

Przemysław Szczur

Université pédagogique de Cracovie¹

L'érotisation des Polonaises chez quelques romanciers belges francophones

À l'origine de cette étude se trouve une anecdote personnelle : un universitaire belge venu donner des conférences pour les étudiants de notre université m'a raconté avoir expliqué à ses collègues à qui la Pologne n'évoquait pas grand-chose qu'il allait « chez les Polonaises », mobilisant chez ses interlocuteurs l'une de leurs rares associations avec la Pologne, à savoir la beauté des habitantes du pays. Je n'attacherais bien sûr aucune importance à cette historiette si je n'avais pas retrouvé le même phénomène représentationnel chez quelques écrivains belges francophones du XX^e siècle. Je propose de le nommer « érotisation » car il consiste à revêtir les Polonaises d'une beauté et d'une attractivité sexuelle particulières. La Polonaise romanesque, telle qu'elle apparaît chez nombre d'écrivains belges francophones, est non seulement un être sexué ou genré, mais aussi sexuel. Ce phénomène constitue selon moi l'une des dimensions les plus saillantes de la représentation des Polonaises dans les lettres belges de langue française. Il ne s'agit bien sûr pas d'une constante absolue, mais bien d'une pratique suffisamment fréquente pour que l'on puisse parler de tendance. Je vais essayer d'étudier les mécanismes textuels de cette érotisation chez quelques romanciers dont les œuvres ont été publiées entre les années 1950

1 Cette étude s'inscrit dans le cadre d'un projet financé par le Centre national de la recherche scientifique polonais (National Science Centre, Poland, research project 2018/30/M/HS3/00153).

et 2010, ce qui me permettra de constater, sinon la permanence, en tous cas la récurrence de ce type de discours, indépendamment des options artistiques ou idéologiques des différents écrivains étudiés.

Prosopographie genrée et esthétisation du corps féminin

Comme le formule Robert Stoller, qui postule la nécessité de relier l'érotique à l'esthétique, « l'érotique est affaire de goût² ». En effet, dans notre corpus, à la base du processus d'érotisation se trouve le procédé d'esthétisation du corps de la Polonaise. Ce dernier constitue le fondement de son attractivité sexuelle. Le phénomène en question reste enraciné dans un mythe culturel datant de la fin du XVIII^e siècle, celui de la belle Polonaise. François Rosset a retracé sa naissance dans son livre *L'Arbre de Cracovie. Le Mythe polonais dans la littérature française*. C'est à travers la dimension visuelle des narrations, qui se réalise sous forme de descriptions, qu'est effectuée cette esthétisation. Sa variété basique, c'est la simple attribution de cette beauté mythique aux héroïnes, parfois sans aucune précision supplémentaire. À titre d'exemple, dans *Le Pique-nique des Hollandaises* d'Alain Berenboom, Willem Drapier, diplomate belge en poste à Varsovie, définit les Polonaises ni plus ni moins que comme les « plus belles femmes d'Europe³ », sans rien ajouter de plus précis. Maria Sobieska, protagoniste du *Prince du dernier jour* de Pierre Nothomb, s'autocaractérise par une formule quasi tautologique et tout aussi vague : « [...] je suis belle. Et mon visage est beau, éclairé par mon corps⁴ ». Ellen, héroïne du roman de Stanislas Dotremont, intitulé *La Polonaise*, est « trop belle » ; elle possède en outre « un joli visage et un corps bien fait⁵ ». C'est une description minimale, à peine plus détaillée que dans les cas précédents. L'indétermination de la beauté de ces héroïnes polonaises est le signe majeur de son caractère conventionnel.

Dans certains livres, les portraitistes sont toutefois plus précis et donnent à cette beauté « polonaise » un contenu plus concret. Dans *La Légion du sous-sol* d'Eugène Mattiati, apparaît un personnage épisodique, « une blonde et charmante Polonaise, femme d'un porion », aux « yeux bleus et rieurs », qualifiée par le narrateur de « belle interlocutrice⁶ ». La blondeur

2 Robert Stoller, *L'Imagination érotique telle qu'on l'observe*, trad. Colette Chiland et Yvonne Noizet, Paris, PUF, 1989, p. 67.

3 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, Bruxelles, Le Cri, 1993, p. 138.

4 Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 64.

