

Marie KRYSINSKA

# ŒUVRES COMPLÈTES

Sous la direction de Florence Goulesque et Seth Whidden

Section I

## Poésie

Volume II

*Intermèdes*

Édition par Darci GARDNER et Laurent ROBERT



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2022

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

## PRÉFACE

Quand Marie Krysinska (1857–1908) commença à publier ses vers libres dans les années 1880, elle composa de nombreux textes qui dialoguent avec ceux de Hugo, de Baudelaire, de Rimbaud et d'écrivains moins renommés tels que Charles de Sivry et Maurice Vaucaire<sup>1</sup>. Bien que les écrits de Krysinska diffèrent considérablement de ces modèles, les détracteurs de la poète prétendaient que leur originalité était accidentelle ; ils insinuaient que les innovations de Krysinska provenaient d'une tentative échouée de reproduire les pratiques poétiques de ses prédécesseurs et homologues masculins<sup>2</sup>. Cependant, son troisième recueil de poésie, intitulé *Intermèdes : Nouveaux rythmes pittoresques* (1903), réinvente avec plus d'assurance les formes et les thèmes que ses volumes antérieurs remanient. Ce recueil comporte moins de dédicaces et de références directes à ses contemporains, et il affirme ainsi l'autonomie de Krysinska tandis que celle-ci conçoit de nouvelles représentations de sujets canoniques.

Le résultat est un recueil de poésie extrêmement varié qui se prête à de nombreux axes de lecture. Il sera indispensable à tous ceux qui s'intéressent au vers libre car, comme Krysinska l'affirme dans son Introduction, elle fut parmi les premiers poètes responsables de l'émergence de cette forme en France. *Intermèdes* intéressera aussi des lecteurs soucieux de retrouver les expérimentations historiquement sous-représentées des écrivaines. Ce recueil va plus loin que les

---

<sup>1</sup> Par exemple, dans son premier recueil de poèmes, *Rythmes pittoresques* (1890), son poème «Nature morte» répond aux «Reparties de Nina» de Rimbaud ; «Le Démon de Racoczi» contient un refrain qui fusionne des vers de deux poèmes de Baudelaire, «Spleen» et «Remords posthume» ; et «Berceuse macabre» répond à «Romance I» de Maurice Vaucaire tout en empruntant des images de «Pleurs dans la nuit» de Victor Hugo.

<sup>2</sup> Voir par exemple : Rachilde, *Compte rendu des Joies errantes*, par Marie Krysinska, *Mercure de France* 56.11 (août 1894), p. 386 ; et Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1903, p. 152.

précédents dans sa remise en cause d'idées reçues qui remontent à des traditions littéraires, mythologiques, ou bibliques d'origine masculine. Par ailleurs, pour les lecteurs qui apprécient la littérature inspirée par d'autres arts, ce volume propose un large éventail de formes influencées par les arts de la scène, le chant et les arts visuels. Krysinska explore la poésie de théâtre avec ses éléments dramatiques, elle y intègre des motifs tirés de la musique et de la danse, et elle invente des analogues littéraires pour plusieurs procédés issus des arts graphiques et plastiques. *Intermèdes* rassemble certaines des initiatives littéraires les plus intrépides de son auteure dans un livre qui ne peut manquer d'éveiller l'intérêt de divers lecteurs.

*Intermèdes* est visiblement l'ouvrage d'une écrivaine mûre et expérimentée. Quand il parut, Krysinska avait déjà publié *Rythmes pittoresques* (1890) et *Joies errantes : Nouveaux rythmes pittoresques* (1894), ainsi qu'un recueil de nouvelles et un roman, entre autres textes. Elle avait aussi eu l'opportunité de prendre du recul, de relire et de perfectionner un grand nombre de poèmes dans *Intermèdes*. Une quarantaine de ces titres furent d'abord publiés entre 1896 et 1900 dans des revues<sup>3</sup>. Certains d'entre eux furent aussi présentés dans des cabarets en 1902 avant d'être publiés dans *Intermèdes*. À ce stade de son parcours, Krysinska avait appris à faire son autopromotion, comme en témoignent les extraits de sa correspondance préservés dans les archives de la Bibliothèque nationale de France. Dans une lettre typique, elle demande ce qu'elle doit «faire pour être de la Société des Gens de lettres» tout en rappelant à son destinataire la parution de son livre le plus récent («J'espère que mon nouveau volume : *L'Amour Chemine* que j'ai eu le Plaisir de Vous envoyer de chez Lemerre Vous est parvenu<sup>4</sup>»).

Cette aptitude à valoriser son travail est manifeste dans son Introduction détaillée à *Intermèdes*, intitulée «Introduction sur les évolutions rationnelles : Esthétique et philologie». En plus d'esquisser sa théorie esthétique, Krysinska s'attribue le mérite d'avoir été l'inventrice du vers libre en français, un titre qu'elle considérait injustement

---

<sup>3</sup> La majorité de ces versions initiales parurent en 1898 et 1899. Son débouché principal était *La Fronde*; cependant, Krysinska publia aussi deux groupes de poèmes dans *La Revue blanche*, un groupe de six poèmes dans *L'Humanité nouvelle*, un poème dans *La Nouvelle Revue* et un poème dans *Les Quat'z'arts*.

<sup>4</sup> Lettre à Georges Toudouze, c. 1892, Ms. 15072(5) f. 988, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

usurpé par Jean Moréas, Gustave Kahn et d'autres<sup>5</sup>. Elle s'en prend à plusieurs écrivains et critiques (dont Anatole France, Charles Le Goffic et Gustave Kahn) qui auraient, selon elle, négligé de reconnaître son initiative ou tenté d'en accorder le mérite à quelqu'un d'autre, et elle les accable un par un sur un ton indigné<sup>6</sup>. Comme plusieurs de ses contemporains le constatent dans leurs critiques d'*Intermèdes*<sup>7</sup>, Krysinska revendique dans cet essai ses contributions à la poésie<sup>8</sup>.

