



Les empreintes franco-polonaises: les traces impressionnistes dans la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle

Justyna Bajda

► To cite this version:

Justyna Bajda. Les empreintes franco-polonaises: les traces impressionnistes dans la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle. Revue du CEES : Centre européen d'études slaves, 2019, Le français à la rencontre avec les autres langues : Approches linguistiques, littéraires et culturelles. Langues, Littératures, Interculturalité, 7. <hal-03328503>

HAL Id: hal-03328503

<https://hal.science/hal-03328503v1>

Submitted on 29 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

Les empreintes franco-polonaises: les traces impressionnistes dans la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle

Par Justyna Bajda

Publication en ligne le 17 avril 2019

Résumé

La thématique de cet article, répartie en deux parties, a pour objectif d'analyser l'influence de l'impressionnisme français sur la peinture et la poésie polonaises de la fin du XIX^e siècle. Partant des principes théoriques du mouvement impressionniste, bien visibles dans la peinture polonaise, et quelques tableaux polonais montrant une influence évidente de l'impressionnisme français, nous examinons dans la seconde partie un poème de Kazimierz Przerwa-Tetmajer afin de démontrer les éléments impressionnistes dans sa poétique. Ce genre de démarche – à la fois théorique et pratique – nous a permis de mieux comprendre les ressemblances et les différences entre l'impressionnisme français et son application dans la culture polonaise.

Mots-Clés

[Impressionnisme français et peinture polonaise](#), [impressionnisme et poésie](#), [transferts culturels franco-polonais](#).

Table des matières

[Introduction](#)

1. La première rencontre des peintres et du public polonais avec l'impressionnisme français
2. Les traces impressionnistes dans la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle
3. Conclusion

Texte intégral

Introduction

L'impressionnisme poétique, en tant que partie intégrante de l'impressionnisme littéraire de la fin du XIX^e siècle, est l'un des axes de recherche les plus discutés dans le domaine des études littéraires. La question de la possibilité de transmettre les principes théoriques et techniques de la peinture dans le domaine de la littérature a été étudiée par plusieurs chercheurs français [1] et polonais [2]. Les points fondamentaux de cette discussion concernent les indicateurs de l'impressionnisme, tels que l'instantanéité de l'impression optique, l'image définie par une lumière vibrante, la couleur subordonnée aux conditions atmosphériques. Tous ces facteurs picturaux sont bien visibles sur les toiles impressionnistes ; cependant, leur adaptation au langage poétique et, ensuite, le mécanisme de leur visualisation dans l'imagination sont toujours mis en doute.

L'article proposé est divisé en deux parties. Dans la première, nous montrons des exemples d'influence directe de l'impressionnisme français sur la peinture polonaise de la fin du XIX^e siècle. Ensuite, nous exposons les principales différences entre les effets impressionnistes originaux et ceux provenant du style polonais. La deuxième partie de l'article est consacrée à la présentation d'un poème de Kazimierz Przerwa-Tetmajer, dit le plus grand poète impressionniste polonais de l'époque de la Jeune Pologne (1890–1918).

1. La première rencontre des peintres et du public polonais avec l'impressionnisme français

Le public polonais a été exposé pour la première fois dans les années quatre-vingt du XIX^e siècle à un nouveau mouvement artistique d'origine française. En effet, en 1883, la presse varsoivienne note la mort d'Edouard Manet considéré comme le plus grand peintre français d'avant-garde. Dans l'article paru dans *Tygodnik Ilustrowany* [Hebdomadaire illustré], on mentionne aussi les noms des « élèves de Edouard Manet » : Edgar Degas, Claude Monet et certain Guillemet

(surement, il s'agit de Jean-Baptiste Antoine Guillemet, peintre et un ami proche de Edouard Manet), ensuite les principes du nouveau courant artistique et – ce qui semble important dans la perspective de l'impressionnisme littéraire – le nom d'Emil Zola, cité dans l'article déjà comme un « écrivain de l'école impressionniste [3] ». Cependant, une vraie rencontre des admirateurs polonais de la peinture avec les principes du nouveau courant artistique a eu lieu au début des années 1890 après le retour de Paris de deux jeunes peintres : Władysław Podkowiński (1866–1895) et Józef Pankiewicz (1866–1940) [4], considérés aujourd'hui comme les plus importants impressionnistes polonais, qui venaient de réaliser leurs premières toiles sous l'influence des expositions parisiennes.

