

Celles d'avant de Corinne Hoex. Une lecture énonciative

Dominique Ninanne¹

Enviado: 12/03/18 / Aceptado: 16/05/18

Résumé. La présente contribution est un parcours à travers l'ouvrage poétique *Celles d'avant* (2013) de l'écrivain belge de langue française Corinne Hoex (1946). Nous avons opté pour une perspective énonciative du texte, sans en omettre toutefois les aspects sémantique et iconique (modèle de Michèle Monte). Notre analyse permettra de souligner les mécanismes auxquels recourt l'auteur pour mettre à mal l'emprise des mères sur leur fille – une problématique centrale dans la production littéraire de Corinne Hoex. Enfin, l'approche énonciative contribuera à éclairer l'éthos poétique de l'auteur.

Mots clés : Corinne Hoex ; approche énonciative ; relations mère et fille ; poésie en langue française.

[es] *Celles d'avant* de Corinne Hoex. Una lectura enunciativa

Resumen. Esta contribución supone un recorrido por la obra poética *Celles d'avant* (2013) de la escritora belga de lengua francesa Corinne Hoex (1946). Hemos optado por una perspectiva enunciativa del texto, sin omitir sus dimensiones semántica e icónica (modelo de Michèle Monte). Nuestro análisis permitirá subrayar los mecanismos a los que recurre la autora para romper el dominio de las madres sobre sus hijas – una problemática central en la producción literaria de Corinne Hoex. Por último, el enfoque enunciativo contribuirá a poner de relieve el ethos poético de la autora.

Palabras clave: Corinne Hoex; enfoque enunciativo; relaciones madre e hija; poesía en lengua francesa.

[en] *Celles d'avant* of Corinne Hoex. An enunciative reading

Abstract. This contribution analyses *Celles d'avant* (2013), a poetic work by French language Belgian author, Corinne Hoex (1946). In this paper, I argue that this poetic text should be analyzed through an enunciative perspective, referring also to the semantic and iconic aspects of the text (a model presented by Michèle Monte). My analysis will focus on the mechanisms used to undermine the unhealthy relationships between mothers and daughters – an important issue in Corinne Hoex's work. Finally, the study of enunciation will help us understand the poetic ethos of the author.

Keywords: Corinne Hoex; enunciative perspective; relationships mother and daughter; poetry in French.

Sommaire: 1. Introduction. 2. L'énonciation dans *Celles d'avant*. 2.1. Les prémices de la scénographie, entre présence et absence. 2.2. Le temps et les espaces. 2.3. L'énonciateur textuel, l'allocutaire, les délocutés. 2.4. Les discours rapportés. 3. Conclusion. Références bibliographiques

¹ Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles)
IES Escultor Juan de Villanueva
ninannedo@gmail.com

Cómo citar: Ninanne, D. (2018). « *Celles d'avant* de Corinne Hoex. Une lecture énonciative ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 33, Núm. 1: 45-59.

1. Introduction

Corinne Hoex (Bruxelles, 1946) se consacre à l'écriture de fictions depuis une vingtaine d'années. Membre de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises de Belgique (ARLLFB) depuis 2017, elle est l'auteur de six romans, de nombreuses nouvelles et de quinze ouvrages de poésie, pour lesquels elle a reçu plusieurs prix².

C'est surtout le versant romanesque de l'œuvre de Corinne Hoex qu'a loué la presse et qui a retenu l'attention de la critique littéraire. Une étude monographique a été consacrée à son roman-phare, *Le Grand Menu* (2001), d'autres contributions mettent en évidence les rouages de la dynamique familiale à l'œuvre dans plusieurs romans, d'autres encore s'attachent à l'analyse des espaces dans un choix de textes romanesques et poétiques³.

Le travail poétique de Corinne Hoex, qu'accompagne souvent un support graphique, révèle une maîtrise de l'écriture remarquable. La présente contribution propose de se pencher sur *Celles d'avant*, son neuvième livre de poésie paru en 2013, qui, profondément en résonance avec la problématique familiale de ses romans, étonne pourtant par sa radicale singularité.

Celles d'avant se situe dans la continuité de l'écriture poétique de Corinne Hoex. Celle-ci est visuelle, recourt à une langue épurée, ciselée et privilégie la forme narrative. L'on retrouve aussi dans cet ouvrage poétique la présence d'un personnage principal qui se manifeste sous la forme du pronom personnel « tu ». Par ailleurs, *Celles d'avant* s'inscrit dans la thématique familiale des trois premiers romans de l'auteur, *Le Grand Menu*, *Ma robe n'est pas froissée* (2008) et *Décidément je t'assassine* (2010). En effet, l'on redécouvre dans les figures fantomatiques du livre de poésie – celles d'avant, que désigne le titre – les mères terrifiantes, dominatrices, aimant si mal leur fille, des romans antérieurs.

Notre approche s'inscrit dans les pas des travaux de Michèle Monte, auteur d'un modèle d'analyse des textes poétiques, intégrant leurs composantes sémantique, iconique et énonciative. L'attention au lexique, aux chaînes de dénomination, à l'élaboration des isotopies, aux relations cotextuelles, permet de cerner le niveau sémantique du texte, c'est-à-dire une certaine vision du monde, aussi bien l'ensemble des discours activant des représentations déjà connues du lecteur que ceux produisant de nouvelles représentations. L'iconicité du discours poétique s'apprécie au regard des aspects phoniques et syntactico-rythmiques du langage et de la disposition typographique ; le lecteur pouvant attribuer une signification à l'écart que creuse le matériau poétique par rapport à l'organisation logique du langage. Avant de présenter à grands traits ces deux niveaux dans *Celles d'avant*, relevons d'abord l'organisation du livre. Un exergue, extrait des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke, précède

² Dont, le plus prestigieux, le Prix Félix Denayer décerné en 2012 par l'ARLLFB pour l'ensemble de son œuvre.

