

EWA M. WIERZBOWSKA

Université de Gdańsk

## Le miroir déformant de la littérature: portraits dans *La Force du Désir* de Marie Krysinska

**L**e roman à clef, dont le caractère fictif et non-fictif est évident, est le cadre privilégié des portraits littéraires des contemporains de l'auteur. Le degré de déformation, valorisant ou dévalorisant, est dû à plusieurs facteurs parmi lesquels le plaisir de jouer à cache-cache n'est pas le moindre. L'auteur met en marche plusieurs procédures qui servent à cacher et dévoiler en même temps, en procurant dans des proportions équilibrées des moments de jouissance intellectuelle et de déception.

Le roman de Krysinska *La Force du Désir* a déjà été présenté<sup>1</sup> en tant que roman à clef mais sans détails concernant les portraits littéraires tracés par l'écrivaine. Ceux-ci sont d'autant plus intéressants que l'auteure mise plus sur le mystère que sur l'évidence. Un décryptage s'impose et la garantie de succès est limitée. « 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 »<sup>2</sup>.

Chaque référence, même dévalorisante, fait sortir de l'ombre du passé des acteurs, éminents ou simplement suffisants, des événements importants du point de vue de l'auteure. Les envols de grands artistes

---

1 E. M. Wierzbowska, « *La Force du désir* de Krysinska comme roman à clef », [dans :] *Cahiers ERTA* 2021, n° 28, p. 110-139, DOI 10.4467/23538953CE.21.038.15188.

2 *Ibidem*, p. 120.

côtoient les productions de « *strugleurs malins* »<sup>3</sup>. Paradoxalement, il semble que, pour apprécier les premiers, il faut que s'étalent ceux qui humilient et abaissent l'Art. Un phénomène social se dessine derrière l'image littéraire ; cette galerie de portraits tour à tour ironique, cinglante et touchante, permet de comprendre la complexité et la diversité du milieu artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Je me pencherai sur les portraits des personnages dont les prototypes arpentaient les rues parisiennes, en laissant de côté les portraits des personnages entièrement fictifs. Les indications données dans la diégèse seront juxtaposées aux souvenirs des contemporains de l'époque en question. Cela permettra, au moins en partie, de saisir la manière diversifiée dont Krysinska code les personnages et de comprendre le rôle de ceux-ci dans la structure du milieu montmartrois.

### *Charles de Vivray = Charles de Sivry*

Un portrait particulièrement touchant est celui de Charles de Vivray dont le prototype dans la vie réelle était Charles-Erhardt de Sivry (1848-1900), musicien, chef d'orchestre, poète, théoricien de la musique. Krysinska, sa fervente admiratrice, était également sa collaboratrice. Ernest Cabaner, Krysinska et de Sivry ont mis en musique le recueil de poésie *Coffret de santal* de Charles Cros, bien apprécié par le public, aujourd'hui introuvable<sup>4</sup>. Qui plus est, de Sivry a aussi écrit la musique des textes de Krysinska. Ses compositions charmaient les auditeurs. La narratrice le portraiture comme

---

3 M. Krysinska, *La Force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905, p. 71. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *FD*, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

4 *La revue des vivantes : organe de la génération de la guerre*, juillet 1929, p. 8.

un homme d'une quarantaine d'années, petit et mince, qui porte sur des épaules voûtées une curieuse tête, un peu chinoise, un peu batracienne, aux yeux saillants, et luisant des plus vives flammes de l'intelligence. (FD, 13)

Ce portrait rappelle celui de Charles de Sivry dressé dans l'autre roman de Krysinska, *Folle de son corps*, où le compositeur est évoqué *expressis verbis* :

La dernière note étant expirée dans un sanglot, un orchestre plus que tzigane – niché, Dieu sait en quels coins : sur les tables et dessous, sans doute – se fait entendre sous la direction du miraculeux de Sivry : archangélique et japonais, perdu dans une contre-basse plus grande que lui. C'est l'art et la fantaisie mêmes, ce petit homme aux mains de femme, aux saillants yeux, rayonnants et malicieux et subtilement rêveurs et ironiques et tout.<sup>5</sup>

Les deux descriptions évoquent la beauté orientale du musicien qui le distingue. Il semble que l'« authentique sympathie » avec laquelle il est salué par son ami Romanel soit partagée par la narratrice elle-même.

Charles de Vivray dit Vivroche – par analogie au surnom de Charles de Sivry, Sivroche<sup>6</sup> (le changement opéré sur le nom du génial compositeur est à peine perceptible) – vit avec un masque. Impossible de trahir ses émotions dans un monde hostile où on cherche à frapper le plus faible<sup>7</sup>, le plus inadapté aux feux d'artifice. La voix du personnage (discours indirect libre) mêlée à celle de la narratrice constitue une double accusation du milieu artistique où domine la fausse « camaraderie ». Membre du *Chat noir* puis accompagnateur des *Quat'-z-Arts*, de Sivry a collaboré avec tous les chansonniers de Montmartre. C'est aussi le cas de son « double » Charles de Vivray qui se produit au *Chat noir*

5 M. Krysinska, *Folle de son corps*, Paris, E. Bernard, 1896, p. 236-237.

6 Cf. *Encyclopédie de l'art lyrique français*, <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Sivry%20Charles%20de.html>.