Pour Podkowiński, la « manière bleue » était juste un épisode dans sa vie artistique, mais ses toiles – comme, par exemple, les tableaux : *Łubin w słońcu* [*Lupin au soleil*] ; *W ogrodzie* [*Dans le Jardin*] ; *Sad w Chrzęsnem* [*Le jardin à Chrzęsne*] – font aujourd'hui partie des ouvrages canoniques de la peinture impressionniste en Pologne.



Ill.1 : Władysław Podkowiński, W ogrodzie [Dans le jardin], 1892

Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Podkowinski_W_ogrodzie_1892.jpg
C-PD-Mark / PD-Art (PD-old-100) / Files with no machine-readable author

En revanche, Józef Pankiewicz est resté attaché à l'impressionnisme beaucoup plus longtemps. Parmi ses tableaux les plus célèbres, nous pourrions énumérer : *Wóz z sianem* [*La Charrette de foin*] ou *Lato* [*L'Été*].



Ill. 2. Józef Pankiewicz, Wóz sianem [La Charrette de foin]

Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pankiewicz_Woz_z_sianem_1890.jpg
 Artworks without Wikidata item / CC-PD-Mark / PD Old / Files with no machine-readable author

Podkowiński et Pankiewicz n'ont pas été les seuls à travailler avec la lumière et à essayer de mettre en œuvre les principes du « style bleu ». Il ne faut pas oublier non plus Aleksander Gierymski (1850–1901) [5], Stanisław Maślowski (1853–1926) [6], Julian Fałat (1853–1929) [7], Jan Ciągliński (1858–1913) [8], Leon Wyczółkowski (1852–1936) [9], Jan Stanisławski (1860–1907) [10], Ludwik de Laveaux (1868–1894) [11] et au moins une femme, Anna Bilińska (1857–1893) [12].

Les traces de l'impressionnisme français sont visibles dans les œuvres des artistes mentionnés, mais leur peinture n'est pas limitée aux analyses des rapports entre la couleur et la lumière naturelle. L'art polonais de la deuxième moitié du XIX^e siècle restait sous une grande influence des idées romantiques. Les visions réalistes de la nature, typiques pour les œuvres des artistes polonais des années 1880–1900, n'étaient pas dépourvues d'esprit national et patriotique mais en même temps – symbolique et mystique. La lumière naturelle, étudiée par les peintres et transposée dans leurs tableaux, avait un caractère réel qui permettait de reproduire parfaitement toutes les nuances de la nature. En même temps, on pressent aussi un voile de nostalgie caractéristique pour tout l'art polonais du XIX^e siècle. Une partie de la peinture polonaise de cette époque reste attachée aux postulats romantiques. Il est incontestable que les artistes polonais ont bien compris la théorie des courants artistiques d'avant-garde française des dernières décennies du siècle. Cependant, c'est plutôt la phrase écrite dans les années 50 du XIX^e siècle par un romantique Henri Amiel : « Un paysage quelconque est un état de l'âme [13] », peut être utilisée comme le slogan décrivant toute l'époque de la fin de siècle en Pologne. L'impressionnisme *à la polonaise* n'était pas un courant artistique qui renvoyait le public uniquement aux expériences et aux sensations du l'œil du peintre. Mélancolique et sentimental, il se situe beaucoup plus près du *Stimmung* de la peinture allemande.

Wiesław Juszczak, historien de l'art et philosophe polonais contemporain, théoricien et critique, dans son célèbre essai consacré au modernisme polonais place la notion « impressionnisme »

dans le contexte du terme « luminisme ». Juszcak définit le « luminisme » d'un côté comme un effet pictural – reproduction de la lumière réelle sur des toiles des impressionnistes polonais mais de l'autre côté, il souligne des valeurs sémantiques et symboliques de la « luminance » surnaturelle qu'il retrouve sur ces tableaux. En analysant la peinture de la fin du XIX^e siècle, Juszcak distingue particulièrement l'influence des idées romantiques (surtout mystiques) sur l'art du modernisme polonais. Le critique constate que la genèse de toute la « lumière », dite « luminance » ou « brillance » des réalisations picturales polonaises de cette époque-là n'est pas univoque. Nous y lisons, entre autres, un passage important concernant la problématique en question :

Le luminisme avait chez nous [dans la peinture polonaise – JB] l'affiliation autant impressionniste que romantique. Il pouvait s'inspirer aussi bien de la peinture étrangère que de la tradition poétique polonaise. [...] Cette origine explique le caractère du luminisme polonais, ses particularités, son rattachement organique à « l'ambiance » symbolique et au symbolisme lui-même [14].