³ Postface de Nathalie Gillain pour la réédition du *Grand Menu* en 2017 dans la collection « Espace Nord ». Contributions de Dominique Ninanne 2016 et 2018. Par ailleurs, le discours de Caroline Lamarche, prononcé lors de la séance de réception de Corinne Hoex à l'ARLLB, offre un aperçu significatif de son œuvre.

le texte proprement dit, que constituent six parties aux longueurs inégales, chacune fonctionnant comme une scénette resserrée autour d'une unité thématique dévoilée par le titre. Ces tableaux racontent comment des spectres maternels profitent de la nuit des songes d'un personnage féminin (presque toujours désigné par le pronom personnel « tu »), pour revenir, hanter son espace, prendre la parole, puis se retirer. Les mères (« elles ») apparaissent dans leurs travers : femmes pseudo-saintes, sacrifiées pour leur progéniture et plaintives ; femmes dures et criardes, pour qui éduquer est contrôler, soumettre l'autre à son image, perpétuer les vieux modèles ; femmes castratrices qui oppriment leur fille. Une impression d'extrême rigueur, dans une économie verbale, se détache de *Celles d'avant*. La cohérence de chaque scénette tient non seulement de la thématique, mais aussi de la disposition régulière des vers libres, sans ponctuation, sur les pages et de la forme poétique – sizains, suivis ou non d'un ou deux vers, dans la plupart des tableaux ; quatrains, suivis de vers isolés, dans le cinquième. Les propos y sont condensés et fuses. Les isotopies liées aux mères, telles leur manducation agressive ou la couleur rouge sang, les synesthésies, la scansion des pronoms, les répétitions au sein des discours rapportés, les symétries syntactiques, la concision extrême de certains vers, les récurrences phoniques, soutiennent avec force, tout au long de l'ouvrage, l'univers maternel et l'emprise de celui-ci sur le personnage féminin.

Mettre en lumière le fonctionnement énonciatif d'un texte poétique consiste à examiner comment le texte construit une scénographie propre⁴. C'est ce versant que nous aborderons dans *Celles d'avant*, tout en le mettant en perspective avec certains aspects sémantiques et iconiques du livre. Nous plaçons pour cette approche dans la mesure où le lecteur se trouve confronté à un ensemble de dispositifs énonciatifs retenant d'emblée son attention : un cadre spatial étrange ; une instance énonciative dont rien (ou si peu) n'est révélé ; la récurrence d'un « tu » allocutaire qui est aussi délocuté ; une présence délocutive massive constituée par les mères bien qu'apparaissent d'autres présences, beaucoup plus discrètes, mais au rôle essentiel ; de nombreux discours rapportés. Ceux-ci ne peuvent qu'intriguer le lecteur et solliciter de sa part une lecture active et interprétative, parfois complexe. Nous pensons par ailleurs que le recours à ces dispositifs contribue à briser l'univers maternel si pesant, apparemment immuable, exploré dans les romans et *Celles d'avant*. Ce choix porté sur l'aspect énonciatif est, enfin, un élément révélateur de l'éthos poétique de Corinne Hoex⁵.

⁴ Michèle Monte propose la distinction suivante : « [...] sur cet axe, on peut trouver à un pôle tous les textes qui ne questionnent pas le processus d'émergence dans et par la prise de parole d'une scène énonciative distincte de la réalité non verbale et à l'autre pôle ceux qui, par leur fictionnalité, exhibent cet écart en donnant la parole à des énonciateurs dont on sait qu'ils ne sont pas les producteurs empiriques du discours, et en créant un monde référentiel dont le caractère complètement ou partiellement imaginaire est reconnu par le lecteur » (Monte, 2013 : 115). Multiples et rigoureusement présentés et mis en relation entre eux sont les appuis théoriques auxquels fait référence Michèle Monte qui, de façon générale, situe ses contributions dans le prolongement des travaux de Dominique Maingueneau sur le discours littéraire. Nous renvoyons aux concepts clé développés par celui-ci en matière d'énonciation, comme la scène d'énonciation et, au sein de celle-ci, la scénographie.

⁵ Dans leur introduction au volume *L'éthos en poésie*, Hugues Laroche et Michèle Monte rappellent que l'image de l'auteur est à la croisée de multiples paramètres : « l'éthos discursif tel qu'il se donne à voir dans l'œuvre et que l'on rapporte à l'inscripteur ou énonciateur textuel », « la personnalité publique de l'écrivain construite par les modes de sociabilité de son époque » et « les actes de la personne privée » dont peut avoir connaissance le public (Laroche et Monte, 2016 : 10). Plusieurs facteurs sont à prendre en considération pour cerner l'éthos discursif ; parmi ceux-ci, Michèle Monte relève l'aspect énonciatif, dont elle souligne l'importance : « [...] l'éthos

2. L'énonciation dans *Celles d'avant*

2.1. Les prémices de la scénographie, entre présence et absence

L'ouverture de « la veilleuse », le premier tableau, met en place les fondations de la scénographie de l'ensemble du livre. La première strophe, où règne l'absence :

aucun ancêtre
n'est assis dans cette chambre
aucune femme
ni la petite fille maigre
tu peux allumer
il n'y a personne
le sommeil se promène
dans les plis du rideau (11)⁶

Un énonciateur textuel, voix omnisciente qui ne s'exprimera jamais en « je », s'adresse à un allocataire « tu ». Cette première instance est au fait des craintes de la seconde et la rassure ; le « tu », en effet, est dans l'onirisme, le cauchemar et non le réel. Émergeant aussi un temps, celui du sommeil, et un lieu, un espace connu du « tu », présenté comme une évidence par le recours à l'article démonstratif – « cette chambre ». Dès le début de *Celles d'avant*, nulle identification entre le « tu » et le lecteur n'est posée ; l'énonciation exhibant clairement la fictionnalité du texte.

La seconde strophe, au contraire, affirme la présence de ces mères qui ne sont plus, mais dont le souvenir taillé de toutes pièces reste vivace, de ces fantômes que le « tu » laisserait s'immiscer en sa personne :

les mères
de l'autre côté de la porte
les dévouées les vertueuses
toutes eaux retenues
le barrage des trépassées
tu leur offres la nuit

en ton oreille
elles s'endorment (11)

Ces mères sont le délocuté qu'annonçait le pronom démonstratif pluriel du titre et que reprendra invariablement, dans la suite du livre, le pronom personnel « elles ». Reste à élucider la présence évanescence de « la petite fille maigre » de la première strophe. Si le lecteur peut vaguement imaginer que l'énonciateur textuel se confond avec le locuteur/énonciateur premier (c'est-à-dire l'auteur, Corinne Hoex), il peut tout aussi bien poser une autre hypothèse. Au fil de la lecture, le lecteur se rendra

a partie liée avec la scénographie dans la mesure où les choix énonciatifs opérés à ce niveau ont un impact direct sur la représentation que le lecteur va construire de l'auteur qui s'adresse à lui dans le texte » (Monte, 2016 : 9).

