 58)

Aux yeux de l'homme sans aura mythologique, une femme devient un animal. C'est Jean de Sainte-Aulde qui perçoit les femmes, et lui-même, par le prisme des œuvres d'art. Est-ce une déformation professionnelle d'écrivain ou une ridiculisation de l'attitude épousée par les artistes qui poussent à l'extrême leur raffinement supposé ?

Nous avons affaire à un autre type de masque (spectacle) quand Louis, « l'aspirant cabot » (*FD*, 125) qui ne veut pas prendre les responsabilités d'un père de famille, joue un spectacle devant son amie enceinte. Nous voilà devant une scène cubique, organisée, le salon et la chambre imitant le style Louis XV avec « la portière relevée » comme la courtine théâtrale. Le comédien fuit son devoir en se cachant derrière une opinion bien établie dans le milieu des artistes :

l'homme sublime, l'homme de théâtre, l'homme public, doit rester solitaire, afin que les convoitises qu'il éveille se heurtent au mystère de sa vie et non à un motif défini de souffrances jalouses. Un artiste marié ou collé, quelle déchéance ! Quel désenchantement ! (*FD*, 154-155)

Tous les deux participent à un spectacle. Louis le joue consciemment, « se sentant à la hauteur » (*FD*, 154), pour se débarrasser de la grossesse non voulue. Il arpente la pièce, élève la voix, déclame précisément ses énoncés, les orne de métaphores, de gradation. Il s'exclame, suspend sa voix. Son

comportement est celui d'un comédien médiocre qui abuse de moyens faute de vrai talent. Luce s'implique dans ce jeu, par le biais de son regard attristé le lecteur découvre des « didascalies » – les éléments du décor dans lequel cette scène a lieu. Luce étant anéantie, la narratrice montre son état d'esprit par le discours indirect libre, qui indique que toute la scène est perçue par elle comme « un jeu cruel » (*FD*, 157). Elle est tout à fait consciente du caractère artificiel de cette comédie mais n'est néanmoins pas capable d'accepter l'hypocrisie de son amant. Il est plutôt évident que là, la narratrice nous confronte à un stéréotype répandu à l'époque, à savoir que la femme « tue » l'artiste ³¹. Sauf qu'ici c'est une vraie artiste qui meurt suite à la décision prise par un quasi-artiste.

Conclusion

La référentialité riche présente dans *La Force du Désir* peut, peut-être, étonner mais il ne faut pas oublier que, dans le roman à clef, la réalité est garante de l'authenticité donc son poids doit être considérable. L'aspect spatio-temporel est saisi avec exactitude, tout comme les objets d'art, de

31 Plusieurs romans établissent ce stéréotype, cf. H. de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote* (1830), *La cousine Bette* (1847), E. et J. Goncourt, *Manette Salomon* (1867), A. Chenevière, *Double faute* (1891), O. Feuillet, *Honneur d'artiste* (1890).

culture, du quotidien qui remplissent cet espace mais aussi les notions abstraites appartenant à la conscience commune. L'usage de plusieurs noms réels est particulièrement intéressant. Il semble que la stratégie de l'auteure soit la suivante : donner des noms faciles à déchiffrer aux personnes les plus importantes du point de vue de l'art, donner leurs noms exacts aux vrais artistes, modifier considérablement les noms des moins talentueux ou des médiocres. En accord avec ce procédé, les données sur la vie du premier groupe sont légèrement modifiées, exactes dans le cas du second et malicieusement tordues en ce qui concerne le dernier groupe. Cette stratégie nous permet d'approcher le rapport plus ou moins intime de la narratrice avec les personnes évoquées. Une partie particulièrement éloquente de cette référentialité est l'évocation de la théorie et des poèmes de Krysinska. L'auteure, *expressis verbis*, signale sa présence dans l'univers romanesque, ce qui constitue une technique bien à elle pour renforcer la portée idéologique de son texte.

Notons que le roman de Krysinska, en tant que roman à clef, renferme toute une philosophie du masque bien développée et illustrée par le comportement des personnages. Présentée *explicitement* par Fabien, elle trouve un écho dans l'autoanalyse faite par Hélène et, surtout, Jean de Sainte-Aulde

qui juxtapose la théorie de son ami avec ses propres pensées et sentiments. D'autres personnages, Luce et Louis, sont assujettis à la « loi » du masque sans s'en apercevoir.

