

Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska

Femals figures. The decoding of Marie Krysinska

ABSTRACT: In the poetry of Marie Krysinska we can find many portrayals of women: historical, legendary and fictional characters. Very often limited to one trait, these images either are part of existing movements or exceed them. In Krysinska's case repetition is not less interesting than the hiatus, as the former, expanded with nuance, enriches the image without changing its shape. Ideological extension remains the same, but the new quality appears.

KEYWORDS: portrayal, transgression, poetic image, play

La femme en tant que thème apparaît déjà dans le titre du premier recueil de Krysinska, *Rythmes pittoresques: mirages, symboles, femmes, contes, résurrections* (Paris, 1890). La présence de la notion de *femmes* dans cette chaîne est assez intrigante parce que les autres éléments du titre n'évoquent pas des êtres vivants. Est-ce une façon particulière d'annoncer une attitude particulière envers les femmes? Ou peut-être s'agit-il de formes établies de femmes, de schémas, d'images stéréotypées qui sont comme un non-être puisque, du point de vue de la poétesse, elles suscitent l'opposition? Krysinska valorise-t-elle autrement les femmes? Les interrogations pullulent et ouvrent des champs analytiques captivants.

Les portraits féminins dans l'œuvre poétique de Krysinska sont nombreux. Il est impossible de les exposer tous dans le cadre limité d'un article. Un choix

s'impose et, en conséquence, privilégie un seul point de vue. J'ai décidé de présenter la manière d'entreprendre le jeu avec le lecteur au niveau du code culturel. Dans les trois recueils poétiques *Rythmes pittoresques*, *Joies errantes* et *Intermèdes*¹, la poétesse trace des portraits de femmes, *Ombres féminines*², qui sont inscrits dans la conscience commune ; ce sont des personnages historiques, légendaires, mythologiques, littéraires, archétypes.

Les personnages historiques

Cléopâtre, la reine d'Égypte, attire l'attention des artistes depuis des siècles. *La mort de Cléopâtre* (JE, pp. 123-132) de Krysinska présente sous la forme d'une scène dialoguée l'état d'esprit de la belle Égyptienne. Elle donne l'image de l'Avenir enfermé dans le Souvenir. Cléopâtre veut laisser une trace inoubliable de son existence, de sa beauté, de sa grandeur, de son pouvoir. L'image dramatique/poétique la présente en train d'observer une bataille aux portes de la ville, mais ce n'est pas son issue qui la pousse vers la mort. La décision de se suicider a été prise avant la fin de la bataille. Cléopâtre a obtenu tout ce que la vie pouvait lui donner : la beauté, l'amour, le pouvoir. La Mort est la seule chose qui ne l'orne pas. « La Mort – c'est la grande alliée des très grands / Et la Servante fidèle / Qui met la suprême parure au front des Reines, / Afin qu'éternellement belles / Elles demeurent dans la mémoire des hommes ». Krysinska donne l'image d'une Cléopâtre courageuse et assoiffée de gloire éternelle. La mort est le destin de l'homme donc pour qu'elle devienne le socle du Souvenir il faut « mourir dans sa beauté / Et dans sa gloire ». Cléopâtre aime la vie, elle l'aime à tel point qu'il ne lui reste qu'à maudire les moments futurs du bonheur des autres : « Des Lendemain d'Amour... / Qu'ils soient maudits à jamais ». Néanmoins le désir de la vie est moins fort que la soif de gloire et... de vengeance. Ses pensées tournent autour de son « lamentable amant », Antoine. Sa mort apportera une blessure toujours saignante, « le Souvenir de nos bonheurs / Aura des bras acharnés de Bourreau / Pour te déchirer et te blesser / Mieux qu'avec des épées ». Cléopâtre est raisonnable et émotionnelle

¹ M. Krysinska, *Rythmes pittoresques : mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*, Paris : A. Lemerre, 1890 ; *Joies errantes : nouveaux rythmes pittoresques*, Paris : A. Lemerre, 1894 ; *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques : pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*, Paris : A. Messein, 1903. Les poèmes cités des recueils mentionnés seront marqués à l'aide de l'abréviation, respectivement : RP, JE, I, la pagination après le signe abrégé.