⁶ Les citations de *Celles d'avant* sont issues du livre publié aux Éditions Le Cormier, Bruxelles, 2013.

compte que la voix parle du haut du savoir qu'elle détient à propos du « tu » : sa souffrance, ses rêves, sa perception de l'emprise maternelle, façonnée depuis l'enfance. Il aura dès lors l'impression que cette voix est le « tu » lui-même et que, peut-être même bien, cette voix est en fait la femme adulte « tu » qu'est devenue « la petite fille maigre »⁷. La voix énonciatrice et le « tu » sont deux instances qui se recouvraient, se référant au même être, à la fois pris dans l'angoisse et capable d'un regard et d'une parole lucides sur soi-même et son passé⁸.

2.2. Le temps et les espaces

Le temps de l'énonciation, qui ouvre et clôt le livre, est celui de la nuit et du sommeil du « tu », redonnant vie, le temps du rêve, aux mères. L'espace d'énonciation est constitué de « cette » ou « la » chambre où se trouve le « tu », de son lit, de la porte par laquelle s'introduisent les mères et à côté de laquelle, mais à l'extérieur, est placée la veilleuse. Une atmosphère lugubre et effrayante plane dans la chambre, prise par le vent. Dynamiques, les images sont sonores : « le vent souffle / [...] / la porte bat » (13). D'autres sont visuelles : « la lumière tourne / dans les glaces » (12) ; « les rideaux glissent / sur leur tringle / [...] / les draps s'envolent » (13) ; la chambre est plongée « dans le gris courant d'air » (20). Vision et son rendent aussi des éléments de la maison plongée dans le noir, où se situe cette chambre : l'escalier, de hauts murs, le parquet qui craque, le coup d'un verrou. Dans la deuxième partie du livre, intitulée « les chambres interdites », l'adverbe « là » désigne cette maison fantasmagorique que se sont appropriée les mères ; elles sont partout « dans chaque placard / derrière chaque porte » (23). Les portes et placards, régis par les revenantes, sont évoqués à plusieurs reprises et renvoient tous à un enfermement implacable. La maison ressentie par le « tu » est instrument des mères, d'ailleurs désignées comme « celles qui t'éduquent portes fermées » (41), pour dominer la fille. Ainsi, cette image saisissante, à la portée hautement visuelle, sonore, sensitive, d'enfermement, peut-être celui de la fillette qu'est ou que fut le « tu », punie dans le placard, en seule compagnie des vêtements des habitants de la maison : « le bruit du verrou est sec et glacé / les manteaux sont avec toi / dans le placard » (47)⁹.

Un autre type d'espace surgit dans le deuxième volet de *Celles d'avant*, le plus énigmatique, le plus réflexif, aussi, du livre. « Une racine profonde / l'origine de la faille » (23), « le trou » et « ce trou », répétés de façon lancinante, révèlent un espace en creux déjà présent au début du livre, dans la citation de Rilke – « Hors de tes bras jette le vide ». Alors que l'adverbe démonstratif « là » se référait auparavant à la maison reconquise par les mères, il reprend à présent un espace vide, qui sera défini comme propre au « tu ». Le creux apparaît d'abord de façon violente, comme

⁷ Cette dernière supposition ne sera jamais validée par le texte, aucun indice ne permettant de préciser l'âge du « tu ». Il est à remarquer que la thématique de *Celles d'avant* fait suite à celle du roman *Décidément je t'assassine*, où la narratrice, une femme adulte, raconte le décès de sa mère.

⁸ L'on ne retrouve pas ce dédoublement dans les autres livres poétiques de Corinne Hoex où l'instance énonciatrice s'adresse à un « tu » (ainsi, dans *Contre-jour* paru 2009, le « tu » est l'artiste-peintre Jo Delahaut ; dans *L'Été de la rainette* publié en 2016, le « tu » est une fillette de sept ans). Dans l'opuscule *Rouge au bord du fleuve* (2012), l'énonciateur textuel semble présence observant le « tu », mais ne se manifeste aucunement.

⁹ Le lecteur familier de l'œuvre de Corinne Hoex reconnaît l'atmosphère confinée du *Grand Menu* : la maison, dont les portes et fenêtres sont strictement contrôlées par les parents, et le réduit où la jeune narratrice, aussi une fillette sans nom, maigre, « réduite au minimum » (Hoex, 2010a : 28) est punie.

lieu d'un acte fondateur et barbare : « là où d'énormes mains / étranglent d'énormes gorges / où le rouge / coule dans le rouge » (23). Ensuite, il est spécifiquement trou, évoqué par touches visuelle (il est obscur), olfactive (« il y a l'odeur », 24) et sonore (« il y a un écho », 25). Ce trou est espace symbolique de l'énonciation, gouffre mental, réclusion, où est enfoncé le personnage féminin : « tu es au fond » (24), « celle qu'on ne regarde pas / est au fond de ce trou / c'est sa place » (26)¹⁰. Le vide est lié aux origines, il serait l'œuvre de l'absence d'amour des mères, car, explique la voix, « commencer a été / une mauvaise expérience / [...] / sur le plan de l'amour » (24). Dans la quatrième partie du livre, « farces et attrapes », la voix fera aussi de ce trou un attribut des mères et un espace niché au sein du « tu » : « elles sont le trou noir / enchâssé en toi » (43). La symbolique de ce trou est alors dévoilée, celui-ci étant le manque d'amour maternel, qui a empêché la fille de se construire et dans lequel elle s'enferme :

le manque creusé dans ta chair
le vertige
le vide
qui ne t'a pas engendrée (43)

Mais ce trou, poursuit la voix, constitue un lieu prospectif pour le « tu », d'où chercher des réponses et d'où entreprendre quelque chose. Par la suite, la voix, devenant vindicative, recourant à des verbes conjugués au futur simple – les seuls de *Celles d'avant* –, fait de ce trou la source de maux, tous très physiques, affectant les mères et annonce aussi que la fille en sortira pour se battre contre celles-ci.

