

Francesco Vignoli

Université de Florence

Réécrire le féminin biblique. Une lecture d'« Ève » de Marie Krysinska

Écrivaine et musicienne, Marie Krysinska (1857–1908) occupe une place singulière dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle. Première femme à pratiquer systématiquement le vers libre, active dans les cercles des bohèmes parisiens, elle développe une œuvre novatrice et prismatique où la musique et la poésie s'entrelacent étroitement. Une analyse attentive de ses recueils poétiques – *Rythmes pittoresques* (1890), *Joies errantes* (1894) et *Intermèdes* (1904) – révèle une fascination originale qui puise abondamment dans l'imaginaire biblique, sans doute sous l'influence d'une formation religieuse, comme Florence Goulesque et Seth Whidden le rappellent (2022, p. 8-9). Comme Ewa Wierzbowska l'a justement souligné (2013, p. 65), Krysinska se montre particulièrement intéressée par la représentation des personnages féminins bibliques, comme Ève, Marie-Madeleine, Marie et Judith.

Cet aspect ne surprend point, si on considère que la deuxième moitié du XIX^e siècle se caractérise par une présence remarquable des figures bibliques féminines dans la littérature et les arts visuels. Cependant, ces représentations sont souvent marquées par l'androcentrisme et la misogynie, reflétant ainsi une hantise masculine du féminin typique de la période¹. Si on limite notre réflexion à la première femme biblique, Ève, au XIX^e siècle apparaît fréquemment comme l'allégorie de la faute et de la tentation. La littérature masculine de la fin du siècle lui reconnaît rarement une fonction positive et émancipatrice : au contraire, Ève est souvent dépeinte comme une femme fatale ou une figure vide et manipulable, miroir des obsessions

■ Francesco Vignoli – doctorant à l'Université de Florence. Adresse de correspondance : Université de Florence, Via Santa Reparata, 93, Florence, 50129, e-mail : francesco.vignoli@gmail.com

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0000-3295-0906>

1. Sur la représentation misogynie du féminin dans la littérature du XIX^e siècle, voir Dottin-Orsini (1993).

masculines². Ces représentations stéréotypées prolongent et renforcent une logique patriarcale déjà inscrite dans les textes scripturaires, où les femmes – et tout spécialement Ève – sont réduites à la figuration.

C'est précisément face à cet imaginaire qui se déploie l'originalité de Krysinska. Tout en reprenant les marqueurs stylistiques de la représentation féminine symboliste et préraphaélite, là où ses contemporains réitèrent les clichés d'une féminité silencieuse, coupable ou décorative, elle les détourne et restitue aux héroïnes bibliques une parole, une intériorité et une agentivité inconnues à l'iconographie dominante. Un tel geste s'inscrit dans ce qu'Adrienne Rich appellera plus tard la *re-vision*, un procédé trilogique de réappropriation, de relecture et de réécriture qui invite les écrivaines à repenser les récits fondateurs afin de les défaire de leur logique patriarcale, en soulignant le potentiel émancipateur de l'acte³.

Afin de démontrer l'originalité krysinskienne, nous mènerons une étude thématique et stylistique du poème « Ève », publié en 1890 dans le recueil *Rythmes pittoresques* (Krysinska, 2022, p. 95-56). Dans notre analyse, nous démontrerons comment la poëtesse recompose les structures d'énonciation et les formes de figuration du féminin, en travaillant explicitement les catégories d'agentivité, de voix et de corporeité. Cette reconfiguration se manifeste à travers un recentrage de la focalisation sur la protagoniste, une réorientation structurelle du récit, un effacement des voix masculines, une amplification de la texture sensorielle du corps féminin et un déplacement de la scène biblique dans une intériorité onirique et contemplative. Cette analyse nous permettra de voir comment Krysinska donne forme à une véritable politique poétique du mythe biblique, en utilisant les textes judéo-chrétiens pour combattre la représentation misogyne et androcentrique de la femme.