Son Introduction aborde aussi deux discussions connexes qui éclaireront les poèmes dans ce recueil. Dans sa réponse à ses critiques, Krysinska suggère que leur refus de la reconnaître comme pionnière d'un mouvement littéraire est dû à son statut de femme<sup>9</sup>. Elle écrit, «Une initiative émanant d'une femme – avait sans doute décrété le

---

<sup>5</sup> *Intermèdes : Nouveaux rythmes pittoresques [INT]*, Paris, A. Messein, 1903, p. xxvi-xxxii.

<sup>6</sup> Par exemple, elle écrit : «L'incertitude de M. Le Goffic sur la priorité de l'initiative réformatrice cessera le jour où il voudra faire une visite à la Bibliothèque nationale, où il trouvera des périodiques [...] qui contiennent de mes premiers écrits en vers libres, sans qu'aucune date antérieure puisse être invoquée par nos confrères pratiquant cette formule» (*ibid.*, p. xxxiii). Plus tard, elle s'attaque à Kahn. Il considère que l'un des premiers spécimens de vers libres, un poème de Krysinska qu'il lut en 1883 pendant son service militaire, n'est qu'une tentative de suivre son propre exemple. Krysinska refuse catégoriquement cette accusation. Elle raisonne, «Si [...] j'eusse été ce premier disciple, [...] comment M. Kahn explique-t-il le fait de m'avoir systématiquement rejeté [*sic*] [...] de sa revue propagandiste pour laquelle je lui ai envoyé maints poèmes [...]». Elle ajoute : «Heureux climat africain et heureux âge où l'on peut *faire école* avant d'avoir fait imprimer une seule ligne révélatrice de son esthétique» (*ibid.*, p. xxxiv).

<sup>7</sup> Voir dans cette édition : Henri Hertz, «Poèmes», *La Chronique des livres* (10 octobre 1904), p. 65-66 ; Charles Le Goffic, «Intermèdes (Nouveaux rythmes pittoresques) ; par Marie Krysinska», *Revue universelle* 4.118 (1904), p. 509 ; et Pierre Quillard, «Intermèdes», *Mercure de France* 172 (avril 1904), p. 178-179.

<sup>8</sup> À propos de la querelle concernant son rôle dans la création du vers libre, voir Alain Chevrier, «La Place de Marie Krysinska dans la naissance du vers libre», dans Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, *Marie Krysinska (1857–1908) : Innovations poétiques et combats littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 77-93 ; Jean-Pierre Bobillot, «Marie au pays des Poètes : L'Art de ne pas se faire que des amis», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 109-121 ; et Adrianna M. Paliyenko, *Genius Envy : Women Shaping French Poetic History, 1801–1900*, University Park, Penn State University Press, 2016, p. 242-245, ou *Envie de génie : La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX<sup>e</sup> siècle)*, traduit par Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020, p. 269-272.

<sup>9</sup> À propos de la place des femmes poètes dans le milieu littéraire de Krysinska, voir Christine Planté, «Marie Krysinska : Une femme poète en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 27-46 (p. 27-39).

groupe – peut être considérée comme ne venant de nulle part, et tombée de droit dans le domaine public<sup>10</sup>». Ce commentaire fait pressentir que la question des attitudes envers la femme sera sous-jacente dans *Intermèdes*, tout autant que dans *Joies errantes*, et plus fréquemment et ostensiblement que dans *Rythmes pittoresques*. D'autre part, Krysinska traite l'originalité de son ouvrage comme le fruit de sa connaissance d'autres arts, surtout de la musique et de la danse. Ainsi, elle parle de sa stratégie littéraire en tant que « musicienne », et elle cite ses tentatives antérieures « d'évoquer un *Menuet* [...] Ou encore la *Gigue*<sup>11</sup> ». La préface qui suit offre une vue d'ensemble des façons dont *Intermèdes* explore ces deux thèmes : le rôle souvent négligé de la femme dans l'histoire intellectuelle, et l'innovation poétique qui résulte des croisements entre arts et littérature.

#### UN NOUVEAU REGARD SUR DES PERSONNAGES FÉMININS

Dans *Intermèdes*, Krysinska affiche un fort penchant pour la réécriture d'histoires connues où elle refaçonne les personnages féminins. Par exemple, elle ré-imagine à plusieurs reprises des passages de la Bible afin d'accorder un rôle plus ample aux femmes qui y sont représentées. Dans les groupes « Fabliaux sacrés », « Les Saisons bibliques » et « Petit oratorio sur Marie Magdelaine », elle recrée librement plusieurs scènes de la Bible, y compris la rébellion d'Adam et Ève (« Printemps »), leur expulsion du jardin d'Éden (« Été »), et la dispute entre Marthe et Marie Magdelaine lorsqu'elles accueillent Jésus dans leur maison (« La Meilleure Part »). Elle attribue aux personnages de ces récits familiers des dialogues et réflexions qui ne figurent pas dans la Bible. Par exemple, elle décrit le sourire courageux d'Ève dans « Automne » et, dans « Au pied de la croix », elle donne une nouvelle signification aux lamentations de Marie Magdelaine. De surcroît, Krysinska modifie certains passages de la Bible (par exemple, en changeant le motif de la dispute dans « La Meilleure Part »), et elle invente des intermèdes fictifs tels que le moment dans « Agnus Dei » où Marie contemple son enfant en train de jouer et a soudain une terrible prémonition.

<sup>10</sup> *INT*, p. xxi.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. xxii, xxiii. Voir aussi Paliyenko, *Genius Envy*, éd. cit., p. 253, ou *Envie de génie*, éd. cit., p. 280.