5 Stanislas Dotremont, *La Polonaise*, Paris, René Julliard, 1957, p. 17, 23.

6 Eugène Mattiati, *La Légion du sous-sol*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1959, p. 144.

et les yeux bleus semblent particulièrement significatifs, renvoyant à la représentation racialisée de la femme slave. On retrouvera l'emblématique chevelure blonde dans le portrait d'Olga Jabinski dans *La Termitière* de Daniel Gillès dont le narrateur parle de « ses magnifiques cheveux blonds, nattés en couronne⁷ ». Certaines composantes de la beauté de la Polonaise revêtent ainsi un caractère ethnique. D'autres renvoient au stéréotype climatique des pays du Nord. Un exemple de cette beauté septentrionale nous est offert dans ce portrait de Maritza, fille du docteur Jabinski : « Dans sa robe de toile jaune à larges plis, Maritza, dès le premier regard, donnait une délicieuse impression de fraîcheur. Comment faisait-elle pour conserver sous l'équateur son beau visage mat, ses yeux verts tout neufs, ses sages boucles sombres, son air presque frileux⁸ ? ». Dans cette description focalisée, Maritza est vue à travers les yeux admiratifs de l'ingénieur Blommard, ami de son père. Son portrait est construit par contraste avec la description du lieu où se passe l'action, le Congo belge, pays dans lequel les Européens se trouvent « anéantis par le climat⁹ », selon la formule du narrateur. À la chaleur équatoriale s'oppose l'impression de fraîcheur qui se dégage de la jeune Polonaise. Elle semble ainsi nimbée d'une sorte d'aura climatique propre au pays d'origine de ses parents. Dans le portrait de sa mère, beaucoup moins élogieux, mais où est quand même mentionnée « son ancienne beauté », nous retrouvons les mêmes accents : selon le narrateur, chez elle, c'est « son rire [qui] avait gardé une charmante fraîcheur¹⁰ ». Sous les tropiques, les Polonaises sont censées rafraîchir l'atmosphère¹¹.

Un autre portrait, qui apparaît dans *Le Pique-nique des Hollandaises* d'Alain Berenboom, cumule les éléments susmentionnés. C'est celui d'une inconnue que le protagoniste, Van Loo, attaché culturel de Belgique à Varsovie, rencontre à l'opéra : « Pas très loin de son fauteuil, sa beauté fraîche, ses traits sereins, sa belle peau blanche, ses cheveux blonds coupés très court et surtout ses lèvres, magnifiques, ourlées, rouge sang, avaient captivé son attention pendant les deux premiers actes d'un opéra de Verdi. Il n'avait rien suivi du spectacle¹² ». C'est un autre portrait exemplaire à plus d'un titre. Premièrement, en raison de la racialisation de la Polonaise,

7 Daniel Gillès, *La Termitière*, Paris, Gallimard, 1960, p. 61.

8 Ibid., p. 57.

9 Ibid., p. 14.

10 Ibid., p. 61.

11 Pour un lecteur polonophone, le nom de famille « Jabinski », formé à partir du mot polonais désignant la grenouille (« żaba »), peut lui-même renvoyer, par association, à la fraîcheur de l'eau.

12 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 125.

effectuée par la mention de sa « belle peau blanche » et de sa blondeur. Deuxièmement, du fait de la réapparition du leitmotiv de la fraîcheur. Troisièmement, par la focalisation interne masculine : c'est Van Loo qui est le personnage focalisateur dans cet extrait et c'est par l'intermédiaire de son regard que s'effectue l'aspectualisation du portrait, c'est-à-dire le choix des aspects à partir desquels l'héroïne est présentée¹³, en l'occurrence, seulement certaines parties de son corps (visage, peau, cheveux et lèvres). C'est donc cette perspective masculine hétérosexuelle qui décide de la teneur du portrait, tout comme dans le passage cité ci-dessus, concernant Maritza. Ou encore dans celui du *Prince du dernier jour* où Maria Sobieska est portraiturée en « jeune fille fraîche, qui après cette nuit d'amour était apparue le matin, dans le soleil, gantée de blanc, vêtue de sa robe d'été, bras et jambes dorés¹⁴ ». Ici, c'est le regard d'un homme amoureux, le prince Jean-Lothaire d'Olzheim, qui sert à introduire ce portrait dans lequel les aspects retenus sont les bras, les jambes et les vêtements de l'héroïne, mais aussi la fraîcheur, attribut quasi obligé.

Dans la plupart de nos textes, les rôles narratifs dans le récit sont donc distribués en fonction du genre et de la nationalité des personnages : le héros belge (ou, plus largement, occidental) se trouve en position de regardeur-descripteur, l'héroïne polonaise est l'« objet » regardé et décrit. L'homme hétérosexuel reste ainsi le maître du regard narratif tandis que la femme est dans une certaine mesure réifiée, devenant une sorte de bel objet à contempler. C'est un dispositif classique dans la mesure où, comme le rappelle Bożena Witosz, « La culture européenne a fait de la femme avant tout un objet perçu, une vision embrassée en règle générale par un regard masculin¹⁵ ». Le schéma hétérosexuel dans sa forme la plus traditionnelle : homme actif vs femme passive se trouve confirmé par cette distribution des rôles où c'est le regard masculin qui « pénètre » visuellement le corps féminin pour que la description puisse en détailler les attraits. REMPLISSANT la fonction narrative de focalisateurs, les héros de nos romans apparaissent tels des « scopophiles¹⁶ » dans la mesure où ils semblent trouver un plaisir

13 Voir Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, p. 48.

14 Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., p. 77.

15 Bożena Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice, Wydawnictwo Gnome, 2001, p. 13 [C'est moi qui traduis].

16 Sur la scopophilie, voir Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », trad. Gabrielle Hardy, <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> et <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey> (consulté le 10 mars 2020).

particulier à regarder les héroïnes. À la lumière de la remarque de Laura Mulvey, selon qui « la scopophilie fétichiste construit la beauté physique de l'objet, et en fait une satisfaction en soi¹⁷ », l'esthétisation du corps féminin par nos regardeurs-descripteurs peut même être considérée comme une forme d'érotisme en soi (« érotisme scopophilique »), tout en constituant un aspect clé du processus plus large d'érotisation.