1. L'Ève krysinskienne : recentrage narratif et réappropriation corporelle

Le poème s'ouvre sur une vision à la fois édénique et sensuelle de la protagoniste, qui est immédiatement placée au centre de la scène, contrairement au texte biblique, où le personnage d'Ève n'est mentionné qu'à la fin de l'histoire⁴ et où elle occupe

2. Il suffit de penser à l'Ève artificielle protagoniste de *L'Ève future* (Villiers de L'Isle-Adam, 1886), à l'Ève poupée présentée dans *Ève et ses incarnations* (Monnier, 1878) ou encore à l'Ève ironique et dénigrée par Edmond Haraucourt dans « L'Éden », poème qu'il insère dans sa *Légende des sexes* (1882), titre qui parodie la *Légende hugolienne*.

3. « [...] the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival [...]. We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us » (Rich, 1979, p. 35).

4. « The name Ève is not introduced to designate the first woman until the end of the Garden of Eden story » (Phipps, 1989, p. 38).

un espace narratif résolument marginal⁵. « Ève » est en effet le premier mot que le lecteur rencontre dans le texte et coïncide avec le sujet grammatical de la phrase, ce qui confère d'emblée à la figure féminine une position primordiale. Cette nomination féminine par une voix d'auteur féminine constitue un premier geste de réappropriation textuelle et d'émancipation par rapport à la narration du texte sacré, réattribuant ainsi un rôle central à la femme.

Les premiers vers dessinent un contexte prélapsaire, mais non dépourvu de charnalité : l'accent est d'emblée mis sur le corps de la femme, qui se révèle ensuite nu (v. 26). Ce corps féminin est présenté comme fatigué par des « jeux charmants » (v. 1), allusions voilées à une activité sexuelle absente du texte biblique qui contribue à l'érotisation de la figure d'Ève. En même temps, l'adjectif « ingénue » (v. 1) lui confère une aura de pureté et d'innocence, mettant ainsi en tension le désir et la candeur. L'Ève krysinskienne semble en effet inconsciente de cette érotisation. Au-delà du « corps ingénue » (v. 1), l'autrice la décrit à travers l'image de la rose non éclosée (« Les Roses d'Amour encore inécloses / Dorment au beau Rosier », v. 11-12). La déculpabilisation féminine se réalise ainsi grâce à cette inconscience manifeste, qui efface toute perception d'Ève comme objet de plaisir pour un partenaire masculin.

Ce choix est d'autant plus significatif si l'on pense que, comme l'observe à juste titre Anne Struve-Debeaux, « la figure d'Ève [est] plus suggérée que véritablement décrite dans le texte biblique » (2002, p. 720). On peut même soutenir, avec Catherine Vialle (2018, p. 51), qu'Ève n'est jamais décrite dans la Genèse : on sait seulement qu'elle est nue (« Or, tous deux étaient nus, l'homme et sa femme, et ils n'en avaient pas honte », Gen 2 : 25). En même temps, les traits avec lesquels la poétesse construit son Ève – naïveté, sensibilité et sensualité – ne sont pas tout à fait étrangers à la figure biblique, si l'on considère les actions et les réactions qui lui sont attribuées par le texte sacré, comme le suggère à cet égard Robert Couffignal⁶, témoignant ainsi d'une volonté au moins partielle d'adhésion mythique de la part de Krysinska.

Ce n'est donc pas tant dans la représentation corporelle ou environnementale que l'on observe un écart par rapport à la source biblique, que dans la réorientation structurelle du récit qui, comme nous le verrons, redéfinit le rôle d'Ève en tant que sujet agent, loin des deux idées principales qui ont été développées autour de sa figure, comme le note Helen Schüngel-Straumann : sa subordination à Adam et son rôle coupable dans la Chute (2012, p. 28).

5. « De tous les personnages bibliques sans aucun doute le plus célèbre et qui cependant ne tient dans le Saint Livre que la place la plus exigüe : deux versets de la *Genèse* (III, 20 et IV, 1), juste pour nous apprendre son nom et qu'Adam la connaît ; une allusion dans *Tobie* (vers 200 av. J.-C., VIII, 8) et deux dans le Nouveau Testament (II *Cor.* XI, 3 et I *Tim.* II, 13) » (Laffont et Bompiani, 1960, p. 361).

6. « Ève nue n'est pas qu'une belle statue immobile, mais une femme vivante, avec une psychologie exemplaire, où dominent tour à tour naïveté, sensibilité, sensualité » (Couffignal, 1988, p. 549).