Ces représentations de personnages féminins peuvent être considérées comme féministes à bien des égards. Dans les versions de Krysinska de ces mythes bibliques, les femmes ont non seulement un rôle plus important, mais elles font aussi preuve d'une sagesse et d'une intuition qui échappent aux autres protagonistes. « Agnus Dei », « Automne » et « Magdelaine pleure » représentent respectivement Marie, Ève et Magdelaine alors qu'elles saisissent chacune à leur tour la portée d'un évènement que les personnes autour d'elles ne comprendront que plus tard. Marie semble savoir que le destin de son fils est d'être sacrifié : « Soudain, elle eut la vision affreuse / De l'agneau égorgé [...] ». Les deux dernières strophes juxtaposent son émoi et l'ignorance bienheureuse de l'enfant :

Marie, éperdue  
Prit Jésus sur son cœur tremblant  
Et s'enfuit vers la ville, les yeux baignés  
De larmes amères

Tandis que le petit en souriant s'endormait  
Dans les bras de sa Mère<sup>12</sup>...

Avec l'inversion des rôles qui fait que la mère pleure au lieu du bébé, Krysinska transforme le portrait traditionnel de la Madone tenant son enfant. Elle dépeint à la place d'une mère sereine et passive une femme déterminée : par sa fuite, Marie semble vouloir refuser le sort qui l'attend.

Ève, après son exil du jardin d'Éden vers une terre plus morne, anticipe la naissance de l'humanité et trouve un réconfort dans cet avenir tandis qu'Adam reste désespéré. La structure des dernières strophes souligne ce contraste :

Ah ! pour Adam, cette première  
Vision de la Mort  
Est la prédiction amère  
D'un implacable sort.

Mais Ève sourit au milieu des pleurs versés  
Ayant senti dans son sein tressaillir  
La future Humanité...

---

<sup>12</sup> *INT*, p. 134.

Tout doit mourir  
Mais tout renaît<sup>13</sup>.

Grâce à son pressentiment, Ève fait preuve d'un optimisme qui dépasse Adam, et le poème semble être conçu pour dévoiler cet avantage.

Magdelaine, pendant qu'elle attend la crucifixion, ne s'apitoie ni sur son sort ni sur celui de Jésus, mais pleure pour ses « anciens compagnons ». Ceux-ci lui disent : « Le Nazaréen sera donc mis en croix / Et tu nous reviendras<sup>14</sup> » ; ils semblent croire, contrairement à elle, que Jésus mérite sa condamnation et qu'elle sera de nouveau leur alliée après l'exécution. Magdelaine reconnaît même avant la résurrection le tort de ses condisciples, ce qui suscite sa pitié, et cette réaction l'ennoblit aux yeux du lecteur. Par ailleurs, dans ce poème ainsi que dans « Le Jardinier des âmes », Magdelaine montre qu'elle est douée pour comprendre les enseignements de Jésus ; ainsi, comme le suggère Ewa Wierzbowska, « Le *Petit oratorio* est une voix pour la faculté intellectuelle des femmes<sup>15</sup> ».

Comme ces trois exemples commencent à le démontrer, Krysinska revoit ou nuance l'Histoire biblique de façon à souvent montrer les femmes sous un jour plus flatteur. Dans Luc (X, 40-42), Marthe reproche à Marie Magdelaine de ne pas l'avoir aidée à servir le repas : Marie Magdelaine y paraît paresseuse, tandis que Marthe semble servir ses propres intérêts<sup>16</sup>. Quand Krysinska reprend cette histoire dans « La Meilleure Part », elle change le dialogue. Dans sa version, Marthe reproche à Marie Magdelaine d'avoir versé des essences rares « aux pieds de Jésus » alors qu'elle aurait pu consacrer la même somme d'argent à l'« aumône, aux pauvres<sup>17</sup> ». Cette modification de l'histoire dépeint les deux femmes comme plus altruistes et généreuses, car elles ne pèchent que par excès de dévouement.

Comparés aux poèmes précédents d'inspiration biblique, ceux d'*Intermèdes* sont plus progressistes. Par exemple, dans *Rythmes*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>15</sup> Ewa M. Wierzbowska, « Figures féminines : Le décodage de Marie Krysinska », dans *Recyclage et décalage : Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, éd. Catherine Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 79-88 (p. 70).

<sup>16</sup> *La Bible : Nouveau Testament*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 213.

<sup>17</sup> *INT*, p. 148.

*pittoresques*, le poème «Marie» est malgré son titre une louange de «l'admirable Jehovah». L'anaphore «C'est lui» attire à maintes reprises l'attention du lecteur sur lui, reléguant son personnage éponyme à une place secondaire<sup>18</sup>. À l'inverse, «Agnus Dei» dans *Intermèdes* s'attarde sur les pensées et les émotions de Marie, et toute mention de Jésus n'y semble être qu'un prétexte pour représenter le regard attentif de sa mère. Le poème «Ève» dans *Rythmes pittoresques* suggère que le corps «magnétique» de la première femme séduit le serpent<sup>19</sup>. Adam est absent de cette scène, ce qui l'exonère de toute culpabilité aux yeux du lecteur. Dans *Intermèdes*, le groupe de poèmes sur la rébellion d'Adam et Ève fait référence au «premier couple d'amour lié» avant qu'Ève ne tende le bras vers le fruit interdit<sup>20</sup>. La présence d'Adam à ce moment critique et dans les épisodes suivants l'implique dans leur expulsion d'Éden. Ces textes, contrairement à l'autre, lui attribuent une partie de la responsabilité<sup>21</sup>.

Cette évolution ne se remarque pas seulement dans les différences entre les poèmes de *Rythmes pittoresques* et d'*Intermèdes*. Elle est aussi manifeste dans certaines des variations entre les premières et dernières versions de poèmes d'*Intermèdes*. Après la première publication de «Printemps» en 1898 dans le journal féministe *La Fronde*, Krysinska fit quelques corrections au poème qui atténuent davantage la culpabilité apparente d'Ève. Par exemple, le fruit, décrit comme «interdit» et «maudit» dans la version initiale, est simplement «Redoutable» dans la version finale<sup>22</sup>. Plusieurs différences de ce style suggèrent que Krysinska devint de plus en plus éclairée dans sa représentation de personnages bibliques féminins au fil de sa carrière.