² Titre d'un des cycles dans le recueil *Joies errantes*.

en même temps, sensible et impassible, mais surtout elle reste fidèle à ses rêves, elle n'accepte aucun compromis. Le prix suprême est payé sans hésitation. Charmion, celle qui accompagne sa maîtresse, fait l'écho des émotions de Cléopâtre et les renforce. Par cette scène bien nuancée la poétesse rompt avec l'image de Cléopâtre en tant qu'une femme belle et habile qui s'est suicidée à cause de son échec politique. Ses raisons étaient des désirs ou plutôt un désir – rester immortelle, ce qui signifie dans ce cas – inscrite dans la mémoire des générations suivantes.

Autour du personnage de Jeanne d'Arc tournent de nombreuses opinions, reflétant différentes présentations historiques et artistiques. Le portrait de la martyre de Krysinska est une réflexion sur l'impuissance de l'homme envers l'Histoire. La perspective temporelle éloignée facilite l'universalisation de l'expérience humaine. Le poème *Jeanne d'Arc* (JE, p. 49) porte le sous-titre *Sonnet en prose*. L'auteure applique la forme du sonnet italien qui permet de faire ressortir un aspect important de sa vision poétique. Le huitain impose l'image de la foule serrée autour du bûcher qui deviendra « un trône d'immortalité » de Jeanne d'Arc. Le rôle de la foule est principal – ce sont de « court-voyants soudards » qui, par leur attitude impitoyable, assureront inconsciemment « l'apothéose de sa gloire ». La poétesse fait l'analogon à la relation de Judas et Jésus-Christ. La mort martyre a créé « belle part / Au patrimoine de l'Histoire » de même que la mort de Jésus a établi le christianisme. On a l'impression que le personnage éponyme n'est qu'un prétexte pour que l'Histoire se déroule. L'attention est concentrée sur ceux qui sont responsables de sa mort et de la conséquence qui en résulte. On peut dire que, dans la vision de l'auteure, Jeanne d'Arc est transparente comme les flammes qui la dévorent. On la voit et en même temps on ne la voit pas. Elle n'est que le grain jeté entre les meules de l'Histoire. La sainte martyre est divinisée et humanisée par le même procédé stylistique. Cette duplicité de l'image constitue un trait caractéristique des présentations poétiques de Krysinska.

La du Barry (JE, pp. 50–51) donne l'image d'une poupée poudrée futile et insouciant qui ne possède qu'une lézarde – le rêve de sa mort par la guillotine enfermé dans deux strophes. Ces deux courtes strophes surprennent au niveau sémantique de même qu'au niveau syntactique. La première strophe se distingue par sa structure – quatre vers hétérométriques (hexasyllabe et heptasyllabe), plus courts que dans les strophes précédentes, résonnent comme le tambour avant l'exécution. Ils annoncent la mort « au milieu d'une hurlante multitude... ». La typographie de la seconde strophe répond à trois étapes de la mort par la guillotine : long chemin dans la foule (11 syllabes), vitesse de

la « Veuve » (4 syllabes), décapitation (8 syllabes). L'histoire a laissé l'image d'une femme habile qui fait de la politique et influence le roi Louis XV. Chez Krysinska elle est belle et bête, sans don d'esprit particulier. Son intelligence peu brillante qui s'accroche à l'opinion commune est montrée dans la constatation: « - Décidément, je ne boirai plus de café, / C'est lui qui doit en être cause ». Le sens de l'observation et de la réflexion est absolument absent. Elle vit plus dans ses rêves que dans la réalité. L'acte de vider une tasse de café - dans le contexte du rêve cauchemardesque qui le précède - est un acte performatif. Par extension, c'est une tasse de café qui mène La du Barry à la guillotine. Absurde dans le premier moment, cette conclusion se montre vraie. Pour l'attester il suffit d'évoquer la chaîne associative simplifiée construite des unités syntaxiques du poème: « le café odorant » qui vient « d'un monde aussi fabuleux / Que les contrées des contes de Perrault » - une tasse « en fine porcelaine de Sèvres » - « des tapis - qui coûtent des provinces » - la vie dans le luxe - la pauvreté du peuple - la révolte contre l'injustice - la guillotine... La poétesse joue avec le lecteur, le portrait de La du Barry quasi-aristocrate semble dominer l'image poétique, mais une seule tasse de café l'efface en imposant la foule hétérogène à laquelle elle appartient.