C'est pourquoi Juszcak conclut que l'on ne peut pas dire que l'impressionnisme « pur » avait existé dans l'art polonais de la fin du XIX^e siècle [15]. Il a fonctionné au niveau des expériences « techniques », donnant lieu à ce jeu spécifique qui se réalise dans la rétine de l'œil du peintre où toutes les couleurs se mélangent sous l'emprise de la lumière naturelle. Cependant, ce procédé artistique ne s'est jamais confirmé comme un style « pur » dans la peinture polonaise. Sur les toiles des impressionnistes polonais, au lieu de la réalité tout à fait contemporaine, existant *hic et nunc*, attrapée spontanément et préservée dans des images créées de petites taches de couleurs, nous retrouvons la nature expressive, évoquant des visions mélancoliques et romantiques. Juszcak constate que l'image impressionniste de la nature que l'on découvre sur les toiles polonaises de cette époque-là était « déformée » par une sorte de lyrisme ou nostalgie plutôt pressentis que visibles. En analysant les raisons de cette particularité stylistique, il considère que les artistes polonais ne voyaient pas dans la nature son évidence physique voire optique mais, avant tout, « un langage de l'esprit », « un instrument de la mémoire », « une source d'expression » ou bien « un moyen pour extérioriser tous les mouvements des choses du monde humain et extrahumain [16] ». Juszcak conclut ses réflexions à ce propos :

Même si les influences françaises [sur la culture polonaise – JB] à la fin des années 80 et dans les années 90 [du XIX^e siècle – JB] avaient été cent fois plus fortes, elles n'auraient pu effectivement changer les conditions générales réglant ces attitudes [idéologiques des Polonais – JB] [...] [17].

2. Les traces impressionnistes dans la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle

Les recherches sur l'impressionnisme dans la poésie polonaise se focalisent autour de deux questions fondamentales. La première concerne la problématique de la traduction intersémiotique [18] qui se résume en cinq principaux points :

- l'impressionnisme poétique fait partie d'un contexte plus large et qui concerne la *correspondance des arts* ; l'interaction entre les expressions artistiques permet de comparer les procédés appliqués dans les domaines artistiques différents
- l'impressionnisme poétique est une conséquence de l'impressionnisme pictural, il se constitue par l'analogie du courant artistique
- l'impressionnisme poétique se contente d'enregistrer les impressions visuelles tout en gardant le sujet lyrique dans la passivité par rapport au monde décrit
- dans l'impressionnisme poétique les descriptions de l'espace ainsi que des formes sont subjectives, spontanées et immédiates
- dans l'impressionnisme poétique, la langue est suggestive, vigoureuse et « picturale » au sens qu'elle provoque des visualisations des situations décrites ; les poètes particulièrement appréciaient d'introduire dans leurs poèmes les effets du mouvement comme la vibration de la lumière, les couleurs floues et instables, les effets atmosphériques passagers (brouillard, vapeur, fumée) [19].

La deuxième question concernant l'impressionnisme littéraire est liée aux moyens d'adaptation des effets impressionnistes dans la poésie polonaise. Nous voudrions présenter la réalisation de ces effets artistiques dans l'un des poèmes de Kazimierz Przerwa-Tetmajer [20].

Tetmajer a publié son premier recueil de poésie en 1891 mais ce ne sont que le deuxième (1894) et le troisième (1898) qui lui ont apporté la réputation du plus grand poète de la dernière décennie du XIX^e siècle et la réputation de la voix de la nouvelle génération. Le troisième livret poétique de Tetmajer apparaît à son retour au pays après un grand voyage entamé en Europe et particulièrement en Italie. Le recueil est composé des poèmes colorés, lumineux et considérés comme les plus brillants de la poésie polonaise de cette époque-là. Parmi les thèmes préférés par le poète, il faut citer la nature – la Mer Thyréniennne en Italie et les montagnes polonaises Tatras. Cependant, la Baie de Naples, admirée au XVIII^e et au XIX^e siècle par les peintres et poètes célèbres tels que Joseph Wright [21], Ivan Aivassovsky [22] ou Johann Wolfgang Goethe [23], est devenue pour Tetmajer un endroit presque magique, marqué par la couleur caractérisant le sud de l'Italie : le bleu azur de la mer et du ciel. Le poème intitulé *Dans la Baie de Naples* [24] est entièrement fondé sur la couleur bleue et ses multiples nuances. Nous y trouvons des expressions telles que « la surface de l'eau bleu argenté [25] », « la sphère infinie azurée [26] », « le monde entier se transforme en azur [27] ».