Cette volonté d'infléchir les représentations habituelles se voit aussi dans la façon dont *Intermèdes* présente des héroïnes littéraires et mythologiques. «Les Héroïnes» retrace douze personnages féminins tels que Cléopâtre, Lady Macbeth et Esméralda en se démarquant plus ou moins légèrement de la tradition littéraire. Krysinska valorise

---

<sup>18</sup> Marie Krysinska, *Rythmes pittoresques* [RP2003], Exeter, University of Exeter Press, 2003 [1890], p. 71.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>20</sup> *INT*, p. 137.

<sup>21</sup> *Ibid.* Voir aussi Paliyenko, *Genius Envy*, éd. cit., p. 234, 251, ou *Envie de génie*, éd. cit., p. 261, 278.

<sup>22</sup> Marie Krysinska, «Printemps», *La Fronde* 124 (11 avril 1898), p. 1; *INT*, p. 137.



l'évolution perpétuelle de ces femmes auxquelles «le temps [...] apporte des parures nouvelles<sup>23</sup>». *Intermèdes* dépeint aussi le portrait modernisé de plusieurs femmes de la mythologie classique. Dans «Aphrodite Ourania», elle suggère que le pouvoir d'Ouranos tombe entre les mains de sa fille au lieu d'être récupéré uniquement par le fils qui le renversa et le castra. Le «sang terrible du Dieu mutilé» coule dans les veines d'Aphrodite, ce qui lui permet de soumettre tous les corps célestes sur lesquels son père régnait<sup>24</sup>. Dans «Athéna», qui met au premier plan non seulement la sagesse de la déesse mais aussi son rôle de conseillère avisée, Krysinska rappelle au lecteur que «les grandes actions des hommes» sont souvent d'inspiration féminine<sup>25</sup>. Son bouclier arbore la tête de la Gorgone comme si c'était elle qui l'avait vaincue au lieu de n'avoir que prodigué des conseils à Persée. En effet, la femme est représentée comme maîtresse du destin de l'homme dès le premier poème d'*Intermèdes*, «Les Parques», qui représente les trois sœurs mythologiques qui filent et coupent le fil de la vie.

Krysinska renouvelle également le regard que nous portons sur certains personnages historiques féminins. Dans «Dames d'antan», elle redonne une place aux femmes que la «Ballade des dames du temps jadis» de François Villon représente comme disparues. Tandis que le texte de Villon demande à plusieurs reprises «où sont» ces «dames d'autrefois» (employant une forme rhétorique qui insiste sur le caractère éphémère de toute chose), l'ouverture du poème de Krysinska affirme qu'elles restent gravées dans notre mémoire. De plus, Villon ne décrit ces femmes que suffisamment pour les identifier (e.g., «Berthe au pied d'oie», «Et Jeanne la bonne Lorraine / Qu'Anglais brûlèrent à Rouen<sup>26</sup>»), mais Krysinska évoque et vante leurs mérites. Par exemple, elle consacre à Berthe une strophe entière au lieu d'un seul vers, et elle décrit Diane de Poitiers comme la «gracieuse potentate» «Dont la main blanche, noble et délicate / Imprima sa marque à tout un siècle d'art<sup>27</sup>». Au lieu d'être seulement représentée comme la maîtresse d'Henri II, elle est reconnue pour son influence et son mécénat.

<sup>23</sup> *INT*, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>26</sup> François Villon, *Œuvres complètes*, éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2014, p. 52.

<sup>27</sup> *INT*, p. 48.

Il est important de noter que cette tendance à présenter des personnages familiers sous un nouveau jour ne semble pas être pour Krysinska qu'une entreprise purement féministe. Dans *Intermèdes*, les femmes ne figurent pas dans certains des poèmes qui adoptent cette approche. «L'Humble Résurrection» en est un exemple notable. Au lieu de représenter différemment une femme, il vise à montrer le Christ sous une nouvelle lumière. Dans ce poème, Krysinska invente une anecdote basée sur des éléments de deux histoires bibliques, la résurrection de Lazare et l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. Dans cette nouvelle anecdote, Jésus rencontre l'âne épuisé d'un homme pauvre et il ranime l'animal à bout de force. Alors que chacune des deux histoires originales décrit un moment prodigieux qui se déroule devant une foule de témoins, le poème dépeint le Christ de façon plus intime en laissant disparaître son caractère dans ses interactions quotidiennes avec d'autres individus. «Jésus aux oiseaux» est un autre poème dans lequel Krysinska adapte un extrait de la Bible afin de colorer notre perception de Jésus au lieu de notre perception d'une femme. Le poème représente Jésus comme un jeune enfant en train de façonner des oiseaux avec «de la terre mouillée», une scène imaginaire qui s'inspire de la Genèse, où Dieu crée toutes les créatures de l'univers à partir de la boue (II, 4-7<sup>28</sup>). Comme ces exemples le suggèrent, bien que les palimpsestes de Krysinska dans *Intermèdes* visent souvent à modifier des portraits de femmes, ce n'est pas toujours leur unique but. Dans de nombreux cas, leur objectif principal est de récupérer un moment poétique en insufflant une nouvelle vie à des sujets éculés. De cette façon, le procédé est autant une stratégie esthétique qu'un outil de commentaire social.