7 La tournure utilisée par Gustave Khan (« le bon Charles de Sivry ») témoigne que de Sivry était considéré comme tel. G. Khan, *Symbolistes et décadents*, Paris, 1902, p. 26.

ou au *Trente-six Métiers*, en acceptant, bon gré mal gré, ce rôle auprès des poètes médiocres. Ce dernier établissement a une réputation particulière : il accepte des provinciaux – sans talent dans la plupart des cas, qui rêvent de charmer le public parisien – pour les exploiter d'une façon exécration<sup>8</sup>. L'écho de cette opinion sur l'exploitation des grands artistes est audible chez André Chadourne qui constate que « ce sont les *faiseurs* qu'on protège et les *artistes* qu'on évince »<sup>9</sup>. Au *Chat noir*, le directeur s'enrichit sur le dos des artistes qu'il accueille. Chadourne décrit, avec ironie et amertume, l'attitude de ses semblables<sup>10</sup>.

Charles de Sivry s'est occupé de musique ancienne, a fait de nombreux voyages en France, surtout en Bretagne, pour recueillir des chansons populaires. Le fruit de ce travail est le recueil *Chansons de France*. D'après les souvenirs de Gustave Kahn, « [a]vant que le mot folklore ait été fixé par la mode sur l'étude de la chanson populaire, Sivry sait toutes les chansons populaires de France, les joue, les chante, les harmonise. Il est lettré »<sup>11</sup>. La narratrice fait allusion à cette activité et met dans la bouche de Charles de Vivray les paroles d'une chanson ancienne, *Saint-Nicolas*. Les improvisations de Sivry qui emportaient le public étaient connues. Il lui suffisait d'une note tombée dans l'oreille pour créer tout un univers. De Sivry, rêveur, improvisait souvent et cette musique « reste impalpable »<sup>12</sup>, jamais notée ou restée manuscrite. Ce fait est saisi dans le portrait de de Vivray dont « les doigts délicats sur le

---

8 A. Chadourne, *Les Cafés-concerts*, Paris, É. Dentu, 1889, p. 130.

9 *Ibidem*, p. 362. Italique dans le texte.

10 *Ibidem*, p. 120-127.

11 G. Kahn, *Silhouettes littéraires. Stéphane Mallarmé, Huysmans, Verlaine, Charles Cros, Henri Becque, Emile Bergerat, Rodin, Anatole France, Puvis de Chavannes, Mendès et Baudelaire*, Paris, éditions Montaigne, 1925, p. 36.

12 *Ibidem*, p. 37.

clavier évoquent des beautés incomparables pour le moindre prétexte fourni » (*FD*, 186). Lorsque le barde apporte chez l'éditeur sa chanson *Les Cloches*, « sobre et simple » (*FD*, 186), celui-ci ne veut publier que la version entendue au cabaret, « brod[ée] des improvisations » (*FD*, 188), puisque justement ces « broderies » en font toute la beauté.

L'auteure ne joue pas seulement avec le nom de Sivry mais aussi avec les titres de ses œuvres. En 1880, Charles de Sivry a fait exécuter un drame lyrique, *la Rédemption d'Istar*, au Théâtre des Nations<sup>13</sup>. Dans le roman, la transformation est importante mais l'allusion reste saisissable : on parle du livret du *Palais d'Istar*, écrit par d'Hennieu, arrangé et orchestré par de Vivray. Cette collaboration dont le fruit n'a jamais vu la lumière à cause de manigances du directeur est un prétexte pour dévoiler la malhonnêteté des dirigeants des établissements artistiques<sup>14</sup>. Les connexions familiales qui se nouent entre de Vivray et le marquis d'Hennieu reflètent les relations entre les artistes collaborateurs. On peut penser à la relation de Paul Verlaine avec Charles de Sivry, Léon Bloy et Émile Goudeau, etc.<sup>15</sup> Ce premier a épousé la demi-sœur de de Sivry, Mathilde Mauté, tandis que dans le roman d'Hennieu s'allie avec une des filles de son collaborateur.

Le portrait tracé par Krysinska, avec des ratures (par exemple elle lui enlève un enfant) et des ajouts permis par le caractère quasi-fictionnel du personnage, immortalise l'artiste. Il constitue en même temps une accusation du milieu artistique où les intérêts de la médiocrité passent au-dessus de plus talentueux mais

---

13 Cf. *Encyclopédie de l'art lyrique français*, <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Sivry%20Charles%20de.html>.