Les femmes bibliques

Un des personnages féminins qui attirent l'attention des créateurs, surtout des peintres, est Judith. Dans le poème de Krysinska (*Judith*, JE, pp. 43-45), contrairement à la représentation biblique, la belle veuve n'est pas maîtresse de ses actions, « Son pas harmonieux est guidé / Par la puissante droite d'Iahvé ». C'est lui qui dirige sa main et ses intentions. Le moteur de l'action est la vengeance, Dieu « veut que son peuple gémissant / Lave son opprobre et sa honte - dans le sang ». L'acte conscient n'accompagne pas les pas de Judith, on dirait une belle marionnette dans les mains habiles d'un Dieu-vengeur. Il ne lui reste qu'à accomplir la volonté d'un Autre tout-puissant. Le « Saint Glaive vengeur » contraste avec sa main charmante ornée de bracelets. La douceur et la tendresse féminines se mêlent à la cruauté divine. Une femme, penchée « comme une amante », on l'imagine - puisque l'image poétique s'arrête sur le geste de prendre l'épée - décapite Holopherne tendrement. Ni responsabilité, ni gloire n'appartiennent à Judith, mais à Dieu. Son action ne suscite ni l'admiration, ni l'étonnement. Elle n'est qu'un instrument, une exécutrice de la volonté de l'Autre et la seule émotion qu'elle provoque est la tristesse.

Le cas de l'autre extrême est le portrait de Marie-Magdelaine. Le cycle de poèmes *Les saisons bibliques. Petit oratorio sur Marie-Magdelaine* qui vient du dernier recueil de Kryszyska, *Intermèdes*, trace le portrait d'une femme à l'esprit ouvert. La poétesse nie l'image de Marie Magdelaine en tant que pécheresse, une belle prostituée, créée par les Pères de l'Église, pour revenir à la version biblique « oubliée » par l'Église occidentale. Elle la montre dès les premières réflexions sur le sens de la vie qui l'habitent. Et elles devancent la rencontre avec Jésus. *Aurore d'âme* (I, pp. 145-146) présente Magdelaine plongée dans l'analyse de son cœur et de son âme provoquée par le suicide de l'amphitryon. La nuit de « la fête brillante », de « la fête splendide » n'apporte ni joie, ni satisfaction même si Magdelaine est « la plus belle courtisane ». Son désir dépasse les plaisirs charnels, elle songe à « quelque soleil spirituel », « un élan de foi ». Et voilà, « c'est Jésus qui passe ». Kryszyska renverse la version de l'Église occidentale où Magdelaine change sous l'influence de Jésus. La poétesse montre que la conversion de la femme était possible grâce à elle-même ; c'est elle qui a préparé son âme à l'avènement de Jésus. Il n'y a donc pas d'intervention divine, la disposition à changer vient d'elle-même. *Route d'amour* (I, p. 147) est le sublime, la libération. Jésus a traversé son chemin et elle l'a suivi. C'est grâce à lui qu'elle a perçu « un ciel d'espoir » ; il annonce le bonheur éternel, et elle, toujours sensible, le sent : « son vêtement / Avait l'odeur du Paradis ». Dépourvue de ses bijoux qu'elle égrenait « un à un », Magdelaine ne rêve que d'une seule parure, « la pauvreté divine » de Jésus. Le caractère nouveau de sa parole est rendu à l'aide d'une simple tournure : « un drap frais ». *La meilleure part* (I, p. 148) juxtapose ou plutôt superpose deux personnages bibliques, Marie de Magdala et Marie de Bétanie. Au contraire de l'image biblique, ici, c'est la « ferveur exaltée », l'engagement du cœur qui est la valeur supérieure. *Magdelaine pleure* (I, p. 149) présente une femme consciente, une femme qui comprend et qui vit les idées lancées par Jésus. Jésus étant emprisonné et torturé, elle ne pleure pas sur lui, mais sur ses anciens compagnons de fête. Sa douleur est toute primitive, elle erre « comme une louve blessée », mais elle accepte le destin de Jésus, inévitable pour que ses prophéties se réalisent. Sa réaction prouve une croyance profonde aux paroles de Jésus. Elle s'oublie elle-même, « son propre désespoir », pour pleurer sur les pécheurs, sur l'autre. Dans le poème *Au pied de la croix* (I, p. 150) Magdelaine confirme le rôle consolateur de Jésus dans sa vie et pour « cette terre ». Son cœur restera « le cercueil fermé », nourri du « souvenir adoré ». Elle devient morte-vivante sur la terre « déserte » puisque dépourvue de la présence de Jésus. C'est l'image de la solitude absolue où rien ni personne n'existe plus, le souvenir exclu. Jésus disparu – celui qui rend sens à son existence – Magdelaine