## UNE POÉSIE INSPIRÉE PAR TOUS LES ARTS

Cette discussion préliminaire à propos d'*Intermèdes* pourrait donner l'impression que le principal attrait de ce recueil vient des représentations de femmes qu'il offre et des attitudes patriarcales qu'il remet en cause, mais une contribution tout aussi importante du recueil est de démontrer la panoplie de formes que le vers libre peut prendre. *Intermèdes* doit une partie de son inventivité à la culture du cabaret montmartrois, car il renouvelle la poésie à partir d'éléments de chacun

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 134 ; *La Bible : L'Ancien Testament*, t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1956, p. 6-7.

des arts que l'on y rencontrait à l'époque de Krysinska. Le titre fut sans doute inspiré des spectacles que les poètes-chansonniers organisaient souvent entre la première et la deuxième partie d'une soirée de cabaret, comme l'indique par exemple un programme du Théâtre du Chat Noir daté de 1894<sup>29</sup>. La correspondance de Krysinska suggère qu'elle fréquenta ces cabarets. Par exemple, dans une lettre qu'il écrivit à Krysinska en 1891, Georges Courteline propose qu'ils se retrouvent «un de ces soirs au *Chat*<sup>30</sup>». De même, dans une lettre sans date à Jules Mévisto, un chanteur de café-concert, Krysinska s'excuse de ne pas l'avoir reconnu «l'autre soir au Quat-z-Arts», le bal annuel que les élèves de l'École Nationale des Beaux-Arts organisèrent à partir de 1892<sup>31</sup>. Des programmes de cabaret de 1893 à 1906 indiquent qu'au moins vingt-huit des poèmes d'*Intermèdes* furent récités, chantés, ou mis en scène lors des soirées tenues au Théâtre Mondain, à la Bodinière et au Théâtre des Capucines avant (ou dans certains cas après) la publication d'*Intermèdes*<sup>32</sup>. Bien qu'au moins onze poèmes de *Rythmes pittoresques* et plusieurs poèmes de *Joies errantes* aient figuré aussi sur ces programmes, une fraction bien plus importante des poèmes d'*Intermèdes* émergea du milieu des cabarets.

La théâtralité de ces spectacles poussa peut-être Krysinska à intégrer plusieurs éléments de textes dramatiques dans ses poèmes en vers libres dans *Intermèdes*<sup>33</sup>. Par exemple, «La Fileuse» et «Duetto» mettent les noms des personnages en petites capitales pour désigner les locuteurs à la façon d'une pièce de théâtre. Les deux textes comprennent aussi des indications scéniques (telles que «*s'agenouillant*» et «VOIX AU DEHORS») pour indiquer comment le texte parlé serait joué<sup>34</sup>. Ainsi, un programme de 1902 pour un événement au Théâtre des Capucines indique que «Duetto» ne fut pas récité comme un poème,

<sup>29</sup> Cote Mn-37(202), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>30</sup> Lettre de Georges Courteline à Marie Krysinska, c. 1891, Ms 15060, 34, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

<sup>31</sup> Lettre à Jules Mévisto, s.d., Mn-37(302), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>32</sup> Voir cote 4-RF-63292(1-8), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>33</sup> À propos de la théâtralité des séances des Hydropathes et du Chat noir, voir Élodie Gaden, «Marie Krysinska, vers une poésie scénique?», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 65-74 (p. 67, 69).

<sup>34</sup> *INT*, p. 190, 174.

mais fut plutôt mis en scène par deux acteurs, dont un dans le rôle de Lydie et l'autre dans le rôle de Myrtil. Le même programme témoigne de l'intérêt que Krysinska portait à l'écriture théâtrale, car il révèle qu'elle composa une « Comédie en 1 acte en prose » intitulé *Anniversaire*<sup>35</sup>. De plus, il montre que cette pièce de théâtre fut mise en scène immédiatement après « Duetto » et qu'elle fut jouée par les mêmes acteurs qui interprétaient Lydie et Myrtil ; ces détails soulignent la continuité entre sa poésie et son écriture dramatique. Cette intégration fluide des genres se fait remarquer dans *Intermèdes* dans des poèmes tels que « La Meilleure Part » et « Le Jardinier des âmes », qui contiennent des dialogues conférant aux textes une qualité théâtrale malgré la présence de narration et de description poétique.

En plus de ces emprunts au théâtre, plusieurs poèmes d'*Intermèdes* s'inspirent de la musique et de la danse, ce qui confirme une tendance déjà bien établie dans *Joies errantes*<sup>36</sup>. Au moins quinze des poèmes d'*Intermèdes* furent mis en musique et chantés. Krysinska composa elle-même la musique pour « La Grande Légende » et pour les six poèmes dans « Saisons d'amants<sup>37</sup> ». Jules Guédon écrivit la partition pour « Le Jardinier des âmes<sup>38</sup> ». Désiré Dihau mit « Après l'orage » en musique, et Madame Schultz-Gauguin créa un arrangement musical pour le groupe « Petit oratorio sur Marie Magdelaine ». Tous ces poèmes furent chantés dans des cabarets, parfois accompagnés d'un pianiste<sup>39</sup>. De plus, « Ronde d'octobre » fut mis en musique par Jacques Picard, et la partition fut imprimée en 1908<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> Cote 4-RF-63292(7), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>36</sup> Voir Patricia Izquierdo, « Marie Krysinska, une écriture pittoresque et dissonante », dans Paliyenko, Schultz et Whidden, *op. cit.*, p. 165-179 (p. 167-169).

<sup>37</sup> Voir cotes 4-RF-63292(8) et 4-RF-63292(6), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>38</sup> Voir cote 4-RF-63292(1), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>39</sup> Les revues de presse indiquent que les six poèmes de « Saisons d'amants » furent chantés : voir « Théâtres et concerts », *L'Auto* 1233 (27 février 1904), p. 4 ; et *L'Événement* 11205 (6 février 1904), p. 3. Un programme indique qu'« Après l'orage », les six poèmes dans « Petit oratorio sur Marie Magdelaine » et « La Grande Légende » furent tous chantés et que ce dernier fut accompagné d'un pianiste ; voir cote 4-RF-63292(8), Bibliothèque Nationale de France (Département des Arts du spectacle), Paris.

<sup>40</sup> *Ronde d'octobre*, poésie de Marie Krysinska, musique de Jacques Picard, 1908, cote VMG-62042, Bibliothèque Nationale de France (Département de la Musique), Paris.