14 Voir aussi A. Chadourne, *Les Cafés-concerts*, *op. cit.*, p. 79-81.

15 Sur la structure quasi familiale de la société bohème : cf. Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 212-213.

moins aptes à la lutte pour se faire une place à tout prix. De Vivray devient le signe de l'artiste génial mais qui n'arrive pas à réussir car il refuse de se soumettre aux lois du marché<sup>16</sup>. L'adversaire de Krysinska dans la bataille vers-libriste, Gustave Kahn, vingt années plus tard, trace la silhouette de Charles de Sivry en insistant sur les mêmes traits de caractère : « l'homme-orchestre [...] homme de talent, esprit diffus, distrait à mettre deux ans à répondre à une lettre : un dormeur éveillé, riche dans le rêve comme Hassan dans le palais d'Haroun, et dans la vie, pauvre comme Job »<sup>17</sup>. Il est intéressant de noter que, dans ses *Souvenirs*, Gustave Kahn ne fait aucune référence au roman de Krysinska, rappelant en même temps que de Sivry « a servi de prototype au *Salangane* du *Glatigny* de Catulle Mendès, mais il ne prenait pas d'opium »<sup>18</sup>. Apparemment, il n'a jamais pardonné à Krysinska de l'avoir devancé en présentant et publiant des vers libres et surtout de revendiquer cette invention<sup>19</sup>.

### *Luce Fauvet = Luce Colas*

Il est fort probable que derrière le nom de Luce Fauvet se cache Luce Colas<sup>20</sup>, actrice de théâtre et aussi de cinéma, chanteuse, amie de Marie Krysinska. Très

---

16 Les partitions, « parol'et musique », sont surtout vendues pendant les spectacles dans les cafés-concerts où l'auteur les chante. Cf. André Chadourne, *Les Cafés-concerts*, op. cit., p. 16. De Vivray refuse de le faire.

17 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, op. cit., p. 36, 37.

18 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, op. cit., p. 37.

19 Sa rage va plus loin. Il parle d'Ernest Cabaner et sa musique composée pour le *Coffret de Santal* de Cros et omet soigneusement le nom de Krysinska qui a collaboré à ce travail avec Cabaner et Cros.

20 Cette suggestion a été faite par Florence R. J. Goulesque dans sa monographie *Une femme poète symboliste. Marie Krysinska. La Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p. 104. Je la confirme car, selon moi, il y a dans ce roman des indications qui imposent Luce Colas en tant que prototype de Luce Fauvet.

appréciée par André Antoine<sup>21</sup>, elle était l'une des artistes les plus aimées du public parisien. « Depuis ses débuts au Théâtre-Libre, Mme Luce Colas n'a connu que des succès : au Vaudeville, à la Porte-Saint-Martin, à L'Ambigu, à la Renaissance et à Odéon, le public a toujours couronné les efforts de la parfaite artiste. *Blanchette*, la *Bonne espérance*, *Boule de suif*, *Tire au Flanc*, les *Rois*, et cette saison encore : l'*Alouette*, les *Danicheff*, ont valu à Mme Luce Colas les éloges de la critique et d'enthousiastes bravos. La sympathique artiste a bien voulu se charger, par amitié pour les auteurs et impresarii, du tout petit rôle de la Vieille, de *Prostituée*, rôle dont elle tire un parti insoupçonné »<sup>22</sup>. Elle a également eu du succès en tant qu'actrice dans quelques films, dont *Les Fils du garde-chasse* de Georges Le Faure<sup>23</sup>, *Le médecin malgré lui*<sup>24</sup>. Dans la diégèse, Luce Fauvet est une artiste renommée, on lui propose une tournée importante ; là où elle se produit, elle charme son auditeur par ses exécutions engagées.

Pour mieux saisir Luce Colas dans le personnage romanesque, il faut se référer à son effigie poétique faite par Krysinska. Le dernier poème du cycle *Effigies* est dédié « À Luce Colas » et cette dédicace égale le titre<sup>25</sup>. Nous y retrouvons les éléments constitutifs

---

21 Voir aussi S. Whidden, « Dédicataires des poèmes », [dans :] Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, Choix, présentation et notes de Seth Whidden, Saint-Étienne, PUSE, 2013, p. 285.

22 [S.N.], *Le Rideau artistique et littéraire : journal des théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, n° 608, 1909.

23 *Les Fils du garde-chasse* de Georges Le Faure, 1909 ([https://www.imdb.com/title/tt0477966/?ref\\_=nm\\_knf\\_t2](https://www.imdb.com/title/tt0477966/?ref_=nm_knf_t2), <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2672-fils-du-garde-chasse-les>, <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6945f6e4>).

24 *Le médecin malgré lui*, 1913 ([https://www.imdb.com/name/nm2506986/?ref\\_=tt\\_cl\\_t4](https://www.imdb.com/name/nm2506986/?ref_=tt_cl_t4)).