L'ultime partie de *Celles d'avant*, « les racines nouées », se clôt sur l'espace et le temps d'énonciation du début, la chambre et la nuit du sommeil. La voix qui apostrophe le « tu », le désignant du terme de « dormeuse » (53), imprime à cet espace onirique un ensemble de substitutions. Dans cette chambre, l'ouverture n'est plus celle de la porte par laquelle s'engouffraient les mères, mais une « fenêtre ouverte » (à trois reprises 53, 54 et 55), d'où, sous l'effet du vent, sont chassés les fantômes, et qui donne à la fois sur la rue et sur le monde. Une forme de passivité et de victimisation du « tu », jusqu'alors en position assise sur le lit ou à genoux au fond du trou obscur, fait place à un nouveau départ possible, qu'incarne l'image d'un soulèvement, vertical et bien physique du « tu », lui-même nimbé d'une couleur vive et éclatante. La chambre, lieu du rêve, est devenue un monde végétal¹¹:

dans la nuit de ta chambre
les miroirs sont des forêts (53)

le rêve est une forêt

¹⁰ Il est à noter que ce « trou » récurrent dans *Celles d'avant* fait écho à des motifs chers aux romans de Corinne Hoex où il est question des rapports entre les mères et les filles. En effet, dans *Le Grand Menu*, les fondations de la maison où vit la fillette dégagent une atmosphère létale et la poursuivent dans ses cauchemars. Dans *Ma robe n'est pas froissée*, le trou est explicitement un ventre dégoûtant, abject aux yeux maternels, d'où proviennent les menstruations de la fille ; il révèle une maternité non désirée.

¹¹ La narratrice du *Grand Menu* déclare aimer sentir la présence de la nuit à travers la petite fenêtre de sa chambre, que sa mère s'acharne à refermer. Par rapport au roman, le mouvement d'ouverture de la fenêtre, dans *Celles d'avant*, marque sans aucun doute un affranchissement de l'emprise parentale.

aux racines nouées
 et au-dessus ton cœur s'élève
 brillant et vert (55)

Pour le « tu », reste le trou, mais incarnant la possibilité que « la vie commence » (53). Restent les origines, les racines d'un manque, d'un déni légué par les mères, mais dénoncées, réfléchies, explorées par la voix qui parle au « tu », elles représentent aussi une possibilité d'y échapper et de se construire.

L'orchestration de l'espace et du temps de l'énonciation contribue à la création d'une ambiance fantastique, absente jusqu'alors dans l'œuvre de Corinne Hoex¹². L'auteur, dans *Celles d'avant*, touche à une veine de l'étrange propre aux lettres belges francophones. Nous souscrivons à la remarque de Joseph Bodson¹³, qui rapproche cet univers de celui de Maeterlinck. Comme dans la dramaturgie maeterlinckienne, la maison de *Celles d'avant* est un espace coupé du monde et claustrophobe. Rassemblant exclusivement mères et fille, elle est le lieu où s'exerce puis s'achève la relation d'emprise maternelle. D'autres images de *Celles d'avant*, telles les pièces sombres, les longs couloirs, les miroirs, le seuil (portes, fenêtre), la force du vent, la forêt, rappellent l'univers étrange et onirique des drames du symboliste belge. Les portes du livre poétique referment la maison et la chambre sur elles-mêmes et sur le piège maternel. La fenêtre ouverte fait songer aussi à un des ressorts de la « dramaturgie du seuil » des pièces de Maeterlinck, dans lesquelles « le seuil crée l'ailleurs (ou en suggère simplement la présence) en en marquant l'hétérogénéité et en le sommant de se déployer derrière la porte [la fenêtre, dans la poétique de Corinne Hoex] ouverte » (Ducret, 2012 : 8). C'est sous l'action du vent que les mères de *Celles d'avant* franchissent le seuil-fenêtre. Celui-ci perce en quelque sorte le cauchemar de la chambre sombre, close et emplie des revenantes, et fait place à un autre possible, empreint de dynamisme. S'ouvre le rêve positif d'un ailleurs, où la forêt incarne une « vitalité » que l'on retrouve chez Maeterlinck et qui est chère aussi à Corinne Hoex¹⁴.

2.3. L'énonciateur textuel, l'allocutaire, les délocutés

La voix se révèle comme présence qui énonce le rêve, et le « tu » rêvant est à la fois destinataire et objet de cette parole. Du corps de ce personnage féminin, n'apparaissent que quelques éléments récurrents, disséminés dans le livre. La plupart des images disent un corps tourmenté et refermé sur lui-même : l'agenouillement du « tu » dans le trou, son oreille endormie prise par les trépassées, son front que ces dernières touchent, un « cœur arraché » (19), ses « cuisses [...] joues [...] gorge »

¹² Ce que met en évidence l'éditeur dans la présentation de *Celles d'avant* (<https://lecornier.wordpress.com/2013/03/07/celles-davant/>).

¹³ « L'atmosphère est un peu celle des drames symbolistes, et l'on songe à Aglavaine, à Mélie, à toutes ces sœurs disparues, mangées par l'ombre » (Bodson : 2013).

¹⁴ Les arbres font partie de l'univers – le sien, réel, et celui de l'écriture – de l'auteur. L'ouvrage poétique *L'Autre Côté de l'ombre* (2012) est centré sur les arbres. Le « je » qui observe un arbre entreprend une démarche de dépouillement pour le trouver (atteindre les frondaisons baignées de lumière et pénétrer dans la terre où sont enfouies les racines) et, partant, pour se trouver soi-même. Arbres et forêts, dans cet ouvrage, comme dans *Celles d'avant*, sont liés à une dimension d'auto-prospection du sujet. Soulignons que Corinne Hoex est l'auteur d'une thèse intitulée *Les Arbres sacrés de l'Entre-Sambre et Meuse*.

(33) qu'elles grignotent, sa chair mutilée par l'absence maternelle, sa bouche bée, animale et abjecte (elle est « une bête qui lape », 47), à la fois désespérément tendue vers quelque chose et impuissante. À la fin du livre, le corps est doté de propriétés positives ; en effet, son oreille, libérée des mères, est « vivante » (49) et son cœur est traversé d'une force qui l'élève et le rend « brillant et vert » (55).