2. Imagerie édénique et langage floral : repenser le rapport entre femme et nature

La deuxième strophe situe encore plus clairement la figure d'Ève dans un contexte édénique, où le sujet féminin est en harmonie sensuelle avec la nature environnante. La flore devient symboliquement partie prenante du plaisir féminin, comme l'était déjà la faune, évoquée dans la strophe précédente par des images de léopards et de faons vivant en communion (v. 2), allégorie de la suspension de la violence et de la tension entre innocence et éros possible en Eden.

Après avoir été évoqué indirectement à travers la faune et la flore qui l'animent, le jardin se concrétise enfin par sa dénomination explicite au v. 3. Le syn>tagme prépositionnel « de Joie » (v. 8) insiste encore sur la sensualité évoquée par le lieu naturel, en soulignant l'harmonie établie entre celui-ci et le sujet féminin. Au v. 9, apparaît la première référence structurelle reconnaissable au récit biblique : les « fruits symboliques », allusion claire à l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Cependant, ces fruits ne sont pas présentés comme l'objet de la transgression ni associés à une idée de condamnation, mais considérés comme « miraculeux » (v. 8) et introduits à travers un lexique positivement connoté qui souligne exactement le contraire. Ce glissement sémantique représente un exemple de transvalorisation selon la théorie de Genette (1984, p. 393) : un renversement de la valeur axiologique traditionnellement attribuée à l'objet mythique par lequel Krysinska instaure son processus de réhabilitation de la figure d'Ève qui se concrétisera dans les strophes suivantes.

Les strophes centrales – la quatrième et la cinquième – esquisSENT la construction d'un univers exclusivement féminin, modelé par un riche langage floral composé de roses (v. 11), de lys (v. 13), d'iris (v. 16) et de lotus (v. 18). Le choix de chaque fleur n'est pas accidentel et véhicule une stratification de valeurs symboliques et allégoriques qui enrichissent la représentation d'Ève : la rose est la fleur chrétienne par excellence et une allégorie de l'amour, le lys et l'iris symbolisent la pureté et l'innocence, le lotus renvoie à une idée d'*illo tempore* et de primordialité (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 524, 577, 581, 822-24). Par ces références, la poétesse intègre Ève dans un espace édénique qui contraste avec la représentation biblique, où les descriptions florales n'ont pas leur place (Volli, 2020, p. 64-67), évoquant une sensualité raffinée selon une association entre les caractéristiques florales et les qualités féminines qui traverse de nombreux poèmes de Krysinska (Crépiat, 2017, p. 464-471). En même temps, tout en présentant un Eden novateur par rapport à la tradition biblique, la poétesse reprend de nombreux symboles typiques du milieu préraphaélite et dantesque de la phase littéraire décadente, dont cette imagerie animale et florale fait partie, se plaçant ainsi dans la sensibilité esthétique de son temps et imbriquant sa propre voix poétique dans les codes symboliques dominants à l'époque.

3. Ève et le serpent : réécrire la séduction

Ainsi se dessine une imagerie mythique qui exclut progressivement toute référence masculine du récit, transformant l’Eden en un espace habité et défini uniquement par le féminin, comme le souligne également Seth Whidden dans son analyse du poème⁷. La sixième strophe annonce, pour la deuxième fois, la menace de la tentation serpentine, une menace qui ne se manifeste pas encore ouvertement et qui se matérialise seulement dans les derniers vers, à travers l’image ambiguë des oiseaux. Ces oiseaux, à la fois symbole de désir et de trahison – « Bleus comme les flammes vives du Désir / [...] Et vêtus d’ailes sombres comme les Trahisons » (v. 21 et 24) – marquent une transition entre la sensualité féminine construite dans les vers précédents et à laquelle font allusion les « chastes Caresses » (v. 22) et la tension latente qui préfigure la rencontre avec le serpent (v. 24).