25 Sur ce procédé voir : E. M. Wierzbowska, « La continuité dynamique : immobiliser / animer. Le cas d' *Effigies* de Marie Krysinska », [dans :] *Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes*, éd. Edyta

du personnage de Luce Fauvet : coquetterie, yeux « [r]ieurs de malice » qui font écho aux « quenottes rieuses » (FD, 127) et aux « yeux luisant de malice » (FD, 128), beauté poétique qui fait « le plaisir des yeux » devient « la beauté blonde » (FD, 32), « [d]es amours, des rubans et des cœurs aux abois »<sup>26</sup> résumant parfaitement ses préoccupations principales, « [l]e cher souci d'Art » se répercute dans ses réflexions sur la condition actuelle de l'Art. La référence à Watteau dans le poème se transforme dans le roman en « vague masque de Pierrot » (FD, 128) porté par la chanteuse au cours d'un spectacle. Le cadre poétique « des Dames d'autrefois » revient aussi dans l'univers romanesque, Luce Fauvet les imaginant comme encadrement pour « la silhouette du jouvencel » (FD, 75) aux yeux noirs qui piétinera son cœur. Ce qui a davantage d'importance est le fait que ce cadre apparaît durant une « causerie » intérieure par analogie à « des causeries / Tendres et raisonneuses des Dames d'autrefois »<sup>27</sup>. Je risquerais la constatation que le portrait romanesque est une version recyclée du portrait poétique de Luce Colas. Le portrait poétique est réécrit tout au long du roman avec des ajouts et amplifications qui résultent de la spécificité générique du texte. Par exemple, Luce y apparaît en tant que personnage issu d'un tableau de Fragonard ou est un écho lointain de la Juliette de Shakespeare, accoudée à son balcon<sup>28</sup>. Indéniablement, Luce fait penser à une matriochka, vu la superposition des masques saisie par le prisme de son rôle thématique autant qu'actantiel<sup>29</sup>.

---

Kociubińska, Peter Lang, coll. Études de linguistique, littérature et art, vol. 18, Frankfurt am Main, 2016, p. 35-44.

26 *Inc.* De la grâce ingénue..., cycle *Effigies, Joies errantes*, 1894.

27 *Inc.* De la grâce ingénue..., cycle *Effigies, Joies errantes*, 1894

28 Ce qui peut être lu comme l'envers du poème où le balcon est vide, les belles n'y apparaissant plus. *Chanson d'automne, JE*, 29.

29 Son rôle thématique : social – comédienne (au fond elle est une femme qui désire le bonheur familial ; elle transfère son penchant



*Mytilène = Verlaine*

Mytilène est le nom de la principale ville de Lesbos, l'île où est née Sapho, poétesse de l'amour homosexuel. Dans le roman, sous ce nom se cache Paul Verlaine, poète admiré par Krysinska, connu pour son penchant homosexuel. Si la création poétique de Verlaine suscite l'admiration de l'auteure, sa vie de débauche, beaucoup moins. Ce n'est pas le caractère homosexuel de ses relations qui la gêne (elle met sur le même plan homo-, hétéro- ou bisexualité) mais plutôt leur caractère public presque criard et l'abus d'alcool. La vie privée semble être pour Krysinska un espace clos, à l'abri des curieux, et en faire l'étalage n'est pas bien vu. Le déficit d'informations sur la vie privée de Krysinska paraît appuyer cette thèse. Mais même le regard critique porté sur l'auteur des *Poèmes saturniens* contient une pointe d'appréciation. Dans le roman, Mytilène est saisi comme le mentor de la jeunesse artistique : « C'est une demi-douzaine de jeunes gens qui entrent dans la salle, conduits par un bizarre berger cinquantenaire, à face de satyre, qui les précède en claudiquant » (*FD*, 72). Cette image répond à celle du « Verlaine des dernières années, clopinant et maugréant, la face couleur de vieil ivoire, le crâne nu, quelques poils follets d'un gris dur aux joues »<sup>30</sup>. La narratrice pourvoit son personnage d'un esprit facétieux (*FD*, 73) qui va de pair avec son train de vie à la Pétrone, s'offrant des plaisirs autant charnels que spirituels (*FD*, 73). Cette référence antique multiplie les

---

pour le spectacle à la vie ; masque de Pierrot ; Fragonard ; Juliette de Shakespeare), psychologique – insouciant ( elle prend au sérieux son rôle de mère mais elle échoue). Son rôle actantiel : présentation de Jean de Sainte-Aulde, fournisseuse d'informations sur Jean de Sainte-Aulde, présentation de Mytilène-Verlaine ; le milieu artistique se dévoile par le biais de sa vie et de ses réflexions.