À première vue, ressort une certaine passivité ou paralysie du personnage féminin. Le « tu » mis en scène au début de *Celles d'avant* est assis en face des figures maternelles, pris dans leur regard scrutateur et leurs gestes de pseudo-sollicitude. Dans l'ensemble du livre, il est dans la soumission, présenté comme objet des innombrables verbes d'action attribués aux mères. Cependant, il apparaît, mais de façon discrète, que la voix fait aussi du personnage féminin le sujet d'actions impliquant un mouvement et une volonté de changement dans la relation d'emprise qui constitue son univers. Le « tu » fait bel et bien appel aux figures maternelles, il leur prête d'ailleurs son oreille, il les convoque, les cherche. Le « tu » qui creuse est de plus véritablement en quête de ce qui constitue son manque : « elles sont les introuvables / celles que tu cherches » (43). Mais la confrontation onirique est décevante, car ne faisant que répéter la relation de domination du passé. Aussi, le « tu » se défend des revenantes, leur opposant une résistance : « elles défaillent / de te sentir croître » (18). Ce rejet a déjà eu lieu du temps où étaient en vie les mères, ce que permet de supposer le recours à ce passé composé – « le cœur arraché / auquel tu n'as pas consenti » (19) – contrastant avec la réitération, tout au long du livre, de verbes conjugués à l'indicatif présent pour dire le songe.

Par ailleurs, le discours de la voix accompagne et encourage l'allocutaire pris dans la peur de la nuit cauchemardesque et dans la solitude du trou : « tu peux allumer » (11), « tu n'es pas seule là-dedans » (25). Dans « les chambres interdites », que les discours de la voix s'adressent directement à son double ou qu'ils fassent de celui-ci un délocuté mis en scène, ils ont à la fois une valeur prédictive et exhortative, l'incitant à se battre du fond du trou, de sa misère, à retourner contre les mères leurs armes ; une revanche est de l'ordre du réel dans le futur : « celle au fond du trou [...] est une sainte / celle qui sortira aura des dents coupantes / [...] / elle mordra dans leur bouche » (27). Enfin, au terme de l'ouvrage, la voix interpelle la femme – « dormeuse » (53) » – pour lui dévoiler une autre vie possible, hors des rets maternels ; la forme même de l'interpellation et de la révélation sont en consonance avec l'épigraphe injonctive de Rilke.

Quant aux mères, étonne d'abord le pluriel qui leur est attribué, alors que l'autre qu'est la fille apparaît au singulier. La présence plurielle fait écho, en ce sens, à l'hagiographie maternelle néfaste qu'avait dénoncée la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* et que dénoncera Eugénia, la narratrice de *Décollations* (2014). Le pronom démonstratif « celles » n'est utilisé que dans le titre ; le syntagme nominal « les mères » est présent au début du livre, et sera tu par la suite. Le pronom personnel « elles », dans son dénuement, suffit à lui seul pour désigner l'engeance maternelle terrifiante.

Alors que la représentation du « tu » est à peine ébauchée, celle des mères est bien plus consistante. De leurs traits physiques, ressort la féminité, mais aussi la dureté et le tranchant. La voix rend perceptible l'envahissement des mères en énonçant, action par action – certaines sonores, d'autres tactiles – comment elles pénètrent dans la maison où repose le « tu », s'approchent de lui, le regardent, le touchent, perdent de leur assurance, chancelant, se cognant, avant de disparaître. Par ailleurs, ces femmes

sont privées de leur humanité dans le discours de la voix. Ici, elles sont semblables à une présence qui rôde, presque animale, ce que dévoile l'usage du démonstratif neutre dans cet énoncé définitoire : « elles sont / ce qui s'approche » (13). Ou encore, leur corps prend de l'ampleur, grandit et se gonfle, se rompt, tombe, se ratatine et disparaît. Enfin, la récurrence du sang – « leur vase de sang / se brise sur le seuil » (12), « elles portent dans un sac / un kilo de viande rouge » (17), les veines de leurs bras sont visibles, elles s'inquiètent pour la fille, se faisant « du mauvais sang » (18) – met en avant le dévouement dont elles se targuent et l'effet de trouble et d'étrangeté de leur présence.

Les troisième et quatrième volets de *Celles d'avant*, « les visiteuses » et « farces et attrapes », en particulier, sont tout entiers centrés sur les mères, le « tu » allocutaire étant réduit à une victime passive prise dans leurs filets. Là encore, leur est attribuée une série de verbes d'action, qui se réfèrent tous à l'acte de manger (grignoter, ne pas savourer, ne pas malaxer, happer, déglutir, absorber, ronger). L'isotopie, que soutiennent le lexique de la cuisine et ces verbes se succédant à un rythme martelant, dénonce le caractère dévorateur et destructeur des mères. L'oralité est constitutive de la relation mère-fille dans *Celles d'avant*. Celles qui forcent le « tu » à finir son assiette, désignées comme « les gaveuses / les toutes pour ton bien » (41), l'ingurgitent et l'annihilent par leurs diktats et leurs paroles – « leurs mots t'ébouillantent / te rongent jusqu'à l'arête » (48) – qui ne lui laissent pas de place et la dénigrent¹⁵.

Le long développement sur la manducation, puis la comparaison qui suit entre les mères et la terre et la mer qui absorbent les éléments et ne les rendent jamais, et la métaphore des figures mythologiques dévoratrices (« elles sont les ogresses / les minotaures / les sphynxes inébranlables », 42), instaurent ces mères en figures suprêmes, inatteignables. Plus tout à fait humaines, ces figures maternelles sont dotées d'éléments animaliers qui les rendent risibles. Elles se dressent en « pur-sang » (40), mais leur aura est tournée en dérision par l'instance énonciatrice qui les dépèce, pointant ici et là une croupe, un jarret, ou encore compare leur ton de voix à un « profond barrissement / suivi de petits appels de trilles de vocalises » (35). Le ridicule des mères tient aussi à « leur boui-boui / leur arrière-cour / leur commerce de farces et attrapes » (39) qu'elles imposent à la fille et qui constituent tout son univers. Les parallélismes syntactiques commençant huit des dix strophes de « farces et attrapes » – « elles sont » suivi d'attributs, constituant de véritables listes – assèment les vertus que donnent à voir ces mères parfaites, nourricières, bonnes samaritaines, et le pouvoir aux allures militaires qu'elles exercent, sûres des valeurs qu'elles imposent (« elles sont les plus que femmes / les mains de fer / les garantes du système », 39). La suite des vers sape brutalement les images qu'elles n'ont eu de cesse de construire, mettant en évidence leur étroitesse d'esprit, la petitesse et le côté prosaïque de leurs gestes. Le renversement de leurs vertus que décline la voix, comme dans cet extrait, est sans concession – « elles sont les sacrifiées / [...] / serpillières dans les coins / récurage des chiottes / nettoyage de printemps » (41). Cette férocité verbale, retour contre les mères de la violence qu'elles exerçaient sur leur progéniture, s'estompe complètement à la fin de l'ouvrage. Son éclatement a contribué à faire advenir la libération du personnage féminin.