La septième strophe joue un rôle central d’un point de vue structurel, en reflétant la première et en clôturant idéalement la longue section descriptive commencée par cette dernière. Nous trouvons ici la deuxième et dernière occurrence du nom de la protagoniste dans la composition : ici aussi la femme occupe la position grammaticale de sujet. L’accent est à nouveau mis sur la corporéité féminine, mais cette fois-ci par le biais d’une synecdoque : les « beaux flancs nus » (v. 26) représentent une concrétisation du corps générique évoqué dans les strophes précédentes. La cohésion est également assurée d’un point de vue métrique et phonique grâce à la rime entre « nu » (relatif aux flancs) et « ingénu » (relatif au corps féminin), établissant un lien sémantique entre innocence et nudité. Par cette construction spéculaire entre le premier et le septième vers, Krysinska donne une cohérence interne à la structure de sa composition et prépare le lecteur au bouleversement narratif opéré par les deux dernières strophes.

L’inaction de la protagoniste dans la dernière strophe est significative à cet égard : dans une représentation inédite, Ève se repose, apparemment observée seulement par la « tribu docile des antilopes » (v. 29), un public silencieux qui admire la beauté de son corps nu, tandis qu’elle ignore le regard tentateur du serpent qui plane sur elle, un thème récurrent dans l’iconographie préraphaélite et dont la poëtesse s’est inspirée pour sa composition. La mise en sommeil d’Ève, caractéristique généralement associée à Adam⁸, n’est pas anodine : Krysinska place la femme dans un état d’inconscience par rapport au monde qui l’entoure, neutralisant ainsi toute possibilité d’agentivité par rapport à la culpabilité. Même dans ce passage, l’expulsion du Paradis terrestre n’est jamais explicitement nommée, mais seulement évoquée par les « beaux flancs nus, / Ignorants de leurs prodigieuses destinées » de la femme (v. 26-27).

7. « As there is no mention of Adam whatsoever, the paradise that surrounds Ève for the majority of this poem is a strictly feminine one. Krysinska thus situates her revisiting of the biblical tale of creation outside the male canon from which it comes » (Whidden, 2000, p. 103).

8. « Noi cerchiamo Eva, ma prima di giungere a lei Adamo deve sprofondare nel sonno » (Flasch, 2007, p. 85).

La suppression de toute référence directe à la culpabilité biblique et son remplacement par des allusions indirectes permet à Krysinska d'atténuer et d'éliminer le geste d'Ève, tout en préservant sa centralité dans le récit poétique.

Les deux dernières strophes concentrent toute l'attention diégétique du poème et représentent le point culminant narratif de celui-ci. Ce n'est en effet qu'à la huitième strophe que le serpent est introduit. Présenté comme « merveilleux » (v. 31), le reptile assume d'emblée une fonction ambiguë, à mi-chemin entre la séduction et la menace. Le rôle central qu'il joue dans le poème est également souligné lexicalement par la répétition insistante au v. 32.

Afin de poursuivre le processus d'affaiblissement de la culpabilité féminine, déjà amorcé par l'allusion indirecte au péché originel et la mise en scène d'Ève dans un état d'inconscience dû au sommeil, Krysinska insiste sur la responsabilité active de la séduction exercée par le reptile. Le serpent est en effet présenté avec une « bouche lascive » (v. 31) dans l'intention claire d'« attirer » et de « tenter » (v. 32) Ève, se configurant ainsi comme l'agent de l'action, tandis qu'Ève reste silencieuse et inerte, contrairement à ce qui se passe dans le récit biblique. La descente de l'arbre place immédiatement le serpent, symbole phallique par excellence dans le récit de la Genèse, dans une position de supériorité et de domination, non seulement spatiale mais aussi sémantique. Le reptile conserve en effet ses caractéristiques mythiques de ruse et d'intelligence, qui, dans la réécriture de Krysinska, servent cependant à souligner ses actions provocatrices, comme le rappelle également Adriana Paliyenko lorsqu'elle observe que « the serpentine creature comes to symbolize the evil principle of woman's subordination to man's desire that would spawn patriarchal ideology » (2000, p. 163).

La dernière strophe se concentre entièrement sur la description de la descente du serpent de l'arbre, qui s'enroule autour des hanches nues de la femme, envahissant sa présence⁹. Le poème se termine sans que Krysinska donne à Ève la possibilité de prononcer un seul mot, scellant son silence comme stratégie textuelle d'exonération et explicitant ainsi un parallèle entre innocence et absence de langage.