Par rapport aux portraits déjà analysés, celui du personnage éponyme du roman d'Hyacinthe Brabant, *Helenka de Cracovie*, est particulièrement détaillé, et peut servir à illustrer l'aspect fétichiste de la scopophilie qui touche les Polonaises romanesques. Y apparaît le motif récurrent du « sourire irrésistible », ici, « plein de charme et de douceur¹⁸ ». Helenka a en outre « des mains d'une grâce et d'une finesse dignes de tous les compliments », « des bras tour à tour serpents, libérateurs ou démonstratifs » et « un corps bien proportionné [...] en équilibre assez stable sur des jambes dont le moindre mérite était que n'importe quel fabricant de bas les eût volontiers acceptées pour sa publicité¹⁹ ». En l'occurrence, la description fait à nouveau du corps féminin un objet esthétique, offert à la contemplation masculine. Ce qu'illustre particulièrement bien ce portrait, c'est un procédé que l'on pourrait décrire, en termes psychanalytiques, en tant que décomposition fétichisante du corps de la femme. Comme dans les portraits précédents, certains éléments de l'anatomie féminine sont choisis pour être chargés d'un potentiel esthétique et érotique accru. En termes poétiques, ils deviennent des synecdoques du personnage. La fétichisation est la plus claire dans le cas des jambes : elle culmine dans l'hypothèse de leur usage publicitaire, faisant allusion à ce fétichisme qui touche le corps féminin dans la publicité. Un autre exemple du même procédé apparaît dans *Le Livre de Joseph* de Bernard Dan, dont le héros-narrateur voyage avec la compagnie aérienne polonaise, la LOT, et mentionne, lui aussi, « une hôtesse blonde de brochure publicitaire²⁰ ».

Ces références à un usage commercial possible du corps de la Polonaise transforment cette dernière en une marchandise humaine. Son morcellement fétichisant constitue un procédé évaluatif dans la mesure où l'énumération des parties anatomiques s'avère inséparable de leur appréciation. C'est pourquoi, il serait possible d'appliquer à ces descriptions esthétisantes fortement normatives une formule de Lynda Nead concernant le

17 Ibid.

18 Hyacinthe Brabant, *Helenka de Cracovie*, Bruxelles, Louis Musin, 1974, p. 27.

19 Ibid., p. 34.

20 Bernard Dan, *Le Livre de Joseph*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2014, p. 127.

nu pictural dans lequel « Le corps féminin est constamment soumis à un regard évaluateur²¹ ». L'esthétisation semble ainsi une forme de domination symbolique car décrire (même élogieusement) la Polonaise signifie la soumettre à une norme esthétique. Chez Brabant, mais aussi chez nos autres auteurs, les adjectifs qualificatifs mélioratifs abondent dans les descriptions. Si l'on se place à la fois dans une perspective féministe et celle de la réception des textes ainsi construits, l'on peut considérer une telle représentation des personnages féminins comme une manière d'ancrer encore plus dans l'esprit des lectrices cette « obsession des apparences » que Mona Chollet présentait, dans un livre récent, comme l'un des visages de l'aliénation féminine²². L'esthétisation n'est donc pas un procédé innocent, elle recèle une charge idéologique. L'admiration de la beauté féminine par nos protagonistes masculins est inséparable d'une sorte de chosification et de fétichisation potentiellement aliénantes.

Genrification et éthopée ambiguë

À côté de l'esthétisation des Polonaises littéraires, un autre aspect de leur érotisation est constitué par leur « genrification », c'est-à-dire définition par l'appartenance de genre. Dans le système patriarcal, les interactions érotiques sont basées sur la « matrice hétérosexuelle²³ », l'érotisation suppose donc l'insistance sur la différence sexuelle. Maria Sobieska, dans *Le Prince du dernier jour*, est « une jeune fille femme, terriblement et suavement femme²⁴ ». Le mot « femme », hyperbolisé par les adverbes « terriblement » et « suavement », fonctionne ici comme une épithète ne demandant pas d'autres précisions car il renvoie à l'idéologie extratextuelle de la féminité qui lui confère son contenu tant dans l'esprit de l'auteur que des destinataires. Dans *Helenka de Cracovie*, le narrateur présente aussi l'héroïne éponyme telle l'incarnation de la Femme, tout en définissant cette dernière. Il s'adresse à Helenka en ces termes :

Bref, Helenka, [...] vous êtes [...] une Femme 4 M avec un grand F et de grands M [...]. C'est une femme qui saura être à la fois Muse, Maîtresse, Mère et

21 Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London–New York, Routledge, 1992, p. 81 [C'est moi qui traduis].

22 Voir Mona Chollet, *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2018.

23 Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

24 Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., p. 66.

Majordome, une femme avec toutes les belles qualités féminines [...]. C'est la femme qui n'est pas seulement une personne du sexe féminin, mais une sorte de résumé de toute la féminité, ce qui est bien plus rare. Bref, c'est tout simplement la 'Femme', celle dont on se souvient jusqu'à la mort parce qu'elle résume l'amoureuse aventure dont chaque homme (avec un grand H ou un petit h) rêve [...]. De la rencontre de cette femme-là, [...] Helenka, [...] avant de vous connaître, j'en ai rêvé²⁵.