Les teintes sont enrichies par des effets lumineux : la surface de l'eau brille « comme un métal [28] » ou « le soleil a appuyé son éclat sur la surface de l'eau [29] ». Les effets impressionnistes présents dans la poésie de Tetmajer rappellent l'image de la nature réalisée dans les nombreuses toiles des peintres impressionnistes. En effet, ses poèmes tout en voyant le monde comme un grand spectacle de la nature, évoquent la lumière et la couleur comme les principaux acteurs de toute la créativité.

Pour les artistes impressionnistes, la hiérarchie académique des sujets peints [30] a cessé d'exister. Les peintres réclamaient la vérité contre toutes les conventions du jury aux Salons, ils traitaient tout l'environnement également et n'apercevaient plus de différence entre leurs modèles : des fragments du paysage, des personnes, des objets étaient tous définis par le pinceau des artistes de la même manière – juste comme l'un des éléments de la nature. Nous retrouvons également ce genre d'influence dans la poésie de Tetmajer. Dans le poème consacré à la Baie de Naples, il est marqué :

Quel silence, quel silence étrange

Quelle paix merveilleuse dans cette nature

Tout se noie, l'eau, la terre, le ciel

Dans un azur translucide, lumineux [31].

Cependant, dans le silence absolu évoqué dans le poème de Tetmajer, nous trouvons aussi les deux perspectives différentes, les deux perceptions distinctes de la nature et de l'univers. D'un côté, le poète enregistre la perception sensorielle, dépendant de sa propre sensibilité aux stimulations extérieures ; de l'autre – on ressent la perception extrasensorielle qui conduit aux visions symboliques et mystiques. En effet, le poète, tout en utilisant les effets impressionnistes, crée une image de l'univers où tous les éléments cosmiques pourraient retrouver leurs analogies, nous rappelant ainsi du verset de Charles Baudelaire – leurs correspondances [32]. Le tableau poétique de Tetmajer rappelle aussi bien l'idée des correspondances romantiques que l'expérience mystique d'Emanuel Swedenborg qui proclamait l'existence des analogies entre le monde matériel et le monde spirituel [33]. La théorie du théologien suédois du XVIII^e siècle intéressait beaucoup d'abord les romantiques, y compris les romantiques polonais [34], et ensuite les symbolistes de la fin du XIX^e siècle. L'extrait du poème qui s'en suit illustre parfaitement l'influence de ce mouvement intellectuel mystique :

Le monde entier se transforme en azur,

Le silence de la terre avec la somnolence du ciel solitaire

Le monde transformé en azur semble

Être sa propre âme rêveuse [35].

Encore une fois, on constate l’emprise de la lumière et des couleurs sublimes du sud italien sur le regard du poète qui déclenche la présence des deux perspectives esthétiques distinctes. Le poète les a utilisées simultanément dans ses plusieurs ouvrages lyriques, décrivant aussi bien la surface de la mer italienne que les sommets des montagnes polonaises. D’un côté, c’est sûrement une perspective impressionniste, une description du paysage dépendant entièrement de la lumière naturelle. Tetmajer était un bon observateur de la nature. Comme un vrai peintre impressionniste, il commençait ses poèmes en spécifiant le moment de la journée qui devient, à son tour, un moyen que le poète utilise pour exprimer ses sentiments lyriques. Dans la première strophe de son poème Tetmajer décrit : « *le soleil a appuyé son éclat sur la surface de l’eau / Et il s’est endormi dans la sphère infinie azurée* [36] ». Cependant, cette situation tout à fait naturelle, qui nous montre le moment où la mer est vue sous le soleil au zénith, se transforme dans la troisième strophe en une vision beaucoup plus irréelle. Le monde perd sa matérialité et semble devenir sa propre « âme rêveuse », toujours en bleu azur – la couleur associée depuis l’Antiquité aux cieux et aux expériences mystiques [37].