30 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, op. cit., p. 31.

images car l'*arbiter elegantiae* romain fait aussi penser au jeune Verlaine – même si ce n'est qu'un écho lointain – qui « pratique l'élégance correcte et effacée du fonctionnaire. Il se vêt de noir, se coiffe du haut de forme de lasting, fait empeser ses plastrons et fixe au col rigide une minuscule cravate noire »<sup>31</sup>. Et, en même temps, au Verlaine vieillissant qui « fameux par un immense talent, original [...], n'éprouv[e] nul besoin de faire un mystère à ses contemporains de son goût pour les jeunes gens, de sa prédilection pour les *mignonnes* en moustaches » (*FD*, 73). Mytilène et Verlaine se rencontrent dans l'autorité du Maître qui revient tant dans le portrait romanesque que dans la réalité après 1882<sup>32</sup>. Mais aussi « dans le lit d'hôpital où il prend ses hivernages, lorsque le maigre subside de l'éditeur est épuisé [...] » (*FD*, 73) parce qu'on y voit encore une fois Verlaine qui, sur le portrait d'Aman-Jean, « apparaît revêtu de la capote bleue de l'hôpital, ce strict costume de ses heures d'affres, mais aussi de repos, presque de villégiature »<sup>33</sup>. Le portrait de Mytilène miroite comme l'eau d'un ruisseau, la lumière se mêle à l'ombre, le passé au présent. Ce qu'il présente à l'extérieur n'est qu'un masque :

Luce regarde le masque curieux du poète, masque de Silène au front cornu de sourcils en fuite vers les tempes, au nez camus renifleur de paillardade friandise. Une barbe de bouc, broussailleuse, ternie par les flots du vin antique<sup>34</sup>, devenu, de nos jours, l'alcool assassin. Mais les yeux, retroussés comme ceux de Socrate, sont reluisants de malice et de rêve ; les regards sont d'un dieu ivre. (*FD*, 73-74)

---

31 *Ibidem*, p. 32.

32 La publication de *L'Art poétique* a fait de Verlaine le maître des symbolistes.

33 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, *op. cit.*, p. 31.

34 Le penchant de Verlaine pour l'alcool, « uniment placé devant un verre », était communément connu. Cf. G. Kahn, *Symbolistes et décadents*, *op. cit.*, p. 53.

Et effectivement, il a tous les traits de Silène<sup>35</sup>, y compris « une grande sagesse<sup>36</sup> » acquise à force d'expériences douloureuses. Verlaine, comme Silène, est avare de ce savoir et il le distribue sous une forme qui exige un effort : l'art poétique. Dans le portrait romanesque du vieux satyre se glisse donc sa « version » plus jeune, le « Verlaine d'antan » dont « les yeux creux semblent aspirer de la rêverie »<sup>37</sup>. Son aspect socratique saisi par la narratrice constitue un hommage rendu à un grand poète, sculpteur de mots, ce qui nous fait penser à l'évocation de Phidias (*FD*, 74), le plus grand sculpteur de l'Antiquité. Krysinska ne nie jamais le talent poétique de Verlaine, son jugement critique ne concerne que sa vie de débauche. La poétesse lutte même pour rendre justice à Verlaine quand un imposteur s'accapare ses mérites : « Voici la quote-part intégrale des initiateurs aux rénovations poétiques. M. Paul Verlaine, et non point M. Moréas, comme le dit M. France, *s'est débarrassé de la césure que les romantiques dans le vers brisé et les parnassiens gardaient encore* ; M. Paul Verlaine a repoussé l'alternance systématique des rimes féminines et des rimes masculines, non point M. Moréas : et avec lui ces nouveautés furent heureuses et permises, certes, puisqu'elles donnèrent lieu à des chefs-d'œuvre tels que *Romances sans paroles, Sagesse, Amour, Parallèlement* et combien d'autres vers de ce grand poète »<sup>38</sup>.

---

35 Silène « possédait une grande sagesse, qu'il ne consentait à révéler aux hommes que sous la contrainte. [...] Silène était fort laid, le nez camus, la lèvre épaisse, le regard d'un taureau. Il avait un très gros ventre, et on le représentait habituellement porté par un âne, sur lequel il ne se soutenait souvent qu'à grand'peine, tant il était ivre. » P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 422.

36 *Ibidem*.

37 G. Kahn, *Silhouettes littéraires...*, *op. cit.*, p. 32.

38 M. Krysinska, « De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans *Le Temps* sur M. Jean Moréas », [*La Revue indépendante de littérature et d'art*, t. 18, n° 52, février 1891] », cité d'après : Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, *op. cit.*, p. 181.

## *Xavier Broiegravas = Xavier Privas*

Dans le milieu artistique présenté par Krysinska il y a des pseudo-artistes, « une consternante collection » (FD, 129), qui répondent néanmoins aux attentes de certains, un public sans goût et sans exigences qui, « [e]mpilé, comme dans un wagon les bestiaux [...] écoute, embêté mais respectueux, à sa place payée deux francs » (FD, 131).