La pragmatique du roman à clef est liée – en dehors de son but satirique, dénonciateur – à une satisfaction du lecteur (découvrir la clé, c'est-à-dire reconnaître les personnages présentés, ce qui n'était pas difficile pour les habitués des lieux évoqués) et à la joie de se transférer dans un lieu déjà connu, familier. Les blancs sont beaucoup moins nombreux que dans un roman tout court, parce que le texte est meublé par des références à des lieux et des personnes réelles avec leurs caractères connus. L'effort du lecteur se dirige donc inévitablement vers un autre but que celui d'imaginer un univers fictif : il se focalise sur sa portée satirique. Néanmoins, dans le cas de *La Force du Désir*, il y a quelque chose encore. Le roman à clef en tant que type de texte constitue un masque du roman ésotérique où suivre la Voie vers l'Absolu s'avère être un défi insurmontable. Mais c'est un thème qui exige une réflexion à part.

bibliographie

Angenot M., « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », [dans :] *Romantisme*, 1989, vol. 19, n° 63.

Bercy L. de, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon, 1902.

Blanchecotte A.-M., *Impressions d'une femme. Pensées, sentiments et portraits*, Paris, Didier et C^{ie}, 1868.

Drujon F., *Les livres à clef : étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, Paris, 1888, vol. 1.

Finn M. R., « Plaisir d'offrir, joie de recevoir. Le roman à clé décadent et Rachilde », [dans :] A. Glinoe, M. Lacroix (dir.), *Roman à clef. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, <https://books.openedition.org/pulg/2289>.

Krysinska M., *Intermèdes. Nouveaux rythmes pittoresques. Pentéliques – Guitares lointaines – Chansons et légendes*, Paris, A. Messein, 1903.

Krysinska M., *Joies errantes : nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, A. Lemerre, 1894.

Krysinska M., *La Force du Désir*, Paris, Société du Mercure de France, 1905.

Nizard L., « Discours de protection de l'intimité féminine et dévoilements voyeuristes : pudibonderies et impudeurs du roman du second XIX^e siècle », [dans :] *Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, 2021, PDF, <https://doi.org/10.1080/014787318.2021.1926877>.

Paliyenko A. M., Schultz G., Whidden S. (dir.), *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Étienne, PUSE, 2010.

Papus, *La Pierre Philosophale. Preuves irréfutables de son existence*, Paris, Georges Carré, 1889.

Stewart Ph., « Le roman à clefs à l'époque des Lumières », [dans :] P. Popovic et É. Vigneault (dir.), *Les dérèglements de l'art. Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Montréal, PUM, 2018, DOI : 10.4000/books.pum.16153, <https://books.openedition.org/pum/16225#ftn1>.

Wierzbowska E. M., « Aïn-Rassoul ou le talisman magique dans *La Force du désir* de Marie Krysinska », [dans :] A. Sadkowska-Fidala, T. Szymański (dir.), *Foi, croyance et incroyance au XIX^e siècle*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław, 2019.

Wierzbowska E. M., « L'amitié en théorie – la théorie en amitié », [dans :] R. Jakubczuk (dir.), *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes. Mélanges de littérature offerts à Czesław Grzesiak*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2017.

abstract

Krysinska's *La Force du Désir* as a roman à clef

In Krysinska's novel, *La Force du Désir*, which I consider a *roman à clef*, rich referentiality is a guarantee of authenticity. Spatial and cultural references build a world familiar to the reader who can easily decipher the prototypes of the presented characters. Moreover, Krysinska's novel contains the philosophy of the mask, both explicitly and implicitly, within the characters' behavior. This, however, does not exhaust the issue of the mask, because a *roman à clef*, on the generic level, is a mask of an esoteric novel.

keywords

roman à clef, mask, referentiality, Krysinska

mots-clés

roman à clef, masque, référentialité, Krysinska

ewa m. wierzbowska

Ewa M. Wierzbowska, PhD, enseigne à la Faculté des Lettres de l'Université de Gdansk. Auteure de nombreux articles sur la littérature française et francophone, elle est passionnée par la littérature du XIX^e siècle, surtout par l'écriture féminine. Son intérêt scientifique se porte sur la pragmatique de l'œuvre littéraire et la correspondance des arts. Récemment, elle poursuit ses recherches, dans une perspective des relations entre texte, arts visuels et musique, sur l'œuvre littéraire de Marie Krysinska. Sa dernière monographie traite sur la musicalité dans la poésie de Krysinska (*Marie Krysinska. Jako muzyk...*, Gdansk, 2020).

ORCID 0000-0002-4888-9369