3. Conclusion

On peut dire que dans le poème de Tetmajer intitulé *Dans la Baie de Naples*, les éléments impressionnistes sont davantage enrichis par les éléments symbolistes de la fin du XIX^e siècle. Le poète y évoque sa propre image du monde : en effet, il s’agit d’un monde idéal, imprégné par le mysticisme et la profonde corrélation entre le monde matériel et le monde spirituel. Pour concevoir cette vision d’une nature idéalisée, Tetmajer a utilisé de simples effets impressionnistes : en évoquant la surface de la mer et du ciel qui s’unissent dans la lumière il interpelle les couleurs dans l’air vibrant de la chaleur du sud italien. Cependant, quand le paysage extérieur du poème se transforme en paysage intérieur de l’âme, une vision impressionniste évolue en une image symbolique. La présence de ce double regard, à la fois impressionniste et symbolique, se trouvant chez Tetmajer caractérise également la poésie des autres auteurs de la Jeune Pologne [38].

Pour conclure, on peut constater que presque toute la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle ne reflète pas un impressionnisme « pur », fondée principalement sur la stimulation visuelle. On y remarque la présence de différents types de perception et de vécu émotionnel. Dans la plupart des poèmes impressionnistes polonais, le rôle des descriptions multi-sensorielles de la nature est d’exprimer les sentiments et la sensibilité lyrique du poète. C’est notamment cet aspect affectif et sentimental qui aère l’élan « impressionniste pur ». Un tel regard sur le monde se situe déjà entre l’impressionnisme et le symbolisme, entre la contemplation de la beauté de la nature et la recherche des émanations des sentiments et des affections humains. Les propos d’Henri Amiel notés dans son journal intime vont dans ce sens : « *L’âme du monde est plus ouverte et intelligible que l’âme individuelle ; elle a plus d’espace, de temps et de force pour sa manifestation* [39] ». C’est peut-être pour cette raison que l’âme polonaise du XIX^e siècle cherchait

à se manifester dans la nature vue comme un espace toujours libre et indépendant. Et c'est aussi pour cette raison que l'impressionnisme pictural et poétique *à la polonaise* se situait entre la perception sensorielle du monde et la perception des Idées cachées sous les symboles dans la nature (ou même : de la nature). C'est la raison pour laquelle les artistes et les poètes polonais avaient une double démarche : d'un côté, impressionnés, ils observaient le monde et le capturaient sur leurs toiles et dans leurs poèmes, et de l'autre côté, ils étaient constamment sous l'emprise des idées romantiques. Cette oscillation entre l'impressionnisme et le mysticisme devient une des principales caractéristiques du style poétique de la première décennie de la Jeune Pologne.

Bibliographie

Bajda, Justyna, Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Warszawa : DiG, 2003, 304 p.

Bergez, Daniel, Littérature et peinture. Paris : Armand Colin, 2009, 224 p.

Bergez, Daniel, Peindre. Ecrire. Le dialogue des Arts. Paris : Éditions de la Martinière, 2008, 234 p.

Bolecki, Włodzimierz, « Impresjonizm w prozie modernizmu », Teksty Drugie, 2003, n° 4 (82), p. 17-33.

Décaudin, Michel, « Poésie impressionniste et poésie symboliste. 1870–1910 », Cahiers d'Association internationale des études françaises, 1960, Vol. 12, n° 1, p. 133-142.

Gengembre, Gérard, Leclerc, Yvan, Naugrette, Florence (dir.), Impressionnisme et littérature. Rouen : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, 236 p.

Głowiński, Michał, « Impresjonizm », in : Janusz Sławiński (eds), Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław : Ossolineum, 1992, p. 418-421.

Kępiński, Zdzisław, Impresjonizm. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982, 391 p.

Kingma-Eijgendaal A.W.G., « Quelques effets impressionnistes », Neophilologus, 1983, n° 67 (3), p. 353-367.

Moser, Ruth, L'impressionnisme français : Peinture, Littérature, Musique, Genève : Droz, 1952, 285 p.

Oseka, Andrzej, « Epizod impresjonizmu warszawskiego (1890-1894) », Sztuka i Krytyka, 1956, n° 1 (29), p. 83-129.

Rossa, Anna, *Impresjonistyczny świat wyobraźni*. Kraków: Universitas, 2003, 362 p.

Tetmajer-Przerwa, Kazimierz, *Poezje*. Seria trzecia (1898). Warszawa, Kraków : Gebethner i Wolff, 1900, 207 p.

Vouilloux, Bernard, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique*, 2000, n° 121, p. 61-92.

Yae-Jin Yoo, « Marcel Proust et Gustave Moreau : du symbolisme à l'impressionnisme », *Romance Notes*, 2014, n° 2, p. 211-219.