4. Culpabilité et stratégies de révision

Dans les deux dernières strophes, Krysinska adopte deux autres stratégies significatives pour atténuer la responsabilité d'Ève dans l'acte destructeur décrit dans le récit biblique. La première stratégie est de nature rhétorique et consiste à utiliser une synecdoque pour représenter le personnage principal : Ève n'est plus désignée par son nom, mais par une allusion à ses hanches, ce qui concentre l'attention sur son corps

9. Porter (2020, p. 27) remarque à ce propos que Krysinska représente l'invasion du serpent aussi « par l'onomatopée (le siflement de la 's') et par la forme de cette lettre (qui suggère les ondulations du reptile). Il n'y a pas de rimes, mais sur dix-huit lignes, quatorze se terminent par un 's' ».

plutôt que sur sa subjectivité. Tout en réduisant la centralité et l'identité de la femme, ce processus de dépersonnalisation contribue à la disculper, la transformant en une figure passive et vulnérable.

La deuxième stratégie est de nature syntaxique : Ève, qui occupait une position de sujet dans les sept premières strophes, est progressivement reléguée au rang de complément d'objet ou prépositionnel à partir de l'entrée du serpent dans les deux dernières strophes. Ce déplacement grammatical accompagne symboliquement le passage d'une figure active et consciente à une condition de passivité, soulignant davantage le rôle d'Ève comme objet soumis à la tentation opérée par le serpent sur lequel elle n'a aucun pouvoir de décision. De cette manière, la poétesse subvertit radicalement la représentation biblique selon laquelle Ève est enfermée dans une « dialectique de la séduction (séduite par le serpent, elle séduit l'homme à son tour) » (Jullien, 2003, p. 211). La coïncidence entre l'apparition du reptile et l'assouplissement de la protagoniste renforce encore l'idée que Krysinska veut libérer Ève de toute agentivité dans le geste qui mènera à la chute.

Mais la stratégie de réécriture la plus radicale adoptée par Krysinska pour libérer Ève du poids de la culpabilité du péché originel réside dans l'interruption volontaire du poème *en medias res*, c'est-à-dire lorsque le récit biblique est encore en plein déroulement. Comme nous l'avons vu, la poétesse n'omet pas seulement le moment de la création d'Ève dans sa réécriture, mais élimine également tous les éléments clés qui fondent traditionnellement l'idée punitive du mythe : le dialogue avec le serpent, l'acte de désobéissance, le sentiment de honte, la condamnation divine, la culpabilisation explicite de la femme et l'expulsion du jardin d'Éden. La suppression de ces éléments structurels permet de vider la figure d'Ève de son rôle historiquement stigmatisé, tout en opérant une transmotivation en termes génettiens (1894, p. 379-382) : Krysinska propose une relecture qui transfère entièrement la faute sur la figure du serpent, le seul à agir de manière active et séductrice, le reconfigurant comme le seul pécheur. À travers sa réécriture, Krysinska libère ainsi la femme du joug du péché originel, donnant forme à un espace poétique dans lequel la figure féminine de la tradition judéo-chrétienne peut exister en dehors de la culpabilité.

5. Genre, corps et voix

Dans ce nouvel espace poétique, l'une des différences les plus significatives entre le récit de la Genèse et le poème de Krysinska concerne le poids différent accordé aux figures masculines. Dans la Genèse, Dieu et Adam jouent un rôle central, s'exprimant à travers des discours directs qui imposent des lois, des punitions et des jugements, en particulier à l'égard d'Ève, qui reste un personnage marginal (Robert, 2024, p. 18-24), renforçant ainsi une « narrative [that] is unquestionably patriarchal, and is primarily intended to enforce a patriarchal world-order » (Rooke, 2007, p. 171).

Au contraire, dans le texte de Krysinska, les deux sont totalement absents : Adam n'est jamais mentionné et Dieu n'est pas évoqué, même de manière allusive. Cette suppression est le signe d'une rupture radicale avec le texte source et suggère une stratégie précise de réorientation narrative. Krysinska développe sa poésie dans un univers féminin centré sur la corporéité, la nature et le désir, en supprimant le pouvoir nominatif et jugeant des figures masculines. La centralisation d'Ève coïncide ainsi avec une libération du paradigme patriarchal, obtenue également grâce à la marginalisation du masculin¹⁰.