« crie sa douleur sans égale ». *Le jardinier des âmes* (I, pp. 151–152) présente Jésus ressuscité en tant que jardinier. Le dialogue entre Magdelaine et Jésus confirme que la femme vit les idées qu'il répandait. Le *Petit oratorio* est une voix pour la faculté intellectuelle des femmes et s'inscrit dans la réflexion de la poétesse sur l'égalité créative, intellectuelle des deux sexes.

Les femmes mythologiques

Entre plusieurs versions du mythe sur la naissance d'Aphrodite, la poétesse choisit la plus cruelle et la plus extraordinaire. Celle qui contient, *implicite*, le Désir invincible. Le sang d'Ouranos, mutilé dans ses organes génitaux quand il fait l'amour avec Gaïa, tombe dans la mer où il se transforme en écume, la matière qui fait le corps d'Aphrodite, *Aphrodite Ourania* (I, p. 7). Le deuxième nom de la déesse indique son aspect céleste, ce qui est confirmé dans la dernière strophe : « Les Soleils, les Étoiles ont donné leur éclat / Pour faire tes regards brillants comme les cieux ». Il y a néanmoins une note de doute dans cette image poétique. Ouranos, « Maître des Origines », régnait sur « Les constellations, essaim de l'Infini ». Le pouvoir d'Aphrodite semble être finissable, de même que celui d'Ouranos. Ce qui est connoté avec l'Infini, donc l'Éternel, c'est le cosmos. Les dieux passent et le ciel semé de constellations reste immuable. Enfin, des dieux ne reste que leur aspect charnel, ce qui est profondément humain, la force des testicules, l'instinct de survivre de génération en génération.

Le poème *Athéna* (I, p. 8) s'inscrit parfaitement dans le sillon de recherche d'une femme précédant les intellectuelles tout au long du XIX^e siècle. Le portrait tracé par Krysinska fait émerger surtout une femme penseur, une femme génie. Dans le contexte du débat sur le génie attribué exclusivement aux hommes, éclairé par la théorie de Darwin où le génie est perçu comme le résultat de l'évolution de l'esprit masculin, le dernier vers du poème de Krysinska est une manifestation vive de l'attitude qui s'oppose à l'opinion commune. La poétesse sort de l'aspect le plus manifeste de la déesse comme une femme guerrier pour l'effacer au profit d'un autre, celui d'une femme penseur. La « Déesse au casque d'or » est remplacée par le génie rayonnant « sur le monde ». La clause du poème est un lieu sémantiquement valorisé, donc le génie féminin est mis en relief. On observe également une valorisation des « grandes actions des hommes » dans la première strophe. Il semble que l'image poétique tracée par Krysinska tend à l'équilibre des éléments masculins et féminins. Il n'y a pas de

dévalorisation du masculin mais une manifestation nette de la liaison de l'être féminin et du génie. Dans son introduction au recueil *Intermèdes* Krysinska souligne que le génie n'est pas lié au sexe. Le lieu de sa manifestation n'est qu'une œuvre. Le portrait poétique du personnage mythologique où le génie est inscrit est une indication simple et directe que la conception darwinienne de l'évolution différente des deux « genres » humains est fautive. On pourrait dire que le temps mythologique, plus qu'éloigné, fournit la preuve convaincante de l'égalité des deux sexes.