Notes

[1] Voir, entre autres : Yae-Jin Yoo, « Marcel Proust et Gustave Moreau : du symbolisme à l'impressionnisme », *Romance Notes* 2014, Vol. 54, N° 2, pp. 211–219 ; *Impressionnisme et littérature*, sous la dir. G. Gengembre, Y. Leclerc, F. Naugrette, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen 2013, 236 p. ; A. Vossoughi, F. Khan Mohamadi, M. Zibaï, « Verlaine et les aspects impressionnistes de sa poésie (Regard sur les *Romances sans paroles* et comparaison de deux poèmes du recueil des *Poèmes saturniens* avec deux tableaux de Monet) », *Revue des Études de la Langue Française* 2010–2011, N° 3, pp. 79–91 ; B. Vouilloux, « L'impressionnisme littéraire : une révision », *Poétique* 2000, n° 121, pp. 61–92 ; A. W. G. Kingma-Eijgendaal, « Quelques effets impressionnistes », *Neophilologus* 1983, 67 (3), p. 353–367 ; Ph. Hamon, « A propos de l'impressionnisme de Zola », *Cahiers Naturalistes* 1967, n° 34, p. 139–147 ; M. Décaudin, « Poésie impressionniste et poésie symboliste. 1870–1910 », *Cahiers d'Association internationale des études françaises* 1960, Vol. 12, n° 1, pp. 133–142 ; R. Moser, *L'impressionnisme français : Peinture, Littérature, Musique*, Droz, Genève 1952, 281 p.

[2] Voir, entre autres : A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Universitas, Kraków 2003, 362 p. ; W. Bolecki, « Impresjonizm w prozie modernizmu », *Teksty Drugie* 2003, n° 4 (82), p. 17–33 ; M. Głowiński, « Impresjonizm », in: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, réd. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1992, pp. 418–421 ; M. des Loges, « Impresjonizm w literaturze », in : *Sprawozdania z posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury* 1948 (XVI), Warszawa 1949, pp. 34–45.

[3] La note a paru dans le magazine *Tygodnik Ilustrowany* 1883, n° 20 (le 19 mai), p. 316, voir aussi : Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, p. 337. Quelques années plus tard, d'autres articles ont paru concernant aussi bien l'impressionnisme que le symbolisme français, entre autres : F. Rawita-Gawroński, « Wybitniejsze prądy w najnowszej literaturze francuskiej », *Prawda* 1886, n° 39–40 ; E. Przewóski, « Literatura francuska », *Prawda* 1886, n° 46 ; idem, « Juliusz Lemaitre. Krytyk impresjonista », *Ateneum* 1889,

T. 1, pp. 12–38 ; L. Winiarski, « Impresjoniści w Warszawie », *Przegląd Tygodniowy* 1890, n° 37 ; W. Gerson, « Impresjonizm », *Biblioteka Warszawska* 1891, T. 1, pp. 95–106.

[4] A. Osęka, « Epizod impresjonizmu warszawskiego (1890–1894) », *Sztuka i Krytyka* 1957 (VIII), n° 1 (29), pp. 83–129 ; plus informations (et la bibliographie) sur la vie et l'œuvre de Władysław Podkowiński et Józef Pankiewicz : J. Bajda, « Les influences culturelles françaises sur la culture polonaise de la fin du XIX^e siècle », *Revue du CEES. Centre Européen d'études slaves* 2014, n° 3, à consulter online : <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=619>

[5] Parmi les toiles les plus connues, on peut citer : *Żydówka w pomarańczach* [La Juive aux oranges], 1881 ; *W altanie* [Sous la tonnelle], 1882 ; *Święto trąbek* [La Fête des Trompettes], 1884 ; *Piaskarze* [Les ouvriers des sablières], 1887 ; *Plac Wittelsbachów w Monachium w nocy* [La Place de Wittelsbach à Munich de nuit], 1890 ; *Luwr nocą* [Louvre de nuit], 1892 ; *Chłopiec niosący snop* [Le Garçon portant une gerbe], 1895.

[6] Les tableaux exemples : *Poręba* [La Clairière], 1880 ; *Targ za Żelazną Bramą* [Le Marché près de La Żelazna Brama], 1884 ; *Moczary* [Le Marais], 1880-1890 ; *Lasek* [Le Bois], 1880-1890 ; *Fontanna w ogrodach Palazzo Colonna* [La Fontaine dans les jardins de Palazzo Colonna], 1904.