Dans cette perspective, comme nous l'avons analysé, le corps féminin se révèle être un élément structurel de la réécriture krysinskienne. Si, dans le récit de la Genèse, le corps d'Ève n'entre en scène qu'après le péché, comme objet de honte et de nudité à couvrir, dans la poésie de Krysinska, le corps est pleinement visible, déjà donné et célébré dès le début. L'absence du récit de sa création à partir d'une côte masculine dans le poème de l'autrice renforce l'autonomie de la figure féminine et soustrait son corps à la logique de la dette envers Adam.

Un autre élément clé de la réécriture de la Genèse par Krysinska concerne le rôle attribué au silence, déjà introduit par l'absence du *logos*, représenté par Dieu et Adam, au profit des deux personnages effectivement présents : le serpent et Ève. Leur présence s'inscrit en effet sous le signe de la privation de la parole : le poème ne contient aucun dialogue entre les deux, ni direct ni indirect. La tentation du serpent, qui demeure centrale dans le récit biblique, est complètement absente de la version de Krysinska. Il ne parle pas, mais agit et séduit par sa motricité, depuis sa descente de l'arbre jusqu'à son enroulement autour des hanches de la femme. À son tour, Ève ne répond pas, restant muette, dans un silence chargé d'une valeur salvatrice.

Si, d'une part, l'élimination de la voix masculine affaiblit le substrat misogyne du mythe originel, d'autre part, le silence d'Ève protège la protagoniste de la parole qui, dans la Genèse, consacre la faute, ainsi que d'un dialogisme qui la relègue en marge de l'acte de parole¹¹. Le silence se présente alors comme une double stratégie : un instrument de déconstruction du pouvoir masculin et de rédemption du féminin.

10. Au contraire, selon Paliyenko, l'absence des figures masculines a une valeur plus ambiguë, symbolisant « at once woman's autonomy and responsibility. While the former can be understood to accentuate her capacity for independent thought and the latter her impulse to disobey, both give her agency » (2016, p. 234).

11. L'espace dialogique consacré au personnage d'Ève dans la Genèse est limité. La femme n'est le sujet grammatical d'un verbe qu'à deux reprises : lorsqu'elle parle au serpent (Gen 3 : 2-3) et lorsqu'elle répond à Dieu après avoir mangé le fruit défendu (Gen 3 : 13). Dans les deux cas, elle n'est pas à l'origine de l'acte de parole, mais se contente de répondre à une question. De plus, lorsqu'elle répond au serpent, Ève utilise le « nous » et non le « je », marginalisant davantage sa personne dans le discours (Schneider, 2008, p. 171-75).

6. En guise de conclusion : ce qu'Ève est et ce qu'elle n'est pas

Un dernier élément central dans la réécriture de Krysinska concerne ce qui n'est pas attribué à Ève, à savoir les rôles traditionnels de compagne et de mère que le texte de la Genèse lui attribue explicitement. En effet, afin de ne pas inscrire son personnage principal dans les codes relationnels patriarcaux, Krysinska évite de représenter Ève en fonction du masculin et de la procréation.

D'un point de vue lexical, Ève est désignée uniquement par son prénom ou par le pronom féminin de la troisième personne du singulier, sans jamais recourir à l'expression « la femme », une formule présente dans le récit biblique qui, en hébreu ancien, se dit *ishsha*, le même terme utilisé pour désigner la femme (Gen 2 : 23). Comme le note Tammi Schneider¹², cette ambiguïté linguistique fonde et justifie une relation hiérarchique entre les genres : l'*ishsha* n'est femme qu'en tant qu'épouse et donc subordonnée à l'*ish*, c'est-à-dire à l'homme. En choisissant de ne pas utiliser cette désignation relationnelle, Krysinska élimine à la racine la subordination linguistique du féminin au masculin.