La Polonaise incarne ici le fantasme patriarcal et hétérosexuel de la féminité dans lequel se conjuguent la figure maternelle, avec son aspect protecteur, le personnage de l'amante qui comble les besoins sexuels de l'homme, ainsi que les figures de l'inspiratrice et de la servante, satisfaisant ses besoins intellectuels et matériels. Ce qui les relie toutes, c'est qu'elles se trouvent au service de l'homme, service à la fois affectif, créatif, sexuel, et, plus prosaïquement, ménager. Il s'agit moins d'un « résumé de toute la féminité » que de celui des rôles traditionnellement dévolus aux femmes dans le patriarcat. L'aspect fantasmatique de cette figure est bien souligné par l'insistance sur son caractère « rêvé ». La majuscule lui donne une dimension abstraite et absolue : ce n'est pas une femme concrète que dessine ici le héros-narrateur, mais le féminin tel qu'imaginé par certains hommes hétérosexuels dominateurs. La Polonaise devient une créature de rêve, un concentré de tous les désirs masculins. En termes psychanalytiques, l'on pourrait dire avec Ann Rosalind Jones que, dans ce cas, « [...] le désir masculin domine le discours et pose la femme comme un comblement fantasmatique idéalisé du manque émotionnel incurable causé par la séparation d'avec la mère²⁶ ». Des désirs d'Helenka, le héros-narrateur ne parle guère. Il la charge de représenter fantasmatiquement tout son sexe. L'héroïne commente d'ailleurs à sa façon cet idéal féminin maximaliste et absolutiste : « [...] à femme aimée [...], beaucoup vous demandez !²⁷ ». L'archétype féminin du héros-narrateur correspond en effet à une sorte de femme à tout faire. À d'autres Polonaises, bien qu'elles ne soient pas ainsi « archétypisées », sont également prêtées des qualités féminines stéréotypées, comme les vertus domestiques. Olga Jabinski, surnommée « la mère Jab », dans *La Termitière*, se voit d'une part réduite, par ce surnom, à son

25 Hyacinthe Brabant, *Helenka de Cracovie*, op. cit., p. 42–43.

26 Ann Rosalind Jones, « Inscribing femininity: French theories of the feminine », dans Gayle Greene, Coppélia Khan (dir.), *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*, London–New York, Routledge, 1994, p. 83.

27 Hyacinthe Brabant, *Helenka de Cracovie*, op. cit., p. 43.

rôle maternel, d'autre part, caractérisée comme une « femme de ménage modèle²⁸ », obsédée par la propreté de son intérieur. Nos Polonaises romanesques incarnent ainsi différentes composantes de la féminité patriarcale.

Pour aborder un autre aspect de la genrisation de la Polonaise, il faut revenir à sa prosopographie qui intègre aussi la description de sa vêtue. Celle-ci est fortement genrée. Dans *Le Prince du dernier jour*, elle apparaît même comme l'un des éléments primordiaux, constitutifs de la féminité de Maria Sobieska. De la scène de la rencontre entre le prince d'Olzheim et Maria, il faudrait déduire que c'est bien l'habit qui fait la femme (et l'homme). Déguisée en garçon, l'héroïne est en effet prise pour tel par le prince. Dépourvue d'attributs vestimentaires féminins, elle change momentanément de genre. Dans *Helenka de Cracovie*, dans le cadre de la caractérisation externe de l'héroïne éponyme, est aussi évoqué un costume qui renvoie à ses origines et qu'elle revêt pour parler de ces dernières à ses colocataires mais qui est surtout l'un des éléments constitutifs de sa féminité: « [...] un costume de paysanne cracovienne: jupe évasée, corsage noir et pailleté très serré à la taille, recouvrant une blouse blanche à vastes manches », « Sur ses cheveux, [...] une couronne de fleurs d'où pendaient de longs rubans multicolores », « [...] autour du cou, [...] je ne sais combien de colliers, [...] formés de jolies boules brillantes du plus gracieux effet », à quoi s'ajoutent « de petites bottes noires à haut talon²⁹ ». Jupe, corsage, couronne de fleurs, rubans, colliers, chaussures à hauts talons: autant d'attributs vestimentaires de la féminité cumulés. La vêtue ajoute ainsi au portrait du personnage à la fois une note ethnique et genrée, sa description prolongeant celle du corps et s'harmonisant avec sa tonalité élogieuse. Comme on le voit dans ces exemples, ce n'est pas seulement le corps de la Polonaise, mais aussi la façon de l'habiller qui constitue une marque du genre et une source supplémentaire de son attractivité érotique.