[7] Les tableaux exemples : *Widok Krakowa* [Le Panorama de Cracovie], 1896 ; *Pejzaż zimowy – Kraków* [Le paysage d'hiver – Cracovie], 1897 ; *Krajobraz zimowy z rzeką* [Le paysage d'hiver avec la rivière], 1907 ; *Śnieg* [La neige], 1907 ; *Ogród* [Le jardin], 1908.

[8] Les tableaux exemples : *Taras nad morzem. Z podróży do Konstantynopola* [Le terrasse près de la mer. Lors de voyage à Constantinople], 1893 ; *Plac św. Marka w Wenecji, rankiem. Z podróży do Włoch* [Place de Saint Marc à Venice du matin. Lors de voyage en Italie], 1894.

[9] Les tableaux exemples : *Orka na Ukrainie* [Le labeur en Ukraine], 1892 ; *Giewont o zachodzie słońca* [Le sommet Giewont lors du coucher de soleil], 1898 ; *Mnich nad Morskim Okiem* [Le sommet Moine près du Lac L'Œil de Mer], 1904 ; *Las w Zakopanem w słońcu* [La forêt à Zakopane], 1905.

[10] Les tableaux exemples : *Bodiaki* [Les Chardons], 1885 ; *Kwitnące maki* [Les coquelicots fleurissant], 1887 ; *Ule na Ukrainie* [Les ruches en Ukraine], 1895 ; *Topole nad wodą* [Peupliers près de l'eau], 1900 ; *Obłoki nad Dnieprem* [Les nuages au-dessus de Dniepr], 1903.

[11] Ludwik de Laveaux était peintre d'une famille d'origine française installée en Pologne en XVIII^e siècle. Parmi ses œuvres, on peut mentionner : *W drodze do Morskiego Oka* [En route vers le Lac L'Œil de Mer], 1889 ; *Fragment panoramy Paryża z widokiem na wieżę Eiffla* [Un fragment du panorama de Paris avec une vue sur la Tour Eiffel], 1890 ; *Bulwar Montparnasse* [Boulevard du Montparnasse], 1890–1893 ; *Plac Opery w Paryżu* [Place de l'Opera à Paris], 1893.

[12] Les tableaux exemples : Bretonka na progu domu [La Bretonne sur le seuil de sa maison], 1889; Ulica Unter den Linden w Berlinie [Rue Unter den Linden à Berlin], 1890.

[13] H. Amiel, *Fragments du Journal intime*. Nouvelle édition conformée au texte original, introduction B. Bouvier, Librairie Stock, Paris 1927, Tome 1, p. 51 [écrit le 31 octobre 1852].

[14] W. Juszcak, *Modernizm*, in : *idem, Malarstwo polskiego modernizmu*, éd. słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2004, p. 76–77. Le texte original : « Luminizm miał więc u nas tyle impresjonistyczny, co romantyczny rodowód. Mógł czerpać wzory zarówno z obcego malarstwa, jak i z rodzimej tradycji poetyckiej. [...] Takie pochodzenie tłumaczy charakter polskiego luminizmu, jego osobliwości, jego od początku organiczny związek z « nastrojem » symbolicznie rozumianym i z samym symbolizmem ».

[15] *Ibidem*, p. 77.

[16] *Ibidem*, p. 77. Les notions originales : « mowa ducha », « instrument pamięci », « źródło ekspresji », « środek uzewnętrzniający wewnętrzne poruszenia rzeczy ludzkiego i pozaludzkiego świata ».

[17] *Ibidem*, p. 78. Le texte original : « Gdyby francuskie wpływy w końcu lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych były nawet stokroć silniejsze, i tak nie mogłyby istotnie zmienić ogólnych warunków rządzących owymi postawami [...] ».

[18] Voir : A. Rossa, op. cit.; W. Bolecki, op. cit.; W. Głowiński, op. cit.; M. des Loges, op. cit.

[19] D'après : J. Bajda, « Impresjonizm », in: *Epoki literackie. Wielki leksykon literatury polskiej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, pp. 658–659.

[20] Kazimierz Przerwa-Tetmajer n'était pas seul poète considéré comme impressionniste. Parmi les autres, on énumère aussi Jan Kasproicz, Bronisława Ostrowska, Maryla Wolska ou Jan Pietrzycki.

[21] Par exemples : Caverne près de Naples, 1774 ; Coucher de soleil sur la côte près de Naples, 1778.