D'aucuns, auteurs compositeurs sans connaître une syllabe de musique et guère plus de littérature [...]. Voici justement M. Xavier Broiegravas, poète-musicien selon la formule ci-dessus. (FD, 130)

Le portrait de Xavier Privas enfermé dans le personnage romanesque est certainement moins flatteur que celui de Verlaine. Dans le souvenir de son ami, Pierre Trimouillat, Privas, poète « robuste et cinglant », « compositeur en même temps que poète, ne confie à quiconque le soin d'écrire la musique de ses chansons ; tout au plus laisse-t-il parfois se glisser sous sa mélodie une harmonie étrangère »<sup>39</sup>. Il le présente comme « un solide gaillard de haute taille, de forte corpulence, au teint vermeil, à l'œil brillant. – Il fait l'effet d'un bon et vigoureux carme ayant laissé le froc pour se faire officier de cavalerie [...] »<sup>40</sup>. Le portrait romanesque ne va pas plus loin : « Il est grand et de corpulence bien servie ; l'aspect d'un chef de cuisine, brigadier de gendarmerie à ses heures » (FD, 130). Trimouillat indique la particularité de cet artiste : « Son articulation, qui martèle chaque mot, chaque syllabe et scande – un peu durement quelquefois – la ponctuation,

39 Pierre Trimouillat cité d'après : L. de Bercy, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon Librairie, 1902, p. 130-131.

40 *Ibidem*. Bercy lui-même évoque le service militaire de Privas « comme officier de réserve » en 1897 (p. 234).

contribue au succès en laissant dans l'oreille du public le sens complet de la chose entendue »<sup>41</sup>. La narratrice prolonge ce martèlement à l'instrument car « le clavier battu comme plâtre, lapidé par ces mains pesantes de deux rudimentaires et invariables accords, fournit-il un fracas assourdissant, discordant et assassin d'oreilles » (*FD*, 130-131). La voix du poète-chansonnier va de pair, voix qui « ignore les trucs et s'élève avec une franchise naïve et brutale<sup>42</sup> ». L'assourdissement par le bruit insupportable s'opère déjà au niveau onomastique : le nom romanesque renvoie directement aux activités de « broyer » et « graver », toutes deux évoquant des sons désagréables, et aussi aux « gravats » qui font un bruit épouvantable quand on les broie. Mais c'est aussi une image de l'Art écrasé et déshonoré. Il semble qu'Albert Chantrier ne l'ait pas porté dans son cœur car il l'accueillait invariablement avec *L'Expulsion des Princes*<sup>43</sup>. Le nom Broiegravas n'apparaît donc pas par hasard, il contient l'évaluation de l'artiste concerné et de son faux art.

### *André Labarbe = Fursy*

Par le biais du regard de Luce Fauvet nous voilà spectateurs d'un concert donné par André Labarbe.

C'est le tour du poète rosse, André Labarbe. Il n'est pas beau à voir, et son veston est pelliculeux. Il psalmodie d'un air vanné des turpitudes en strophes dénuées d'esprit et de vérité, autant, pour le moins, chargées en laideur que le sont en joliesse les plus fades couplets d'opéra-comique. Art – si toutefois on ose ce blasphème – Art aussi faux et plus vilain. (*FD*, 132)

---

41 *Ibidem*, p. 130-131.

42 *Ibidem*, p. 131.

43 *Ibidem*, p. 157. Privas a obtenu par hasard « le sceptre du Prince des Chansonniers », *ibidem*, p.159.

Cette image peu flatteuse fait penser à Henri Dreyfus dit Fursy qui a publié chez Ollendorff deux volumes de *Chansons rosses* contenant près d'une centaine de chansons. Le titre du recueil n'est pas la seule trace qui mène vers ce chansonnier car le caractère « rosse » de Fursy est évoqué aussi par les souvenirs de Bercy<sup>44</sup>. Fursy lui-même présente ses productions ainsi : « Je ne suis pas un poète : on le verra tout de suite. Mes rimes sont rarement riches et mon style n'est pas toujours bon ; mes chansons sont des boutades écrites d'un jet, au hasard de l'actualité et qui n'ont d'autre prétention que de faire rire mes contemporains aux dépens les uns des autres. [...] Écrites rapidement, comme je viens de l'exposer, elles pèchent souvent par la forme : j'aurais pu – pour ce volume – les châtier, les corriger, les soigner, leur donner le vernis simili-banvillesque qui leur manque généralement [...] »<sup>45</sup>. Bercy approuve cette opinion et ajoute : « Il entre en scène souriant [...] il se divertit lui-même follement tout le temps qu'il est sur le tremplin. Et les spectateurs rient et applaudissent presque malgré eux »<sup>46</sup>. Dans le roman de Krysinska cette attitude d'exécutant est saisie avec maîtrise :

Mais, une outrecuidance et un inamovible contentement de soi, luisent sur la face, plutôt patibulaire du poète-rosse, vernissent de sueur le front déprimé, travaillent d'un sourire répugnant sa bouche de maître en vogue. Car, il a du succès, le monstre ! (*FD*, 132)

Fursy monte sur scène dès 1893 après une expérience de journaliste « dans plusieurs quotidiens<sup>47</sup> ». Son point fort étant la persuasion active pendant la présentation, il attire le public malgré la médiocrité évidente de ses textes.