Une autre façon de « genrer » la Polonaise est de lui attribuer des traits psychiques ou sociaux qui correspondent à la féminité patriarcale. À titre d'exemple, dans *Le Prince du dernier jour*, Maria Sobieska s'autocaractérise de la sorte, afin d'expliquer son amour pour le prince Jean-Lothaire: « J'ai besoin d'un torse à enlacer, d'une épaule où me pendre – je suis si légère! – d'une force royale à subir...³⁰ ». Elle se présente donc comme une petite femme faible, ayant besoin de la protection masculine. Malgré l'âge du prince (soixante-trois ans), dans son portrait, elle accentue sa puissance

28 Daniel Gilès, *La Termitière*, op. cit., p. 62.

29 Hyacinthe Brabant, *Helenka de Cracovie*, op. cit., p. 26.

30 Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., p. 62.

physique. Se met ainsi en place le duo hétérosexuel patriarcal classique : un homme âgé, riche et puissant, et une jeune femme fragile. Reproduisant le modèle décrit par Pascale Noizet dans son analyse féministe de l'amour hétérosexuel, de nombreuses dichotomies structurent ce couple, et notamment une « relation binaire, entre la délicatesse et la force physique » ainsi que « des conditions économiques imparties de façon asymétrique au héros et à l'héroïne³¹ ». L'on retrouve ces asymétries dans les couples formés par Maria, Ellen, Helenka ou Mademoiselle Manicewicz, héroïne du *Pique-nique des Hollandaises*, avec leurs partenaires masculins. Les Polonaises sont donc genrées par leur position subordonnée, mais aussi par celle d'« amoureuses³² » car l'on sait, grâce aux analyses de Pascale Noizet, qu'à l'époque moderne, « l'amour s'est imposé comme un élément structural de la féminité » dans la mesure où l'« idée moderne d'amour [...] travaille [...] la différenciation des sexes³³ ». Cette « genrification » de la Polonaise par l'amour est récurrente dans la plupart de nos textes qui font souvent appel au schéma générique du roman d'amour, présent, à divers degrés, aussi bien dans *La Polonaise*, *Le Prince du dernier jour* et *La Termitière* que dans *Helenka de Cracovie* ou *Le Pique-nique des Hollandaises*.

Dans le portrait moral des Polonaises, le processus d'érotisation culmine lorsque leur est attribuée une disponibilité sexuelle particulière. Dans *Le Prince du dernier jour*, Maria Sobieska s'offre à deux reprises à des hommes qu'elle voit pour la première fois de sa vie, tout d'abord au prince Jean-Lothaire, ensuite au pilote 27 D 5. Selon le narrateur, elle a la « joie de se donner³⁴ ». Il arrive que le constat de cette disponibilité introduise dans le portrait des Polonaises une note axiologique ambiguë. Dans *Le Pique-nique des Hollandaises*, Willem Drapier les caractérise de la sorte : « Avouez que je connais mes Polonaises, hein ? Avec du fric et une bonne combine pour les appâter, le tour est joué !³⁵ ». Le registre familier dont se sert le héros pour qualifier les Polonaises contribue à les dévaloriser en trivialisant les mobiles qui les meuvent. Insistant sur leur vénalité, Drapier leur attribue une sexualité intéressée. Prétendant prendre appui sur cette vénalité supposée, il monte d'ailleurs toute une intrigue autour de l'une des héroïnes principales, Mademoiselle Manicewicz, afin d'arracher

31 Pascale Noizet, *L'Idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé, 1996, p. 104–105.

32 Stanislas Dotremont, *La Polonaise*, op. cit., p. 15; Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., p. 63, 66.

33 Pascale Noizet, *L'Idée moderne d'amour*, op. cit., p. 10 et 18.

34 Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., p. 77.

35 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 152.

à un fonctionnaire du ministère de la Culture polonais, qu'il croit être son amant, l'autorisation d'organiser un festival de cinéma belge. Il est toutefois cruellement déçu dans ses espoirs et finit expulsé du pays. Le portrait qu'il dresse des Polonaises est donc contredit par le développement de l'intrigue. Il semble ainsi tenir surtout du fantasme sexuel.

Sexualisation

Les procédés susmentionnés participent à l'érotisation de la Polonaise, mais l'élément clé de cette dernière est justement l'établissement d'une relation privilégiée des héroïnes au domaine sexuel dont on a déjà vu les prémices. On a cité l'exemple du *Prince du dernier jour* où c'est Mariä qui séduit Jean-Lothaire et même s'offre littéralement à lui, ce qu'il commente en se disant que « Son insistance [...] dépassait toute pudeur...³⁶ ». Leur liaison est consommée le jour même de leur rencontre. Par ailleurs, Jean-Lothaire qualifie Mariä de « charnelle » et « ardente³⁷ », explicitant, par ces adjectifs, sa sexualisation. Celle-ci acquiert pourtant une valeur positive à la fin de ce roman d'anticipation qui raconte le triomphe, dans le monde entier, d'un système totalitaire inhumain, le « Communisme unificateur³⁸ ». Mariä y est « la dernière femme libre de son corps³⁹ », comme l'appelle le pilote 27 D 5. Elle en profite pour séduire ce serviteur du régime qui veut « savoir comment faisaient l'amour les femmes d'autrefois⁴⁰ » car, dans ce monde nouveau, on ne le fait plus que sur ordre et de manière anonyme. Grâce à ses charmes, l'héroïne s'empare d'une cartouche AAA, l'arme qui a permis à l'URSS d'imposer le communisme au monde entier et qu'elle espère utiliser pour changer le destin de l'humanité. Dans l'univers dystopique de la dernière partie du roman, la Polonaise sexualisée devient donc la « femme providentielle⁴¹ » que son amant d'un instant, le pilote 27 D 5, qualifie d'« Ange », de « Sainte », d'« Agneau » et de « Colombe⁴² », cumulant ces figures religieuses qui font de Mariä une sorte de Messie au féminin. Par ce procédé d'« assimilation » qui est une forme d'« expansion caractérisante⁴³ », la sexualité et celle qui la personnifie se trouvent sacra-

36 Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., p. 63.