[22] Par exemples : La Baie de Naples et le Vésuve de nuit, 1840 ; Baie de Naples de nuit, 1842 ; Baie de Naples, 1845 ; Baie de Naples dans la brume matinale, 1874.

[23] J. W. Goethe a noté l'admiration pour la ville de Naples dans son journal intime surtout le 3 mars 1787, in : *idem, Œuvres de Goethe*, trad. J. Porchat, IX: Voyage en Suisse et Italie, Librairie de L. Hachette et ©, 1862, pp. 238–239.

[24] K. Przerwa-Tetmajer, *W Zatoce Neapolitańskiej* [Dans la Baie de Naples], in : *idem, Poezje. Seria trzecia*, Gebethner et Wolff, Warszawa–Kraków 1898, p. 36.

[25] *Ibidem*, expression originale : « srebro-modra powierzchnia wód ».

[26] *Ibidem*, expression originale : « błękitna bezbrzeż ».

[27] *Ibidem*, expression originale : « w jeden lazur świat się zmienia cały ».

[28] *Ibidem*, expression originale : « jak metal błyszcząca ».

[29] *Ibidem*, expression originale : « słońce wsparło się o wodę blaskiem ».

[30] Le jury des Salons considérait les thèmes tirés de la mythologie et de la Bible comme les sujets de peinture les plus importants. Les thèmes historiques et allégoriques étaient également appréciés. Par contre, le paysage et la nature morte ont été notés beaucoup plus bas.

[31] K. Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*; texte original : « Jaka dziwna, jaka dziwna cisza / Jaki dziwny spokój w tej naturze / Wszystko tonie, woda, ziemia, niebo / W przeźroczystym, świetlistym lazurze ».

[32] Voir : Ch. Baudelaire, *Correspondances* : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

[33] E. Swedenborg, *Traité des représentations et des correspondances* [*Clavis Hieroglyphica arcanorum naturalium et spiritualium per viam Repraesentationum et Correspondentiarum*, 1741, publié à Londres en 1784], trad. en français par J.F.E. Le Boys des Guays, Saint-Amand, Librairie de la Nouvelle Jérusalem, 1857.

[34] Voir : Jean Paul Richter, Friedrich Schleiermacher, Phillipe Otto Runge, David Friedrich, Karl Trahdorff et Richard Wagner (conception du Gesamtkunstwerk), Charles Baudelaire (poème *Correspondances*), et parmi les auteurs polonais : Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid. Voir, entre autres : M. Sokolska, *Opera a dramat romantyczny : Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, 406 p. ; I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk: Stendhal, Baudelaire, Hoffmann, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, 246 p.; D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997 ; J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, PIW, Warszawa 1965, 258 p.

[35] K. Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, le texte original : « W jeden lazur świat się zmienia cały, / Cisza ziemi z senną nieba głuszą; / W jeden lazur świat zmieniony zda się / Być swą własną zadumaną duszą ».

[36] *Ibidem*, le texte original : „Słońce wsparło się o wodę blaskiem / I zasnęło w błękitnej bezbrzeży”.

[37] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, pp. 27–28.

[38] Par exemple : Stanisław Korab-Brzozowski, Wincenty Korab-Brzozowski, Bogusław Butrymowicz, Jan Kasprowicz, Edward Leszczyński, Wacław Rolicz-Lieder; voir : J. Bajda, *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska* [Poésie de la deuxième moitié du XIX^e siècle (réalisme – La Jeune Pologne)], éd. Alinea, Wrocław 2007, 591 p.

[39] H. Amiel, *op. cit.*, p. 51.

Pour citer ce document

Par Justyna Bajda, «Les empreintes franco-polonaises: les traces impressionnistes dans la poésie polonaise de la fin du XIX^e siècle», *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves* [En ligne], Numéro 7, Langues, Littératures, Interculturalité, La revue, mis à jour le : 17/04/2019, URL : <https://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1367>.

Quelques mots à propos de : Justyna Bajda

Justyna Bajda est professeur à l'Institut d'Études polonaises (Faculté des Lettres) à l'Université de Wrocław (Pologne). Elle est spécialiste du XIX^e siècle dans les domaines de l'art, de la culture et de la littérature en Pologne et en Europe. Livres publiés : *Na przełomie wieków... [À la charnière de deux siècles...]*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002, 48 p.; *Młoda Polska [La Jeune Pologne]*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, 222 p.; *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej ...*

Propriété intellectuelle

La reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.