Parallèlement, sur le plan narratif, l'omission du péché originel et de l'expulsion du jardin d'Éden – deux événements qui, dans la Genèse, déterminent le destin maternel de la femme – empêche la protagoniste krysinskienne d'être confinée au rôle de mère, lui permettant d'exister en tant que figure autonome et libérée des logiques patriarcales de la culpabilité et de la filiation. En ce sens, la réécriture krysinskienne prend une valeur palingénésique : Ève n'est plus le point d'origine de la chute, mais la protagoniste d'une régénération symbolique qui la ramène à un principe d'innocence et de liberté, inaugurant ainsi un mythe alternatif de la féminité.

« Ève » se révèle alors être en rupture nette par rapport au panorama littéraire de l'époque. À travers un changement radical de perspective, la poétesse transforme Ève, personnage secondaire responsable de la désobéissance, en figure poétique centrale, élevée dès le titre au rang de sujet lyrique doté de corporéité et d'agentivité. Avec sa réécriture, la poétesse opère un geste de réappropriation poétique et idéologique, en détachant le mythe biblique de sa structure patriarcale d'origine et en le refondant dans une perspective subjective féminine et féministe. L'acte de *re-vision* théorisé par Adrienne Rich s'y réalise concrètement : le texte original est subverti de l'intérieur, par l'élimination des séquences narratives centrales et la réécriture d'une nouvelle iconographie corporelle. En même temps, le texte mobilise des stratégies de transvalorisation et de déplacement : le fruit défendu perd sa connotation négative et le rôle

12. « The woman in the garden is first identified and described as a woman in 2:22. After checking all the animals as possible “helpmates” for the man, the Deity creates one from man, possibly because the right potential is already there, according to 1:27. The woman is described as and labelled a “woman” at the moment of her creation and/or separation from the man (2:22). The term used, ‘ishah, is the word for a wife, so it is possible that the Deity is creating a wife for the man, since the translation of “wife” or “woman” in this chapter and the following is determined by one’s theological understanding of what happens in the scene » (Schneider, 2008, p. 169).

d'Ève est redéfini, la transformant en une figure désirable et innocente. Le mythe manifeste toute sa flexibilité, se révélant capable de s'adapter à de nouveaux contextes sémantiques, tandis que son irradiation permet une relecture qui s'étend au-delà de la source biblique¹³. De même, la présence d'éléments structurels reconnaissables permet d'identifier une survie sélective du mythe originel, fonctionnelle à la re-sémantisation féministe opérée par la poëtesse. Avec ce poème, Krysinska démonte le récit patriarchal et le reconstruit à partir d'une expérience essentiellement féminine, non subordonnée mais pleinement constituée, devenant ainsi un véritable laboratoire *ante litteram* de mythopoïèse féministe.

RÉFÉRENCES

- La Bible. Ancien Testament.* T. I. (1956). Paris : Gallimard.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique. Théories et parcours.* Paris : PUF.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres.* Paris : Éditions Robert Laffont.
- Couffignal, R. (1988). Eden. Dans P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (p. 539-558). Monaco : Éditions du Rocher.
- Crépiat, C. (2017). Les « jardins merveilleux » de Marie Krysinska : de l'évasion magique à l'émancipation lyrique. Dans P. Auraix-Jonchière, S. Bernard-Griffiths, É. Francalanza (éd.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et jardins (XVIII^e et XIX^e siècles)*. (p. 464-471). Paris : Honoré Champion.
- Flasch, K. [2004] (2007). *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito.* Bologna : Il Mulino.
- Genette, G. (1984). *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris : Seuil.
- Goulesque, F. et Whidden, S. (2022). Introduction. Dans Marie Krysinska, *Œuvres complètes.* T. I. (p. 7-26). Paris : Honoré Champion.
- Jullien, C. (2003). *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française.* Paris : Vuibert.
- Krysinska, M. (2022). Ève. Dans *Œuvres complètes.* F. Goulesque et S. Whidden (éd.). T. I. (p. 95-56). Paris : Honoré Champion.
- Laffont, R. et Bompiani, V. (1960). *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays.* Paris : Robert Laffont.
- Paliyenko, A. (2000). In the Shadow of Ève. Marie Krysinska and the Force of Poetic Desire. Dans R. Lloyd, B. Nelson (dir.), *Monash Romance Studies*, 6, 159-179.
- Paliyenko, A. (2016). *Genius Envy. Women Shaping French Poetic History (1801-1900).* University Park : The Pennsylvania State University Press.
- Phipps, E. W. (1989). *Genesis and Gender: Biblical Myths of Sexuality.* New York : Praeger.
- Porter, L. M. (2020). Entre le Parnasse et le modernisme : l'affirmation féministe de Maria Krysinska dans les *Rythmes pittoresques* (1890). *Women in French Studies*, 28, 23-34.
- Rich, A. (1979). When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. Dans A. Rich (dir.), *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978* (p. 33-50). New York : W. W. Norton & Company.