¹⁵ Ces femmes rappellent les parents du *Grand Menu*, qui eux-mêmes « mangent violemment et avec brusquerie » (Hoex, 2010a : 41) et obligent leur fille à manger tout ce qu'il y a dans son assiette. Ils savent tout, décident de tout et, face à eux, la narratrice du premier roman de Corinne Hoex se sent disparaître complètement.

Deux autres instances délocutées, discrètes mais fondamentales, apparaissent dans *Celles d'avant* : le vent qui s'engouffre dans la chambre et le trou, éléments de connivence, tous deux doués d'une vie propre. Le trou est instauré non seulement comme espace où se trouve le « tu », mais aussi comme véritable force en présence : « le trou est vivant » (24), « le trou appelle / le trou aime le vent » (27). L'un et l'autre s'unissent pour aider le personnage. Alors que l'oreille du « tu » est exposée aux paroles criardes asseyant l'emprise maternelle, c'est le vent qui réussit à prendre possession de l'« oreille vivante » (49) et « s'enroule serré / au cœur de la volute » (49). En se lovant en elle, le vent semble protéger l'oreille du personnage, tout en avivant sa blessure. Au terme du livre, les mères continuent à parler et récriminer, mais ne parviennent plus à envahir la chambre de leur présence, car « derrière l'armoire » (53), c'est le trou qui se manifeste pour faire venir le vent. À nouveau, « le trou appelle » (53) et le vent agit. Ce dernier « arrache », chasse les mères par la fenêtre et celles-ci, devenues passives, sont « jetées dans la rue [...] emportées » (54) définitivement hors du songe.

2.4. Les discours rapportés

De nombreux discours rapportés par la voix énonciatrice parsèment *Celles d'avant*, insufflant au texte poétique un certain caractère théâtral. Les plus clairs sont les énoncés en italique, discours directs maternels. Plusieurs sont introduits par le verbe neutre « dire » ; d'autres ne sont accompagnés d'aucun verbe introducteur, ce qui renforce la manifestation des figures maternelles, comme si elle était autonome de la voix énonciatrice. S'impose d'abord le caractère lancinant du discours de ces femmes – les seules, dans *Celles d'avant*, à s'exprimer à la première personne. Plus que parler, elles radotent. Elles n'ont pas besoin de dire qui elles sont ; leur présence est évidente pour le « tu » à qui elles s'adressent dans le rêve : « *c'est nous* disent-elles / *c'est nous* » (12, 14 et 15). La plupart des menus propos rapportés révèlent un manque d'intérêt des mères par rapport à la fille. En effet, ils ne concernent pas tant la personne du « tu » (les mots qui l'« ébouillantent », le « rongent » ne sont d'ailleurs jamais explicités) que la demeure elle-même : « ça manque d'air / ça manque d'oxygène » (14, 15 et 19), « *la maison est une ruine* » (31, 32, 33 et 54), « *le plâtras se détache / voyez comme ça tient mal* » (32), « *même plus de chauffage* » (33 et 54). Malgré le délabrement de la maison, les mères en revendiquent la possession : « *c'est chez nous / disent-elles / fais attention de ne rien casser* » (23), « *nous faisons comme chez nous / disent-elles / nous connaissons le chemin* » (31, 33, 34). Par ailleurs, les mères se proclament être le tout pour la fille, assurant leur pouvoir sur elle : « *regarde dans les yeux* » (18 et 24), « *c'est nous le silence* disent-elles *entre toi et le monde* » (16, 19 et 55). Étrangement donc, elles s'auto-définissent par quelque chose qui ne les caractérise absolument pas, étant tout sauf silence. C'est à nouveau le creux qui surgit ici. Tel le « trou » du manque d'amour maternel dénoncé par la voix, le trop plein de paroles indifférentes n'est-il pas une forme de vide, envers d'une parole aimante et formatrice pour celle qui la reçoit ? D'une certaine façon, les mères ne seraient-elles pas conscientes du rôle négatif qu'elles jouent auprès de la fille, faisant écran, la coupant du monde en la retenant dans l'espace fermé de la maison ? Elles constatent d'ailleurs que leur pouvoir s'effrite et se lamentent de quelque chose qui leur aurait échappé : « *une chose aussi perdue* », « *aussi perdue / aussi absente* » (16 et 17).

Les discours indirects des mères révèlent le chantage émotionnel qu'elles exercent, reposant sur leur faiblesse : elles « demandent à être portées », « elles promettent / de ne pas mourir » (14). Le commentaire critique de la voix sur la prise de parole gémissante des mères dénonce une fois de plus les stratégies affectives, visant sans doute à éveiller la pitié, dont elles ont toujours fait preuve. Ici, comme une didascalie, l'indication « une lamentation traîne / au fond de leur gorge » introduit un reproche maternel : « aussi perdue / aussi absente » (17). La voix insistera en d'autres occasions sur les gémissements manipulateurs de ces femmes « à la voix plaintive » (20), qui « pleurent inconsolées » (31). Enfin, dans sa violence, la parole maternelle de la cinquième partie du livre intitulée « ton oreille vivante » n'est plus que vocifération, dont l'abject est incarné par les liquides – « humeurs », « alcool tiède », « bave intime » (48) – que leur bouche répand. Les mères ne « disent » plus ; s'accrochant à leur piètre domination sur la fille, elles ne font plus que crier : « leurs voix hurlent d'aller au diable » (47), « leurs voix et leurs aigus leurs stridences meurtrières » (48).