37 Ibid., p. 120.

38 Ibid., p. 210.

39 Ibid., p. 228.

40 Ibid., p. 220.

41 Ibid., p. 235.

42 Ibid., p. 228.

43 Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*, op. cit., p. 50.

lisées. Son potentiel sexuel permet à la Polonaise d'accomplir sa mission, celle de détruire le régime communiste universel, identifié à l'Antéchrist⁴⁴. Pierre Nothomb semble ainsi reprendre à son compte un certain messianisme polonais, définissant la Pologne en tant que « pays communiste peut-être, pays catholique avant tout » et « la clef du proche avenir⁴⁵ ». Ce n'est pas par hasard qu'il nomme sa protagoniste « Sobieska » et qu'il la présente comme l'« arrière-petite-fille, exilée, de Jean Sobieski⁴⁶ », le vainqueur de la bataille de Vienne de 1683, l'un des personnages clés de la mythologie de la Pologne en tant que rempart de la chrétienté. La figure féminine dans laquelle le romancier incarne ce messianisme reste toutefois ambivalente dans la mesure où sa mission messianique équivaut à celle d'un ange de l'Apocalypse. L'arme conquise doit en effet lui permettre de faire éclater un globe terrestre d'où Dieu a été banni. Sa puissance sexuelle acquiert ainsi une dimension à la fois rédemptrice et apocalyptique.

Dans *Le Pique-nique des Hollandaises*, la sexualisation de l'héroïne s'accompagne également de sa sacralisation, mais celle-ci a une dimension beaucoup plus triviale et superficielle. Le narrateur nous dit d'abord à propos de Mademoiselle Manicewicz qu'« Il y avait dans son geste [...] quelque chose de la prêtresse, de la vestale », pour préciser ensuite que « [...] le regard de Van Loo se fixa plutôt sur le mignon derrière gonflant le vêtement de toile qui frémissait à quelques centimètres de lui. Une fois pour toutes, il avait choisi son objet de culte⁴⁷ ». Dans la première phrase, l'héroïne est assimilée à une figure religieuse. Il s'avère pourtant vite que le vocabulaire de la religion sert ici à traduire la fétichisation de ses fesses et que le culte que le héros lui voue a un caractère sexuel ; il est celui d'une déesse fétiche ou plutôt de l'un de ses attributs. Lorsque le regard de Van Loo se pose sur Mademoiselle Manicewicz, ses fesses sont en effet habituellement l'objet focalisé⁴⁸. Partie du corps fétichisée et synecdoque d'une héroïne divinisée, celles-ci cumulent la puissance sexuelle dont la charge le héros. Cette sacralisation d'une partie du corps vue comme attribut sexuel par excellence réactive l'association séculaire entre le sexe et le sacré, ainsi décrite par Roger Caillois : « [...] le sentiment du sacré est toujours particulièrement vif et développé à l'égard de tout ce qui touche la sexualité⁴⁹ ».

44 Voir Pierre Nothomb, *Le Prince du dernier jour*, op. cit., 245.

45 Ibid., p. 86. Au début du roman, est aussi annoncé le « salut de l'Europe par la Pologne » (p. 56).

46 Ibid., p. 45.

47 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 205–206.

48 Voir ibid., p. 149, 194–195.

49 Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1980, p. 182.

Dans un portrait où Mademoiselle Manicewicz est en même temps sexualisée et sacralisée, « la sexualité et le sacré coïncident⁵⁰ » en effet.

La sexualisation de l'héroïne entretient aussi un rapport avec le domaine religieux dans *La Polonaise* de Stanislas Dotremont, mais les modalités en sont différentes. La protagoniste éponyme est présentée comme une « Amoureuse » devenue « Pécheresse⁵¹ », à force de transformer sa foi religieuse en une sorte de religion érotique dans laquelle son amant, Rodolphe, prend la place de la divinité. Bien que le récit qu'elle fait de cet amour soit tout en retenue, certaines prétéritons mêmes suggèrent que la sensualité est une force motrice dans la vie de l'héroïne, comme dans ce fragment : « [...] j'ai toujours repoussé l'idée qu'un homme pût me donner un bonheur complet et que, rassasiée de lui, je demeurasse sans désir. [...] je connus des journées entières d'ivresse [...] Eh ! la peinture en est malaisée. Mais, en tenant bien sa plume, on peut confier quelques émois et si je rougis, c'est plutôt de ce que je ne dirai point⁵² ». Dans ce passage, l'héroïne s'auto-caractérise par son aspect donjuanesque, si l'on considère une « vitalité désirante » infinie comme caractéristique majeure de la figure de Don Juan⁵³. Même sur le point de mourir, elle déclare : « [...] je tiens encore au péché [...] Je commettrais encore bien des fautes si ma santé venait à reflleurir⁵⁴ ». L'héroïne est ici érotisée dans une perspective chrétienne dans laquelle la sexualité, associée au péché, se trouve évaluée moralement, et avec elle, celle qui devient son support : la belle Polonaise qui se mue en une belle pécheresse.