13. Les termes de « flexibilité » et d'« irradiation » sont de Brunel (1992, p. 72-86).

- Robert, L. (2024). Can the Story of Eve (Genesis 2-3) be Interpreted as Feminist? *Plurality*, 1, 18-24. <https://doi.org/10.2218/plurality.10067>.
- Rooke, D. W. (2007). Feminist Criticism of the Old Testament: Why Bother? *Feminist Theology*, 15(2), 160-174. <https://doi.org/10.1177/0966735007072023>.
- Schneider, T. (2008). *Mothers of Promise. Women in the Book of Genesis*. Michigan : Baker Academic.
- Schüngel-Straumann, H. (2012). Genesis 1-11. The Primordial History. Dans L. Schottroff, M.-T. Wacker (éd.), *Feminist Biblical Interpretation: A Compendium of Critical Commentary on the Books of the Bible and Related Literature* (p. 1-14). Cambridge : William B. Eerdmans Publishing Company.
- Struve-Debeaux, A. (2002). Ève. Dans P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins* (p. 718-733). Monaco : Éditions du Rocher.
- Vialle, C. (2018). Des femmes fatales dans la Bible ? L'archétype de la femme tentatrice et séductrice. Dans É. Parmentier, P. Daviau, L. Savoy (dir.), *Une bible des femmes* (p. 55-74). Genève : Labor et Fides.
- Volli, U. (2020). La rosa di Sharon. Fiori e piante nella tradizione ebraica antica. *Ocula*, 21(3), 62-76. <https://doi.org/10.12977/ocula2020-28>.
- Whidden, S. (2000). *Subversions in figure and form. The post-Parnassian Women and Versification of Arthur Rimbaud and Marie Krysinska*. [Thèse de doctorat. Brown University].
- Wierzbowska, E. (2013). Figures féminines. Le décodage de Marie Krysinska. Dans R. Jakubczuk, A. Maziarczyk (dir.), *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* (p. 65-74). Lublin : Wydawnictwo UMCS.

RÉSUMÉ : Cet article présente une analyse du poème « Ève » de Marie Krysinska, dans lequel la poëtesse réécrit le mythe biblique afin de libérer la protagoniste du poids de la faute originelle. D'abord, l'étude montre comment Krysinska recentre le récit sur Ève, tout en créant un Eden féminin où le désir et la nature s'unissent sans culpabilité. Ensuite, elle analyse la reformulation de la relation avec le serpent et la remise en question des catégories de genre, de corps et de voix. Enfin, elle souligne l'effacement des figures masculines et l'interruption du récit avant la Chute, qui transforment Ève en figure autonome et innocente, emblème d'une relecture poétique et féministe du mythe.

Mots-clés : Marie Krysinska, Ève, réécriture biblique, féminisme

Rewriting the Biblical Feminine. A Reading of Marie Krysinska's "Eve"

ABSTRACT: This article presents an analysis of Marie Krysinska's poem "Eve," in which the poet rewrites the biblical myth in order to free the protagonist from the burden of original sin. First, the study shows how Krysinska refocuses the narrative on Eve, while creating a feminine Eden where desire and nature unite without guilt. Next, it analyzes the reformulation of the relationship with the serpent and the questioning of

categories of gender, body, and voice. Finally, it highlights the erasure of male figures and the interruption of the narrative before the Fall, which transform Eve into an autonomous and innocent figure, emblematic of a poetic and feminist reinterpretation of the myth.

Keywords: Marie Krysinska, Eve, biblical rewriting, feminism