Un des poèmes du cycle *Clairs de soleil et clairs de lune* est consacré à *Tanit* (I, pp. 108-110), la déesse d'origine berbère qui fait l'analogue de la Vénus romaine ou de l'Aphrodite grecque. Selon le récit mythique, elle veille à la fertilité, à la naissance, à la croissance. En revanche, le poème de Krysinska la présente précédant la Mort. La fertilité mythique est mise en doute juste au début du poème par la formule « Ceinte de clartés virginales ». La chasteté supposée de la déesse efface la fertilité et suggère un rôle différent du rôle mythique. Les deuxième et dernière strophes, où les mêmes vers se répètent, indiquent que son apparition ennoblit les choses humbles, « les routes, les maisons et les arbres [...] deviennent / Ivoire et marbre ». Les choses sont ennoblies et, simultanément, pétrifiées, non vivantes, dépourvues d'un dynamisme vital. « Tanit, la pâle, [...] chante la louange / De la mort, pâle et belle / Comme elle, / Silencieux Ange ». Sa force de pétrification s'étend sur les êtres humains aussi. La poétesse, par l'intermédiaire de la prosopopée, fait parler « la déesse blanche », Tanit. La suite d'apostrophes aux jeunes filles indique que Tanit veille sur elles, le domaine d'intérêt de la déesse est limité à elles. Mais ce n'est pas leur fertilité future qui est en jeu, mais leurs illusions, leurs désirs présents. Tanit, en tant que reine de la neige, veut qu'elles laissent tomber sur leurs cheveux « la neige de mes rayons ». La neige, toute blanche, souligne la chasteté de la déesse et fait appel à sa froideur, à son immobilité presque mortelle. Ses rayons immobilisent les jeunes filles « comme des statues drapées de mélancolie ». La déesse les prive de l'énergie vitale. Elle les prive aussi des illusions en évoquant « un rire narquois » de la Vie. Le bonheur terrestre n'est qu'un mirage, une image, reflétée sur la surface de l'eau, qui s'efface. Le seul bonheur est l'Infini et c'est la Mort qui permet de l'atteindre. Un jeu de mots intéressant qui évoque et nie simultanément la connotation mythique est observable dans la strophe la plus courte : « Lavez-vous de la Vie dans mes ondes lactées, / La Mort est une Dame immaculée ». L'épithète postposée « lactées » n'y garde que son aspect de couleur avec toutes les conséquences associatives (physiques, psychologiques) et met en relief l'immaculation de la Mort. Tanit, humblement et fièrement

en même temps, met en relief son rôle préparatoire à la Mort. « Déjà sous ma lumière / Comme sous son haleine / Tout blémit / Tout trépassé un peu, au sein d'une blanche paix ». La chasteté, implicite et explicite dans le poème, est un aspect de la Mort.

Les femmes fictives

Dans le poème *Chanson d'automne* (JE, p. 29), la présence *in absentia* de la Juliette shakespearienne, symbole de l'amour sublime, est observable. Elle n'existe que dans le macrocosme évoqué par une image poétique construite autour de « balcons déserts ». Celui-ci nie l'image de Juliette, toujours jeune, toujours belle, toujours fidèle, on indique l'écoulement du temps et ses conséquences reflétées dans la chair. La force d'évocation est énorme, il est impossible d'effacer l'image de Juliette. Le vide possède ici toutes les valeurs de la plénitude. Cette image n'est qu'un cliché habilement transformé. Derrière le visage frais et subtil d'une jeune fille le lecteur aperçoit un visage pénétré par le temps. Dès le premier contact avec ce texte la duplicité de l'image de Juliette s'impose. Le poème, par l'intermédiaire du personnage de Juliette, vérifie l'histoire d'un amour qui reste apparemment intouchable.

La Reine des Neiges (RP, pp. 69-74) ouvre le cycle intitulé *Contes*. La figure légendaire de la Reine des Neiges a perdu ici son aspect négatif fortement présent dans les représentations connues. La poétesse associe ce personnage au calme, à la beauté, à la bienveillance. Les premières strophes forment des images séparées de l'activité de la Reine des Neiges qui sont unies néanmoins par la notion de beauté. Grâce à la neige les espaces reçoivent une allure nouvelle, la laideur et la tristesse sont cachées sous la couverture légère de la neige immaculée. La Reine ne tend pas au pouvoir sur les cœurs humains, ce sont eux-mêmes qui cherchent son aide, qui la demandent. Leur perception des choses est fautive, mais ils prennent consciemment la décision de changer. Le geste de la Reine des Neiges indique sa volonté de porter une aide inconditionnelle. Elle n'exige rien. Le conte sert à dévoiler une condition plus humaine (qui devrait reconsidérer ses choix) que celle du personnage légendaire, celui-ci séduisant par son attitude toute ouverte envers l'homme.