Même les poèmes qui ne semblent pas avoir été mis en musique, ou pour lesquels aucune partition n'est disponible, partagent parfois certaines caractéristiques des chansons pour lesquelles Krysinska composa le texte, la musique ou les deux. «Dans les prés» a les mêmes thèmes et la même abondance de rimes en [e] que sa chanson *Marion*, pour laquelle elle écrivit les paroles et la musique<sup>41</sup>. «La Fileuse», avec ses vers courts et la pléthore de rimes en [e] et [a], ressemble aux chansons que composèrent Krysinska, Charles Cros, Vincent Hyspa et leurs contemporains. Un autre poème qui adopte plusieurs éléments de la forme d'une chanson est «Les Jours passés» : il s'ouvre et se termine par un refrain de six vers, et le reste du texte consiste en deux huitains, intitulés «I» et «II», qui ressemblent aux couplets d'une chanson.

Cependant, la façon dont *Intermèdes* mêle la poésie avec les chansons et le théâtre ne peut pas être attribuée uniquement à l'influence des cabarets, car elle remonte aussi à la littérature du treizième siècle. Krysinska s'inspire notamment d'Adam de la Halle et de son *Jeu de Robin et Marion* (1275), auquel elle rend hommage dans *Marion*. L'ouvrage d'Adam est une pièce de théâtre qui comprend des intermèdes chantés ; il met en scène «les avances amoureuses d'un chevalier balourd, ridiculisé par la bergère<sup>42</sup>». Krysinska représente une situation similaire dans «Duetto» (avec une bergère et un berger au lieu d'un chevalier) tout en reproduisant son mélange d'éléments dramatiques et lyriques. Comme Adam, elle transpose le genre des pastourelles, qui sont des poèmes chantés décrivant la rencontre de chevaliers et de bergères dans un cadre bucolique<sup>43</sup>. On voit cette tendance dans les sujets et la musicalité des poèmes tels que «Le Cavalier» et «Dans les prés».

En fin de compte, malgré sa participation aux spectacles de cabaret, qui témoigne de son intérêt pour la relation entre la poésie et la musique, Krysinska évoque la musique dans une veine plus symboliste que montmartroise, comme Patricia Izquierdo l'explique ; ses poèmes rappellent la musique classique ou de l'Antiquité plus souvent que le

---

<sup>41</sup> *Marion*, paroles et musique de Marie Krysinska, *Gil blas illustré* 4.7 (18 février 1894), p. 8 et Paris, A. Quinzard & Cie., 1895, cote VM7-68841, Bibliothèque Nationale de France (Département de la Musique), Paris.

<sup>42</sup> «Adam de la Halle», dans Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotling (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, p. 7.

<sup>43</sup> *Ibid.*

langage parlé des chansons d'Aristide Bruant et de Charles Cros<sup>44</sup>. Par exemple, le groupe «Saisons d'amants» prend l'apparence d'une suite musicale avec six mouvements, grâce à son numérotage et au fait que son dernier poème s'appelle «Finale d'automne». Krysinska utilise fréquemment des titres qui attirent l'attention sur le caractère musical du recueil sans pour autant évoquer la musique populaire contemporaine. On voit cette stratégie dans des groupes de poèmes tels que «Guitares lointaines», «Chansons de l'amante» et «Chansons et légendes». Elle est également apparente dans les titres des poèmes tels que «La Musique», «Ronde de mai» et les quatre textes qu'elle appelle des «chansons» («Chanson de printemps», «Chanson blanche», «Chanson d'automne» et «La Chanson des quatre saisons»).

Krysinska utilise aussi les noms de compositeurs célèbres afin de signaler l'importance thématique de la musique classique. «Âmes sonores» présente de manière condensée l'histoire de la musique depuis les premiers musiciens mythiques (Orphée et David) jusqu'à Richard Wagner, en passant chronologiquement par Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Grieg et Berlioz, parmi d'autres. «Le Passe-pied» débute sur des références à deux compositeurs majeurs, Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau. Ces allusions reflètent la formation de Krysinska en tant que musicienne et laissent deviner l'influence de cette culture sur son identité de poète.

Krysinska utilise des stratégies similaires pour invoquer la danse à plusieurs reprises dans *Intermèdes*. Ceci est parfois explicite dans le choix de titres, tels que «Deux danses anciennes» et «La Contredanse». Elle nomme aussi certaines sommités de la danse : dans «Le Passe-pied», elle écrit, «Glissez vos pas précis / Réglés par Vestris<sup>45</sup>», faisant référence à Gaëtan (Gaetano) Vestris (1729–1808), un chorégraphe franco-italien. Ces évocations superficielles de la danse sont courantes dans *Intermèdes*. Par exemple, «La Musique» invite le lecteur à visualiser «les fantômes pâlis / Des belles danseuses de Pavanes<sup>46</sup>», et les personnages dans «Duetto» décrivent à maintes reprises la délicatesse du menuet. Krysinska consacre une strophe d'«Âmes sonores» à la Carmagnole, la danse des sans-culottes. Dans «Le Coin aux poules», les descriptions des mouvements des poussins, du coq et des poules à la ferme évoquent un ballet.

<sup>44</sup> Patricia Izquierdo, *op. cit.*, p. 169.

<sup>45</sup> *INT*, p. 24.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 21.

Quand la danse devient momentanément le sujet du poème, c'est souvent un indice qu'elle influence aussi sa structure et sa forme. «Duetto» offre à ce titre un exemple convaincant. Le protagoniste Myrtil est initialement amoureux de Lydie, mais elle repousse ses avances, préférant garder son indépendance et son insouciance. Plus tard, quand elle change d'avis, il la rejette, expliquant son désir de rester célibataire en lui retournant ses propres arguments («Est-il plus merveilleux plaisir / Que de rire et chanter, / Insoucieux, ainsi que l'oiseau sous la ramée<sup>47</sup> ?»). Le développement des personnages est une transposition astucieuse du chassé-croisé, un mouvement dans lequel les danseurs changent de position. Krysinska avait d'ailleurs déjà associé le chassé-croisé à des intrigues amoureuses dans son «Essai sur la danse<sup>48</sup>».