Liée au processus d'esthétisation et à la prosopographie, abordés précédemment, c'est la représentation du corps de la Polonaise qui constitue l'outil majeur de sa sexualisation. On le voit dans ce portrait de Mademoiselle Manicewicz, héroïne du *Pique-nique des Hollandaises*, introduite dans le roman à travers le regard de Van Loo :

La jeune dame réapparut. Dans la lumière, sa peau d'ivoire semblait parée des plus beaux bijoux. Jambes fines et bouche d'ange, elle possédait les atouts qui font tourner les têtes. Ses immenses yeux brûlants contrastaient avec son air délicat et réservé. Une telle séduction se dégageait de son corps qu'il était

50 Ibid.

51 Stanislas Dotremont, *La Polonaise*, op. cit., p. 15.

52 Ibid., p. 87–88.

53 Voir Axel Preiss, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Bordas, 1985, p. 59.

54 Stanislas Dotremont, *La Polonaise*, op. cit., p. 196.

difficile de ne pas se sentir attiré par tant de charme. Mais ce sont ses fesses qui fascinèrent Van Loo⁵⁵.

Vu par Van Loo, le corps de la jeune femme apparaît tel un objet à la fois esthétique et érotique. La mention de l'ivoire et des bijoux fait que la jeune femme se transforme en une œuvre d'art vivante et son portrait s'apparente presque à une *ekphrasis*. Comme dans les autres morceaux descriptifs déjà analysés, le corps de l'héroïne est soumis à une décomposition fétichisante. L'accent est surtout mis sur l'attrait sexuel de ce corps que le regardant voit en tant qu'instrument de séduction. D'une manière significative, dans les propos de l'héroïne qui suivent, le protagoniste ne comprend qu'un seul mot : « 'sexe', répété plusieurs fois⁵⁶ ». À la vue de la protagoniste, il semble donc saisi d'une sorte d'obsession sexuelle qui le poursuivra tout au long de l'intrigue où les descriptions sexualisantes de son corps se multiplieront⁵⁷.

Dans la mesure où la sexualisation est habituellement effectuée dans des passages focalisés, elle nous informe moins sur les héroïnes qui en font l'objet que sur les personnages focalisateurs masculins et leurs fantasmes. La femme regardée devient alors « une représentation visuelle du désir sexuel masculin », pour emprunter une formule à Juliana Starr⁵⁸. C'est ainsi que Van Loo perçoit Mademoiselle Manicewicz telle l'incarnation d'une âme polonaise sexualisée. Comme le formule le narrateur : « Nuit après nuit, l'âme polonaise revint le hanter. Une âme au corps sensuel, une chair blonde, enivrante et des gestes plongeant son âme à lui dans une agitation désordonnée ! Un matin, il décida d'affronter le démon...⁵⁹ ». C'est surtout l'influence de la vision du corps de l'héroïne sur le protagoniste qui est ici mise en avant. Une Mademoiselle Manicewicz érotisée devient pour Van Loo une véritable hantise, à tel point qu'il lui attribue une dimension démonique. Le mot « âme » pourrait revêtir la protagoniste d'un attrait spirituel, mais cette âme est en réalité fortement corporalisée. Le portrait suivant de l'héroïne accentue encore sa sexualisation par une référence implicite au nu pictural : « Allongée sur le ventre, vêtue seulement d'un voile transparent qui soulignait l'arrondi de ses fesses, Mlle Manicewicz lisait une lettre. Renvoyée par la lumière, sa peau mate inondait la pièce

55 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 29–30.

56 Ibid., p. 30.

57 Voir ibid., p. 151, 194.

58 Juliana Starr, « Men looking at art: aesthetic voyeurism in two novels by Émile Zola », *Excavatio*, vol. 25, n° 3–4, 2001, p. 173 [C'est moi qui traduis].

59 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 96.

d'une blancheur de feu⁶⁰ ». C'est une image qui, par la pose de la femme représentée, fait penser à des nus classiques, tels ceux de François Boucher, p.ex. son « Odalisque blonde ». La protagoniste est censée projeter autour d'elle une aura fortement érotique qu'emblématise la métaphore visuelle d'« une blancheur de feu » remplissant la pièce. Dans la perception du héros, la jeune Polonaise sexualise tout l'espace qui l'entoure. Sa peau donne sa couleur à l'ensemble de la pièce. Sa description produit un effet fortement pictural, devenant un équivalent descriptif de la peinture érotique.

La sexualisation peut dans certains cas s'accompagner d'une animalisation, réactivant l'association ancienne entre féminité et animalité. Comme l'écrit Armelle Le Bras-Chopard :

Sous [un] triple angle – physique, mental et moral, surtout sexuel –, la femme apparaît bien dans le discours masculin [...] comme un être animal, appartenant principalement à l'ordre de la nature. Assimilée au serpent pour son aptitude au mal et à la séduction, à différents oiseaux pour son bavardage répétitif, à la truie pour sa fécondité, à la jument parce qu'elle est montée par le cavalier, au singe parce qu'elle imite l'homme [...], elle ressemble décidément peu à un être humain⁶¹.