---

44 Il en parle en présentant Jean Meudrot et Jean Battaille. Cf. Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons...*, *op. cit.*, p. 226, 227.

45 *Ibidem*, p. 145.

46 *Ibidem*, p. 147

47 *Ibidem*, p. 144.

*Edmond Julep = Louis Auguin*

Derrière le nom d'Edmond Julep se cache probablement Louis Auguin, appelé par Bercy « tenorino léger », « coqueluche de l'auditoire féminin<sup>48</sup> », ce qui est en accord parfait avec la description romanesque :

Mais, voici le benjamin des dames, le ténor-poète Edmond Julep. Celui-ci, tiré à quatre épingles, l'air d'une chromo ; le smoking parementé de velours – une invention à lui. C'est d'ailleurs la seule invention dont il se soit avisé pendant sa carrière de ténor-poète. Car, ses vers sont d'une platitude à écœurer le cochon doué du plus solide estomac. Le petit filet de voix au glucose fait néanmoins pâmer lorsqu'il sussure les infortunes d'un amant trompé et pas content – une trouvaille – et la fougue des amours espagnoles – qu'il distille en dormant. (*FD*, 132-133)

Le nom « julep » renvoie directement à une « préparation pharmaceutique, à base d'eau distillée, d'eau de fleur d'oranger, de sirop, de gomme arabique, etc. »<sup>49</sup>, ce qui s'accorde parfaitement, comme on voit bien, à son expression scénique. La narratrice attire l'attention sur des traits de caractère qui apparaîtront plus tard dans les souvenirs de Bercy, y incluant un penchant pour « des amours espagnoles ». Or Auguin, dans le programme humoristique du Cabaret des Arts, se présente d'une manière fumiste comme né Luis Auguino, à Pampelune<sup>50</sup>.

*Marcel Guelay = Marcel Legay*

Le barde Marcel Guelay est sans aucun doute une version romanesque de Marcel Legay, « chansonnier-compositeur [...] qui interprétait lui-même ses œuvres en public, au pied de la Butte [...] [dont] la

---

48 *Ibidem*, p. 253.

49 CNRTL, entrée « julep ».

50 *Ibidem*.

crinière absalonienne »<sup>51</sup> ne permet pas de se tromper quant à son identité. L'appellation « barde » revient à plusieurs reprises chez Bercy qui insiste sur le caractère intrinsèque de cette figure dans l'espace montmartrois. Dans le roman, la narratrice ne s'arrête pas sur son importance *explicite* mais le barde remplace quelques fois le nom propre du personnage, ce qui indique qu'il n'y a qu'un seul barde dans la diégèse, partant, dans les rues de Montmartre. Ce n'est pas l'admiration mais l'appréciation juste de ses exploits de chansonnier qui perce sous la plume : « Le barde Marcel Guelay va chanter *Les Cloches*, une assez jolie chanson, sobre et simple » (FD, 186).

### *D'Erinès = Georges Esparbès*

Le nom D'Erinès semble être un masque de Georges Esparbès (1863-1944), journaliste et écrivain, auteur de la pièce de théâtre d'ombres *Roland à Roncevaux* jouée au *Chat Noir* avec une musique de Charles de Sivry. Le portrait est tracé indirectement, nous n'avons que ses paroles et son comportement à analyser et l'information qu'il s'agit d'un ami du compositeur. La narratrice s'abstient de préciser le caractère de ce personnage mais tout ce qui lui est attribué est à son honneur. Il apparaît comme un homme sensible, juste, intelligent, qui méprise les fanfaronnades et la stupidité des pseudo-artistes comme M. Fiole-de Bois – type de cabotin qui se vante devant D'Erinès. Ajoutons que Chadourne, quant à lui, retient aussi ce type d'« artiste » dans son étude sur les cafés-concerts<sup>52</sup>.

\*\*\*

Parmi les personnages décryptés, trois – Charles de Sivry, Paul Verlaine et Luce Colas – sont présentés d'une

---

51 *Ibidem*, p. 19.