«Ronde de mai» illustre une autre façon dont Krysinska s'inspire de la danse dans ses vers libres<sup>49</sup>. Le texte utilise le contenu sémantique, le rythme et la répétition pour suggérer les mouvements d'une danse :

– Tapis d'herbe pour danser  
Tourne, tourne la ronde.

– Pour danser, beau mois de mai  
Il faut avoir le cœur gai.

Le « tapis » encourage les lecteurs à visualiser le sol, ce qui permet à la répétition rythmique de « Tourne, tourne » d'évoquer des pas. Les mots « pour danser » apparaissent d'abord à la fin d'un vers et ensuite au début d'un autre, évoquant la façon dont les danseurs dans une ronde se remplacent et se mettent chacun dans la position de l'autre pendant que le cercle qu'ils forment tourne. Comme la ronde est une danse sans partenaires qui permet un nombre illimité de participants, elle convient à un poème dans lequel la poète se lamente de son exclusion. Krysinska écrit :

L'amant que mon cœur aimait  
Pour une autre m'a quittée  
Me voilà seule à pleurer  
Tourne, tourne la ronde.

<sup>47</sup> *INT*, p. 192.

<sup>48</sup> Marie Krysinska, «Essai sur la danse» [deuxième partie], *La Fronde* 571 (2 juillet 1899), p. 2. La première partie de cet essai fut publiée sous le même titre dans *La Fronde* 570 (1 juillet 1899), p. 2.

<sup>49</sup> *INT*, p. 180-181.

– Un de perdu, deux de retrouvés.  
 Il apporte le mois de mai  
 Des bouquets de mariées  
 Tourne, tourne la ronde.

À la différence d'un rondel, composé de deux rimes et d'un refrain (et même à la différence d'un rondeau, consistant aussi en deux rimes), la ronde de Krysinska a trois rimes et évoque ainsi le triangle amoureux dont la narratrice fait partie. Krysinska s'inspire de la souplesse de cette danse (la ronde) pour adapter librement une forme fixe et la rendre plus conforme aux exigences de son sujet. Comme elle l'explique dans son Introduction, l'intérêt de composer des poèmes qui évoquent des danses telles que le menuet et la gigue est que ces formes tirent profit des schémas sans imposer aucun ordre rigide.

L'influence des arts sur *Intermèdes* ne se limite pas à ses emprunts au théâtre, à la musique et à la danse. Dans ce recueil comme dans les précédents, Krysinska continue à s'inspirer aussi des arts graphiques et plastiques. Avec son titre, «Sketch Book» invite les lecteurs à contempler comment les poèmes dans ce groupe évoquent le dessin et la peinture. De même, des titres tels que «Triptyque païen» et «Camaïeu» suggèrent qu'il y a des parallèles entre ces poèmes et des médias en trois dimensions. «Triptyque païen» est un groupe de trois poèmes numérotés dont chacun représente le même sujet, le dieu Pan, dans un cadre différent; le texte se présente comme l'équivalent littéraire du triptyque en peinture, un tableau ou un retable en trois panneaux représentant d'habitude un sujet religieux. Dans «Camaïeu», Krysinska décrit une scène dans laquelle le peintre François Boucher (1703–1770) fait le portrait de la Comtesse du Barry, la dernière maîtresse de Louis XV. En plus de cette allusion à la peinture, le poème emploie des techniques qui rappellent un camée. Krysinska adopte l'approche d'un graveur de camée en utilisant une seule famille de tons pour son portrait (la couleur rose contre un arrière-plan rouge), ainsi qu'en mettant au premier plan l'image d'une tête tranchée.

Plusieurs références thématiques aux arts aident les lecteurs à remarquer ces parallèles dans la forme. Par exemple, l'incipit de «Ronde champêtre» annonce que son cadre est un paysage bucolique à la façon de Jean-Antoine Watteau (1684–1721). Cette référence souligne que le texte, comme les tableaux de Watteau, représente ses personnages dans des postures qui évoquent la danse («Lucas, tout en tournant, serre un peu trop / Les corsages des filles»). Pour suggérer



le mouvement, Kryszynska privilégie aussi à la façon de Watteau des postures susceptibles de changer: les soldats «Boivent [...] / À la santé de monsieur Louvois / Coulant un œil tendre [...]» aux danseurs. De même, «Rocaille» fait allusion au peintre Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), et sa description de la «Marquissette» avec son chien rappelle un portrait fait par l'artiste<sup>50</sup>.

Il est intéressant de noter que Kryszynska reconnaît moins dans *Intermèdes* que dans ses recueils précédents les artistes qui ont inspiré ces dialogues interartistiques. Par exemple, quand «Triptyque païen» fut publié pour la première fois en 1898, il portait une dédicace au peintre et dessinateur Félix Régamey (1844–1907), mais Kryszynska la supprima avant d'inclure le poème dans *Intermèdes*. Quant au «Champ aux coquelicots», qui pourrait être une ekphrasis du tableau *Champ de coquelicots dans un creux près de Giverny* (1885) de Monet, le poème ne contient aucune référence directe à ce tableau ni à son créateur. L'allusion à cette image, loin d'être certaine, ne peut qu'être inférée d'une part de l'incipit («Parmi les champs, un chemin coule»), qui évoque la bande étroite et sinueuse de coquelicots traversant le champ dans le tableau, et d'autre part, de la représentation des fleurs comme des «Papillons rouges», ce qui évoque les coups de pinceau souples et espacés de Monet<sup>51</sup>. De même, la description du ciel dans «Aurore tragique» évoque l'impressionnisme avec le motif du lever du soleil, le ciel rose et écarlate, et sa suggestion de brefs coups de pinceau rapides («Nuages déchirés»), mais Kryszynska ne fait référence à aucun artiste précis dans ce texte non plus<sup>52</sup>. Par contraste, dans *Rythmes pittoresques*, les poèmes qui décrivent un tableau ou qui s'inspirent de l'œuvre d'un artiste sont dédiés à l'individu concerné. C'est ainsi que «Le Démon de Racoczi» est dédié à Jean-Désiré Ringel d'Ilzsch parce que le poème est une ekphrasis d'une eau-forte d'une de ses sculptures, de même que «Nature morte» porte le nom de Jean-Louis Forain en dédicace, car il rassemble des images tirées de ses dessins.