Les archétypes

Le portrait archétypique de la mère apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Krysinska. Chaque fois c'est l'unité de la vie et de la mort qui frappe immédiatement. La perte ou le risque de perte semble être un attribut particulièrement important dans la relation mère-enfant. Dans *Légende* (JE, pp. 115-117), Krysinska ne suit pas un conte populaire, ce qui lui arrive parfois, mais elle l'invente. Dans sa vision originale, la poétesse évoque les temps des rois et des magiciens. Le jeune prince blessé mortellement par un sanglier semble être le héros de l'histoire racontée, mais il ne l'est pas, ni sa jeune épouse, « princesse aux tresses dorées », la cause de sa distraction pendant une chasse. Des « trois pleureuses » debout autour du lit, mère, sœur, épouse, une seule est prête, sans la moindre hésitation, à sacrifier une part d'elle-même pour sauver la vie du jeune prince. L'amour inconditionnel est celui de la mère. C'est elle qui doit et qui veut faire le plus grand sacrifice – offrir une partie de son corps pour sauver son fils. Et elle reste toute seule, avec le bras tendu vers le magicien. Cette solitude est mise en relief au niveau de la graphie. Son geste est enfermé dans une phrase isolée par des signes graphiques. L'épithète « incomparable » détermine la qualité d'« un baume qui guérisse le jeune prince ». Elle joue le rôle du qualificatif explicite, au niveau syntaxique, par rapport au baume, et implicite, au niveau sémantique, par rapport à l'amour maternel. La douceur, l'amour inépuisable, le sacrifice sont des éléments qui construisent le portrait archétypique de la mère.

Légende (JE, pp. 118-122), dédiée à Lucien Mulhfeld, peut être saisie en tant qu'une version de *Balladyna* de Słowacki. Les éléments du schéma légendaire restent les mêmes : deux sœurs, une bonne et une mauvaise, un beau prince, un meurtre, un amour. La provenance slave de la légende est indiquée par l'application de prénoms russes : Nadéja et Louba. Ce n'est pas sans importance puisque leurs connotations sont bien significatives et donnent les premiers traits des portraits féminins en question. Or, Nadéja, l'espoir, est liée fortement à l'avenir dont le caractère est tout de suite nuancé sombrement par ses « yeux de nuit » noircis de la couleur « brune » de ses cheveux. Louba, l'amour, « blonde comme les anges du ciel », évoque toutes les douceurs et les clartés du bonheur. Słowacki garde le caractère universel de sa présentation. Par contre, Krysinska l'inscrit dans la hiérarchie des valeurs chrétiennes. Les filles cueillent des violettes sauvages pour orner « l'image / De la Vierge de mai ». L'espace est limité à « la lisière du bois » où deux actions importantes ont lieu : la rencontre avec le fils du prince et le meurtre de Louba. Cette clôture spatiale joue un

rôle primordial dans la construction du portrait de Nadéja qui ne la quittera jamais. Aucun indice n'annonce l'avenir de Nadéja – heureux ou malheureux. Krysinska omet son avenir et ce silence possède une force énorme, il possède le poids de la réflexion philosophique. La poétesse condamne Nadéja à l'oubli, qui est la « pire des Morts »³. Paradoxalement, l'avenir appartient à Louba assassinée, elle vit dans l'ormeau qui pousse « sur / Sa tombe ignorée ». On peut dire que toute l'image poétique est construite sur deux axes, spatial et temporel. Nadéja, le Mal incarné, en effet, est chassée des deux, sa présence n'est que momentanée. Louba, le Bien, survivra. Le temps et l'espace appartiennent au Bien même s'ils sont marqués, de temps en temps, par le Mal.

* * *

Marie Krysinska présente des personnages féminins enracinés dans la conscience commune. Or, on leur attribue, depuis des siècles, des valeurs déterminées. La poétesse ne change ni l'entourage dans lequel les femmes sont inscrites, ni leurs attributs, ce sont les détails qui nuancent la compréhension, un seul suffit pour changer entièrement la réception. La mise en doute se réalise au niveau de la construction de l'image poétique. Krysinska trahit un penchant vers une figure réthorique appelée concession. La poétesse évoque les valeurs établies pour ensuite mieux affirmer sa propre conviction. Ce procédé, au niveau de l'image poétique, donne un effet impressionnant – l'interférence. L'image établie d'une femme étant transparente, l'image de l'être humain émerge. Contradiction ou confirmation, la poétesse nuance son image poétique, le *status quo* n'étant pas entièrement acceptable.

³ JE, p. 56 ; le poème *Idylle* : « – La Mort/Et l'Oubli – cette pire des Morts ».