Certains tableaux de *Celles d'avant* requièrent une activité interprétative du lecteur pour repérer les différentes prises de parole qui s'y jouent, plus subtiles que celles des mères. C'est le cas des « chambres interdites », où il est question du trou. Le rôle de la voix est de dire au « tu » ce qu'elle sait du plus profond de lui : « commencer a été / une mauvaise expérience / [...] / sur le plan de l'amour » (24). Pour la première fois dans le livre, le « tu » sortirait de son mutisme. L'intervention n'apparaît pas clairement, du moins pas typographiquement. L'interrogation indirecte libre « jusqu'où faut-il creuser » (à deux reprises, 24 et 25), puis modulée en « jusqu'où où où où » (25) et « mais jusqu'où où où où » (27)¹⁶, semble émerger comme parole du « tu » au fond du trou, qui réfléchit à son sort. Un peu plus loin, la voix instaure même comme une esquisse de dialogue ; d'abord, en rapportant la question du « tu » (les deux premiers vers), puis en y répondant elle-même (les deux suivants), assénant au « tu » une réponse qui fuse et le replace dans le lieu sanglant de l'origine auparavant évoqué

comment savoir
où tu commences¹⁷

le trou
là tu commences (25)

Dans la suite du texte, toujours dans « les chambres interdites », la voix éclipse momentanément le « tu » comme allocutaire, celui-ci devenant délocuté, ce que réitérent les pronoms démonstratif et personnel « celle » et « elle ». La voix ébaucherait un deuxième dialogue, cette fois adressé à un allocutaire désigné par le pronom personnel « vous ». C'est nous lecteur qui nous nous sentons apostrophé, nous qui n'aurions émis qu'un commentaire plutôt attendu, une opinion commune constatant le néant auquel est réduit la femme ; ce à quoi, la voix, à nouveau, répond catégori-

¹⁶ Nous soulignons la récurrence phonique du [u], dans « les chambres interdites », soutenant l'importance sémantique et énonciative accordée au trou.

¹⁷ Discours indirect libre, qui pourrait être reformulé de la façon suivante : tu te demandes comment savoir où tu commences.

quement. C'est peut-être à nous lecteur qu'elle répondrait par la négation avant de s'adresser à son double, recourant à une prédiction assertive. Le trou est décidément voie pour un renouveau et, ici, arme dont se saisir :

celle qu'on ne regarde pas
est au fond de ce trou
c'est sa place
elle en a horreur pensez-vous
non
un trou ce n'est pas rien

par les trous
viennent les maladies

elles auront des coliques
ce sera toi (26)

L'extrême fin des « chambres interdites » se clôt sur l'apparition d'une troisième voix rapportée. La parole, bien que disposée en italique, n'émanerait pas des revenantes :

vent vent
le trou appelle
le trou aime le vent (27)

Au départ espace d'énonciation symbolique, le creux devient donc présence douée de parole grâce à la voix. La complexité énonciative du deuxième volet de *Celles d'avant* se retrouve par ailleurs dans « les racines nouées », où, cette fois, toutes les paroles rapportées sont signalées en tant que telles par l'italique. La voix reprend des bribes des plaintes maternelles et de l'énoncé par lequel elles se caractérisaient – « *nous sommes le silence / entre toi et le monde* » (53) ; discours qui s'éteint au gré de la disparition des défuntés. Le trou, abîme mental depuis lequel se reconstruire, est devenu une force active. Il fait appel au vent pour chasser les mères : « *vent vent* » (53). Interviendrait aussi le « tu », répétant la quête de sens qui est la sienne : « *jusqu'où où où / jusqu'où faut-il creuser* » (53 et 54). La voix seule termine le livre, énonçant alors la libération du personnage.

3. Conclusion

L'espace énonciatif – la demeure en ruines, refermée sur elle-même, puis ouverte – émerge au gré d'images éminemment visuelles et sonores. Celles-ci fonctionnent « spectaculairement », se dressant dans l'imaginaire du lecteur et font contraste avec les images des maisons confortables, décorées par les mères du *Grand Menu*, de *Ma robe n'est pas froissée* et de *Décidément je t'assassine* – un des signes de l'affaïssement de la grandeur et de la domination parentales. *Celles d'avant* n'est pas un texte

destiné à être mis en voix, mais l'espace et l'action qui s'y joue, la confrontation d'une fille aux mères, le font « déborder »¹⁸ de son cadre proprement poétique, l'engageant vers une certaine théâtralisation. D'autre part, la linéarité énonciative des romans de Corinne Hoex où tout est dit à partir du point de vue d'une fille, fillette ou femme adulte, fait place, dans *Celles d'avant*, à une multiplicité de voix. Il n'est pas question de dialogue théâtral, mais le dynamisme énonciatif que font surgir les différentes interventions ne peut qu'étonner le lecteur découvrant cet ouvrage poétique.

Tout au long de *Celles d'avant*, le lecteur est entraîné dans le cheminement de cette voix énonciatrice si discrète sur elle-même. Il accompagne une parole réflexive et combative qui viendrait d'une femme érigée à la fois en instance énonciatrice vive, pénétrante, agressive, et en instance réceptrice, coincée dans ses peurs. C'est parce qu'elle est adressée et reçue que la parole dénonçant les abus et retournant cette violence contre celles qui en sont l'auteur, peut devenir une parole débouchant sur un changement. Au niveau sémantique, l'écoute libératrice est condensée dans l'image de l'oreille prisonnière des discours maternels, devenue une « oreille vivante » délivrée par le vent, prête à recevoir un discours positif. Corinne Hoex elle-même, comme énonciateur premier ayant choisi de placer son texte sous les auspices de Rilke, paraît s'adresser directement à nous, lecteur, pour nous enjoindre de nous défaire des poids qui nous entravent et nous empêchent de vivre. En ce sens, la parole de *Celles d'avant* acquiert une valeur performative beaucoup plus évidente que dans les romans. Ainsi, la narratrice du *Grand Menu* lutte vaille que vaille, par la parole et l'imagination, contre le contrôle et l'indifférence de son père et de sa mère, mais constate que les mots enfouis en elle, qui la minent, ne parviennent pas à sourdre. Celle de *Ma robe n'est pas froissée* trouve une forme d'apaisement dans la parole remémoratrice et cathartique qu'elle profère au bord de la mer, mais sans plus.

Si l'on prend en compte le versant métapoétique de *Celles d'avant*, l'on constatera aussi l'importance que l'auteur accorde à ces deux instances. Dans des entretiens accordés à la presse, Corinne Hoex explique que la poésie est « peut-être la sensation de ce qui [la] questionne dans la vie » (in Panet, 2013). Celle-ci « est presque un exercice méditatif, de moi à moi » (in Vertroyen : 2013), où se retrouver, d'où faire advenir, à travers la parole et l'écoute (la sienne avant tout), ce qui est enfoui au plus profond d'elle. Ce dialogue de « moi à moi » éprouvé par Corinne Hoex est comme transposé dans le dédoublement énonciatif souligné dans cette étude. Par ailleurs, l'écrivain évoque les messages maternels, négatifs et harcelants, de son ouvrage comme une force restée à l'état « brut, dont le sens n'est pas créé » (*ibid.*) et explique qu'il a, en quelque sorte, laissé à ces mères une parole : « Ça parle à ma place. Je laisse advenir la parole à ces revenantes qui restent sauvages, indomptées. Tandis que dans le roman, c'est moi qui conduis la narration » (*ibid.*). Il est vrai que dans les romans, la parole maternelle a peu de place, n'étant que rarement rapportée par les narratrices¹⁹. Dans *Celles d'avant*, la performance maternelle, par son côté lancinant, est bien sûr essentielle. Cependant, bien que les discours des mères semblent

¹⁸ Nous avons repris ce terme de la réflexion de Cyrielle Dodet (2015 : 223). Examinant les mutations des poèmes à partir du milieu du XIXe siècle, de leur incursion au-delà des limites propres au genre, elle remarque deux types de transgressions ou « débordements » vers le théâtre. Le premier (celui qui nous intéresse ici), a trait à des aspects concrets du texte poétique, tels ses composants visuels, graphiques, sonores, musicaux.