Dans *Le Pique-nique des Hollandaises*, Willem Drapier s'inscrit dans cette tradition de bestialisation de la femme, en qualifiant Mademoiselle Manicewicz de « délicieuse poulette⁶² ». Le portrait d'une jeune fille qui aborde Van Loo lors d'une réception à l'ambassade de Belgique se distingue aussi par des références animales. Son corps est d'abord détaillé d'une manière fétichiste lorsque le narrateur parle de : « La vue de ses longues jambes croisées très haut et de son joli visage blond à peine fardé ...⁶³ ». Quand elle pose sa main sur sa cuisse, débute l'animalisation car cette main est ainsi décrite : « Potelée et chaude comme le coussinet au bout d'une patte de chat » ; son sourire est ensuite qualifié de « félin⁶⁴ ». Or, comme le rappellent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, symboliquement, « [...] le chat est associé au serpent », il est aussi « parfois conçu comme un

60 Ibid., p. 97.

61 Armelle Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000, p. 270–271.

62 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 153.

63 Ibid., p. 112.

64 Ibid., p. 114.

serviteur des Enfers⁶⁵ ». L'insistance sur l'aspect félin de l'héroïne décrite introduit donc clairement des résonances maléfiques ; elle personnifie la sexualité dans ce qu'elle peut avoir d'inquiétant, voire de dangereux. La sexualisation animalisante dégrade ainsi doublement le personnage, remettant en question aussi bien son humanité que sa moralité.

Dans le roman d'Alain Berenboom, la sexualisation de l'héroïne culmine lorsque sont décrits, à deux reprises, les rapports sexuels entre Van Loo et Mademoiselle Manicewicz⁶⁶. C'est la seconde de ces descriptions, vers la fin du roman, qui est particulièrement intéressante. La scène se passe en pleine nature, à Auschwitz d'où était originaire la grand-mère de l'héroïne, une Juive polonaise rescapée de la Shoah et revenue vivre dans sa ville d'origine. Mademoiselle Manicewicz, vue par Van Loo, devient une « image brûlante de la vie » et elle lui propose : « Faisons que le plaisir reprenne possession des lieux... [...] Ma grand-mère disait que personne n'a osé ramener la vie dans cet endroit. [...] Il est temps de tourner la page, *no* ?⁶⁷ ». Ils font donc l'amour à quelques centaines de mètres du camp. Le rapport intime lui-même n'est pas vraiment détaillé, le narrateur s'en tient à une nouvelle description enthousiaste du corps de l'héroïne et celle des préliminaires. La scène sexuelle elle-même est élidée. Après cette ellipse, Van Loo constate que « Quelque chose avait changé à Auschwitz » et le narrateur ajoute, dans un passage focalisé, que « Ce qu'ils venaient de faire, il était bon que ce fût ici qu'ils l'accomplissent⁶⁸ ». La sexualité semble ici acquérir une signification plus positive, servant à exorciser les démons du passé. Elle est présentée, tout comme celle qui l'incarne, dans une perspective vitaliste. Les personnages eux-mêmes suggèrent l'interprétation de cette scène érotique se déroulant à proximité du camp d'Auschwitz en tant que forme de conjuration de la Shoah. L'héroïne sexualisée, une Polonaise d'origine juive, ainsi que l'interaction érotique, sont chargées de signifier le retour de la vie dans un lieu de mort.

Comment interpréter le phénomène d'érotisation des Polonaises par les romanciers belges francophones ? Premièrement, dans une perspective strictement littéraire, l'on pourrait invoquer l'influence de la littérature française et du mythe de la belle Polonaise. Deuxièmement, du point de vue socio-sexuel, il faudrait sans doute regarder cette érotisation comme

65 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 215.

66 Alain Berenboom, *Le Pique-nique des Hollandaises*, op. cit., p. 148, 195.

67 Ibid., p. 194-195.

68 Ibid., p. 195.

l'une des formes privilégiées que prend la « culture hétérosexuelle⁶⁹ » en littérature. Il est significatif que l'érotisation soit effectuée surtout dans des passages à focalisation interne ce qui en fait un moyen de caractérisation indirecte des protagonistes masculins. Leur pâmoison devant les charmes des Polonaises est constitutive de l'hétérosexualité des héros de nos romans. Troisièmement, considérée sous l'aspect idéologique, la composante érotique n'est qu'un élément d'un ensemble de représentations plus large, renvoyant à l'idéologie patriarcale. En tant que femmes, pour les hommes qui les observent dans la majorité des cas, les Polonaises littéraires semblent surtout jouer le « rôle de récréation visuelle et de stimulant libidinal », pour reprendre une formule de Mona Chollet⁷⁰. Mais cette instrumentalisation dont elles font l'objet ne signifie pas qu'il faille considérer l'érotisation des Polonaises uniquement comme une forme particulière de domination symbolique des femmes dans le système patriarcal. Les facettes positives de la composante érotique dans un certain nombre de textes, p.ex. chez Nothomb ou Berenboom, montrent une évolution dans la représentation de la féminité sexualisée. N'étant pas nécessairement une femme fatale dévalorisée, la Polonaise érotisée en vient parfois à incarner une puissante énergie vitale, sacralisée et opposée aux idéologies destructrices du XX^e siècle qui ont sévi en Pologne avec une férocité particulière.

69 Voir Louis-Georges Tin, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Éditions Autrement, 2008.

70 Mona Chollet, *Beauté fatale*, op. cit., p. 29.