<sup>50</sup> Jean-Honoré Fragonard, *A Woman with a Dog*, c. 1769, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>51</sup> *INT*, p. 100.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 18. À propos des aspects impressionnistes de son style dans *Intermèdes*, voir Florence Goulesque, «Impressionnisme poétique chez Marie Kryszynska: Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n° 3 & 4, printemps-été 2001, p. 318-333 (p. 322, 324-327).

L'échantillon de poèmes mentionnés dans cette préface est de plusieurs manières représentatif des tendances du recueil, et commence à illustrer comment Krysinska met en cause à la fois les formes poétiques traditionnelles et leurs représentations banales des femmes. Ses créations imaginatives de personnages féminins familiers de la littérature et de l'histoire soulignent les contributions de ces femmes et leur importance dans l'histoire intellectuelle. Par ailleurs, son association de la poésie avec des éléments d'autres médias textuels, performatifs et graphiques lui permet de créer une poésie qui est sans précédent en français dans son élasticité et qui bannit toute obscurité et approximation, comme l'idéal du vers libre que Krysinska décrit dans son Introduction. Ensemble, ces textes témoignent collectivement de l'indépendance intellectuelle que Krysinska acquit au cours de sa trajectoire littéraire et montrent comment elle contribua à faire évoluer la forme et la pensée poétiques en transformant des paradigmes hérités.

Darci GARDNER

## BIBLIOGRAPHIE

- AKIMOVA, Anna, *La Chanson populaire et la poésie symboliste en France et en Russie (1880–1914)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2007.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, «Marie au pays des Poètes : L'art de ne pas se faire que des amis», dans *Marie Krysinska (1857–1908) : Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 109-121.
- BRASWELL, Suzanne F., «Marie Krysinska, Loïe Fuller, and Dynamogenic Eurhythmy», *Australian Journal of French Studies*, vol. 46, n° 1 & 2, janvier-août 2009, p. 97-110.
- BROGNEZ, Laurence, «Marie Krysinska et le vers-libre : L'outrage fait aux Muses», dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. Christine Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 421-436.
- CHEVRIER, Alain, «La Place de Marie Krysinska dans la naissance du vers libre», dans *Marie Krysinska (1857–1908) : Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 77-93.

- ERNEST-CHARLES, J., «La Vie littéraire: Les poètes», *Revue bleue*, 42, 1, 1<sup>er</sup> juillet 1905, p. 23-26.
- GADEN, Élodie, «Marie Krysinska, vers une poésie scénique?», dans *Marie Krysinska (1857–1908): Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 65-74.
- GHIL, René, compte rendu d'*Intermèdes: Nouveaux rythmes pittoresques*, *Viessy*, 1, 6, juin 1904, p. 49-52.
- GOULESQUE, Florence, «Impressionnisme poétique chez Marie Krysinska: Esthétique de l'ambiguïté et démarche féministe», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n° 3 & 4, printemps-été 2001, p. 318-333.
- , *Une femme poète symboliste: Marie Krysinska, La Calliope du Chat noir*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- HANDREY, Pierre, «Marie Krysinska, *Intermèdes*», *Revue moderne des arts et de la vie*, 5, 3, mars 1905, p. 21-22.
- HERTZ, Henri, «Poèmes», *La Chronique des livres*, 10 octobre 1904, p. 65-66.
- IZQUIERDO, Patricia, *Devenir poétesse à la belle époque: 1900–1914: Étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- , «Marie Krysinska, une écriture pittoresque et dissonante», dans *Marie Krysinska (1857–1908): Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 165-179.
- LE GOFFIC, Charles, compte rendu d'*Intermèdes: Nouveaux rythmes pittoresques*, *Revue universelle*, 4, 118, 1904, p. 509.
- PALIYENKO, Adrianna M., *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801–1900*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2016, p. 227-56. Traduction française: *Envie de génie: La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX<sup>e</sup> siècle)*, traduit par Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020, p. 253-283.
- , «In the Shadow of Eve: Marie Krysinska and the Force of Poetic Desire», dans *Women Seeking Expression: France 1789–1914*, éd. Rosemary Lloyd et Brian Nelson, Monash Romance Studies 6, Melbourne, Monash Romance Studies, 2000, p. 159-179.
- , «Marie Krysinska, théoricienne de l'évolution poétique: Le Darwinisme, l'esthétique et le propre du Génie», dans *Marie Krysinska (1857–1908): Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 47-63.
- PATON, Tracy L., «Marie Krysinska's Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, n° 1 & 2, automne 2004-hiver 2005, p. 147-162.

- PLANTÉ, Christine, «Marie Krysinska: Une femme poète en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», dans Paliyenko, Schultz et Whidden, p. 27-46.
- QUILLARD, Pierre, compte rendu d'*Intermèdes: Nouveaux rythmes pittoresques*, *Mercur de France*, 50, 4, avril 1904, p. 178.
- SCHULTZ, Gretchen, «De la poétique féministe et la liberté sexuelle», dans *Marie Krysinska (1857–1908): Innovations poétiques et combats littéraires*, éd. Adrianna M. Paliyenko, Gretchen Schultz et Seth Whidden, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010, p. 181-199.
- WHIDDEN, Seth, *Marie Krysinska: Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.
- WIERZBOWSKA, Ewa M., «Autour du vers libre: Le cas de Marie Krysinska (II<sup>e</sup> partie. Après 1900)», *Cahiers ERTA*, n° 11 (2017), p. 353-378.
- , «Figures féminines: Le décodage de Marie Krysinska», dans *Recyclage et décalage: Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, éd. Catherine Boschian-Campaner, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 79-88.