¹⁹ Des bribes des paroles maternelles récriminatrices apparaissent dans les monologues intérieurs qui constituent *Le Grand Menu* et *Ma robe n'est pas froissée* ; dans *Décidément je t'assassine*, sont présents de courts dialogues entre la narratrice et sa mère.

envahir le texte de leur présence, l'instance énonciatrice ne cesse de les saper. La force de cette voix est due aussi à sa capacité à s'éclipser, laissant parler, même si ce n'est que sous la forme de bribes, son double formulant sa quête et le néant lui-même – le « trou », la déchirure – inscrit en lui. Dans une certaine mesure, la démarche de Corinne Hoex à l'œuvre dans *Celles d'avant* se rapproche de celle menée dans *Décidément je t'assassine*, tout en allant plus loin. En effet, la férocité mettant à mal les agissements maternels du texte poétique rappelle les gestes de la narratrice du roman, jetant un à un les effets ayant appartenu à sa mère défunte, puis vendant sa maison. L'affranchissement, dans *Celles d'avant*, tient de plus au surgissement, subtil mais bien réel, de la parole émanant d'un fonds inconscient qui, à force d'être rabroué, blessé, est réduit au silence. C'est au lecteur qu'incombe de réagir à l'appel que lui lance l'écrivain et de se lancer dans une expérience exigeante de découverte du texte. Corinne Hoex, ici avant tout poète, y compte d'ailleurs bien :

Le travail d'écriture suppose le lecteur. [...] La poésie ne raconte pas d'histoire. Il faut une démarche du lecteur pour se rendre accessible à ce genre de chose. Et si la poésie ne marche pas fort, c'est parce que le lecteur veut avoir une narration déjà mâchée, par facilité. Aujourd'hui on cherche des réponses rapides, alors que la poésie est questionnement et lenteur. (*ibid.*)

Références bibliographiques

- Bodson, J., (2013) *Celles d'avant* [En ligne]. Association des écrivains belges de langue française. Disponible sur : http://www.ecrivainsbelges.be/index.php?option=com_content&view=article&id=1553&Itemid=175 [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Dodet, C., (2015) *Entre théâtre et poésie. Devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XXe et XXIe siècles*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, Université de Sorbonne Nouvelle Paris 3 [En ligne]. Disponible sur : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13605> [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Ducret, A., (2012) « Dramaturgie du seuil » in *Textyles*. N°41, pp.31-44.
- Hoex, C., (2010a [2001]) *Le Grand Menu*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Hoex, C., (2008) *Ma robe n'est pas froissée*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Hoex, C., (2010b) *Décidément je t'assassine*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Hoex, C., (2013) *Celles d'avant*. Bruxelles, Le Cormier.
- Lamarque, C., *Réception de Corinne Hoex. Séance publique du 28 octobre 2017* ARLLFB [En ligne]. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/discoursreception/lamarque28102017.pdf> [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Laroche, H. et Monte, M., (2016) « Avant-propos. La fabrique de l'éthos : idéal de transparence et travail de style » in *Babel* [En ligne]. N° 34, pp.9-17, disponible sur : <https://babel.revues.org/4575?lang=it> [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Monte, M., (2012) « Pour une autonomie relative des niveaux sémantique, énonciatif et iconique des textes poétiques », Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2012 SHS Web of Conferences, [En ligne] pp.1199-1213. Disponible sur : https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf_cmlf12_000044.pdf [Dernier accès le 11 mars 2018]. DOI : 10.1051/shsconf/20120100044.

- Monte, M., (2013) « Pour une conception historicisée et graduelle de la poéticité. L'interaction des dimensions sémantique, énonciative et iconique dans trois poèmes (Sponde, Follain, Bonnefoy) » in *Linha d'Água*. [En ligne] N° 26 (2), pp.109-133, disponible sur : <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/65403/71550> [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Monte, M., (2016) « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie » in Colas-Blaise, M., Perrin, L. et Tore, G.M., *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*. [En ligne] Limoges, Éditions Lambert-Lucas. Disponible sur : <https://hal-univ-tln.archives-ouvertes.fr/hal-01490443> [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Ninanne, D., (2016) « Pères et filles dans les romans de Corinne Hoex », in *Çédille, revista de estudios franceses*. [En ligne] N° 12, pp. 297-325. Disponible sur : <https://cedille.websull.es/12/15ninnan.pdf> [Dernier accès le 17 mai 2018].
- Ninanne, D., (2018) « Présences de la mer dans l'oeuvre de Corinne Hoex », in *Çédille, revista de estudios franceses*. [En ligne] N°14, pp.409-430. Disponible sur: <https://cedille.websull.es/14/17ninnan.pdf> [Dernier accès le 22 mai 2018].
- Panet, S., (2013) « L'attente de l'amour ». [En ligne] [Entretien avec Corinne Hoex] in *Filiatio*. N°11, pp.24-25. Disponible sur : http://www.filiatio.be/wp-content/uploads/2013/10/Filiatio_11.pdf [Dernier accès le 11 mars 2018].
- Vantroyen, J.-C., (27/7/2013) « J'écris de la poésie, pour me retrouver au plus près de moi-même » [Entretien avec Corinne Hoex] in *Le Soir* [En ligne]. Disponible sur : <http://www.lesoir.be/archive/d-20130726-314PL3?referer=%2Farchives%2F Recherche%3Fdatefilter%3Dlast5year%26sort%3Ddate%2520desc%26word%3DCelles-%2520d%2527avant%2520Hoex> [Dernier accès le 11 mars 2018].