52 A. Chadourne, *Les cafés-concerts*, op. cit., p. 48.



façon détaillée mais néanmoins incomplète. Les autres sont saisis par un ou deux traits particuliers, ce qui pourrait suggérer que le type social est aussi intéressant que l'individu. Krysinska développe des réflexions, multiplie les informations, explicitement ou implicitement, surtout sur ceux qu'elle apprécie. Envers les autres, elle garde l'attitude du caricaturiste qui exagère des traits pour montrer un type. D'un côté, elle accompagne les traits choisis d'indications supplémentaires qui rendent les portraits non interchangeables ; de l'autre, la bouffonnerie, la stupidité et la suffisance qui en résultent caractérisent pas mal de faux artistes qui co créent le milieu artistique de l'époque en question. De cette présentation émerge l'image d'un milieu bien complexe où le pire côtoie le meilleur, où les contraintes de la vie quotidienne ou la fidélité aux idéaux imposent des choix difficiles aux conséquences très sérieuses. L'auteure observe les phénomènes sociologiques qui touchent son milieu et, tout en en faisant une critique acerbe, cherche à trouver un remède à la plaie qui détruit l'Art et l'Artiste.

Date de réception de l'article : 04.11.2022  
Date d'acceptation de l'article : 06.12.2022

## bibliographie

- [S.N.], *La revue des vivantes : organe de la génération de la guerre*, juillet 1929.
- [S.N.], *Le Rideau artistique et littéraire : journal des théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, n° 608, 1909.
- Bercy L. de, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon Librairie, 1902.
- Chadourne A., *Les Cafés-concerts*, Paris, É. Dentu, 1889.
- Didier B., *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Encyclopédie de l'art lyrique français*, [www.artlyriquefr.fr](http://www.artlyriquefr.fr)
- Goulesque F.R.J., *Une femme poète symboliste. Marie Krysinska. La Calliope du Chat Noir*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001.
- Grimal P., *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999.
- Kahn G., *Silhouettes littéraires. Stéphane Mallarmé, Huysmans, Verlaine, Charles Cros, Henri Becque, Emile Bergerat, Rodin, Anatole France, Puvis de Chavannes, Mendès et Baudelaire*, Paris, éditions Montaigne, 1925.
- Kahn G., *Symbolistes et décadents*, Paris, 1902.
- Krysinska M., « De la nouvelle école. À propos de l'article de M. Anatole France dans *Le Temps* sur M. Jean Moréas », [*La Revue indépendante de littérature et d'art*, t. 18, n° 52, février 1891] », cité d'après : Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, op. cit.
- Krysinska M., *Folle de son corps*, Paris, E. Bernard, 1896.
- Krysinska M., *Joies errantes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894.
- Krysinska M., *La Force du désir*, Paris, Mercure de France, 1905.
- Le médecin malgré lui*, 1913 ([https://www.imdb.com/name/nm2506986/?ref=tt\\_cl\\_t4](https://www.imdb.com/name/nm2506986/?ref=tt_cl_t4)).
- Les Fils du garde-chasse* de Georges Le Faure, 1909 ([https://www.imdb.com/title/tt0477966/?ref=nm\\_knf\\_t2](https://www.imdb.com/title/tt0477966/?ref=nm_knf_t2), <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/2672-fils-du-garde-chasse-les>, <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6945f6e4>).
- Whidden S., « Dédicataires des poèmes », [dans :] Marie Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, Choix, présentation et notes de Seth Whidden, Saint-Étienne, PUSE, 2013.
- Wierzbowska E.M., « La continuité dynamique : immobiliser / animer. Le cas d' *Effigies* de Marie Krysinska », [dans :] *Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes*, éd. Edyta Kociubińska, Peter Lang, coll. Études de linguistique, littérature et art, vol. 18, Frankfurt am Main, 2016.
- Wierzbowska E.M., « *La Force du désir* de Krysinska comme roman à clef », [dans :] *Cahiers ERTA* 2021, n° 28, DOI 10.4467/23538953CE.21.038.15188.

## abstract

### The Distorting Mirror of Literature: Character Portraits in *La Force du Désir* by Marie Krysinska

A *roman à clef*, where the presence of fictional and nonfictional elements is obvious, is a powerful framework for literary portraits of the author's contemporaries. The degree of deformation, be it glamorizing or devaluing, depends on several factors, among which the pleasure of playing hide and seek is not the least. Each reference, even a demeaning one, brings out of the shadow of the past both prominent and background characters, as well as important events, all from the author's point of view. Through this display, an image of a very complex environment emerges, where the worst rubs shoulders with the best, and where the constraints of daily life or loyalty to ideals impose difficult choices with very serious consequences. The author observes the sociological phenomena that affect her environment and, while making sharp criticisms, seeks to find a remedy for the wound that destroys Art and the Artist.

## keywords

Krysinska, literary portrait, artistic environment, decryption

## mots-clés

Krysinska, portrait littéraire, milieu artistique, décryptage

## **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<sup>e</sup> siècle, surtout par l'écriture féminine. Son intérêt scientifique se porte sur la pragmatique de l'œuvre littéraire et la correspondance des arts. Actuellement, 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 de la musicalité dans la poésie de Krysinska (*Marie Krysinska. Jako muzyk...*, Gdansk, 2020).  
ORCID : 0000-0002-4888-9369