

Espaces de l'enfance dans l'œuvre de Corinne Hoex

Dominique NINANNE

Professeur de l'enseignement secondaire (Oviedo - Espagne)

Depuis une quinzaine d'années, les romans, nouvelles et poèmes de Corinne Hoex nous donnent rendez-vous avec des enfants au regard pénétrant et lucide. De son premier roman *Le Grand Menu* (2001), reconnu par plusieurs prix, au livre de poésie, *L'Été de la rainette* (2016), nombre de textes de cette « figure majeure »¹ des lettres belges contemporaines de langue française plongent le lecteur dans un univers d'enfance vécu avec une intensité peu commune, que rend une écriture travaillée, sensible et subtile.

Nous avons choisi d'aborder la vaste thématique de l'enfance par le biais de l'étude des espaces de l'enfance. La plupart des textes sur l'enfance de l'auteur s'ancrent dans des maisons et jardins, observés, chargés d'imaginaire et décrits par l'enfant ou l'adulte qu'il est devenu. L'objectif que nous poursuivons ici est de découvrir à partir des représentations spatiales de l'enfant, d'une part, ce que les lieux où il se meut révèlent de la dynamique familiale et, d'autre part, comment l'enfant, au sein de la maison et de la vie familiale dont elle est la scène, construit son propre espace psychique. Particulièrement riche en représentations est la maison du *Grand Menu*, le roman-phare de Corinne Hoex. Celle-ci et celle de *Ma robe n'est pas froissée* (2008) sont des maisons familiales néfastes, que nous explorerons dans un premier volet. La seconde partie de cet article, plus succincte, sera consacrée à la nouvelle *Dans le jardin* (2002) et aux ouvrages poétiques *Juin* (2011) et *L'Été de la rainette*, où jardins et demeures constituent des lieux d'évasion. Les différentes dimensions des espaces de la maison et du jardin, qu'elles soient spatiale, corporelle, familiale ou subjective, y seront mises en évidence. Nous confronterons les textes de Corinne Hoex aux images – attendues – qui informent la symbolique de la maison et éclairerons cette mise en perspective par les contributions de Perla Serfaty-Garzon qui, privilégiant une approche psychologique, s'intéresse aux pratiques de la maison et à la construction du sentiment du chez-soi.

Espaces étouffants. Maisons familiales

Le Grand Menu

Un monde clos

« Je ne sors pas »², déclare la fillette du *Grand Menu* qui entreprend son récit dans un style limpide, mesuré et précis. C'est au sein d'un espace fermé que la narratrice se situe d'emblée. Le monde, palpitant, mais dangereux, lui est interdit, car ses parents veillent à sa sécurité et n'ont de cesse de fermer toutes les portes et fenêtres de la maison familiale ; et rares sont les activités dans des espaces extérieurs. À la fin du roman, lorsque la narratrice évoque le moment du coucher, elle insiste sur le chemin de ronde qu'elle effectue son père, véritable « liturgie méticuleuse [qui] enferme à chaque tour davantage les choses » pour vérifier chaque volet et chaque verrou de la « boîte »³ qu'est leur maison. Tout au long du *Grand Menu*, la narratrice, dont on ne connaîtra jamais le prénom, parcourt de son regard observateur, à la fois candide et perspicace, les espaces de la demeure familiale où se déroule et se confine sa vie.

¹ Ce qu'affirme Jacques De Decker à propos de Corinne Hoex dans son discours lors de la remise du Prix Félix Denayer 2012, décerné par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique pour l'ensemble de son œuvre. Corinne Hoex (Bruxelles, 1946) est l'auteur de nombreux textes littéraires en prose, dont six romans, et d'une quinzaine d'ouvrages poétiques. Elle est membre littéraire belge de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique depuis avril 2017. Nous remercions l'écrivain de sa relecture de ce texte et de ses précieuses observations.

² Corinne Hoex, *Le Grand Menu*, [1^{re} éd. 2001], Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 123.

Une maison néfaste

La solide villa quatre façades qu'ont fait construire les parents repose sur des fondations ressenties par le *je* comme « un espace béant » menaçant, où sont blottis des « monstres », des « dragons »⁴ qui sortent de leur sommeil pour, la nuit, arpenter les pièces. Malgré la présence de radiateurs dont les parents règlent le thermostat, la narratrice a froid dans cette demeure, isolée par rapport aux maisons mitoyennes voisines. La menace létale du sous-sol atteint aussi les différentes pièces de l'habitation. Dans cette maison bourgeoise, moderne pour l'époque (vraisemblablement les années 1950 ou 1960), les matériaux, les nombreux meubles et bibelots, tous soigneusement choisis par les adultes, sont de qualité, mais dégagent une impression de mort : « Tout ici est construit avec des matières mortes »⁵. Sans les tapis, la fillette risquerait de se noyer dans « le parquet [qui] luit comme de l'eau »⁶. Les objets, méticuleusement entretenus par la femme de ménage, partagent le même sort que la narratrice ; en effet, ils « ne savent pas ce que c'est que partir. Ils ne connaissent que cette vie enfermée »⁷. Protégés de la lumière du soleil, ils se laissent étouffer par la pénombre mortifère : « C'est un monde où on tue. Je sens qu'il y a des crimes, qu'on héberge des luttes, qu'on cache des cadavres. [...] la mort reste à l'intérieur »⁸. Même l'air de cette maison, dans lequel « quelque chose de mauvais s'est tissé »⁹, est néfaste, s'infiltrant insidieusement dans les moindres recoins et pénètre les corps pour les intoxiquer. Dans ce décor menaçant où il ne fait pas bon vivre et où elle se déplace avec difficulté, risquant à tout moment d'accrocher les fragiles bibelots, la fillette se cache en-dessous de la table quand elle sait qu'elle est seule. Préservé de la présence diffuse et monstrueuse, seul le grenier est un espace « doux » qu'une lucarne ouvre à la lumière naturelle ; un espace aussi où la poussière est tolérée et où règne l'indéfini, l'informe – « On avance à tâtons. Les mains rencontrent de grands objets debout sous des toiles »¹⁰.

Sauf dans sa chambre où elle s'occupe de ses poupées, il n'y a pas de trace de la fillette dans la maison familiale. C'est d'ailleurs « la maison de Papa et Maman. Ils n'y sont que rarement, mais se trouvent partout »¹¹. « Papa et Maman sont tout. Ils sont le seul modèle. Ils sont le monde entier »¹², réitère-t-elle. Face à eux, à leurs conciliabules mystérieux dans le bureau, à leurs connaissances, jugements, normes de conduite qu'ils assènent sans les lui expliquer, elle représente peu. Évoquant son physique frêle et peu harmonieux, elle remarque d'ailleurs : « Il ne faut pas prendre de place. Je suis réduite au minimum »¹³. Par le fantasme, la fille tente de se soustraire à l'emprise de ses parents et de leur demeure. Imaginant ainsi avoir été enlevée par Papa et Maman peu après sa naissance, elle réclame une autre vie et s'invente une scène primitive personnelle – elle bébé entre ses vrais parents qui l'aiment. « Je veux qu'il y ait une histoire. Des parents dans une chambre qui se penchaient, confiants, sur un berceau bleu »¹⁴, imagine-t-elle.

La salle à manger

La salle à manger est le cadre de véritables moments de supplice pour l'enfant assise très droite sur sa chaise entre ses parents, constamment observée par eux et obligée de manger un « menu fixe et péremptoire »¹⁵, mais qui passe difficilement. De ce moment du repas, avant tout alimentaire, la parole est exclue. Au rythme des injonctions parentales comme « Avale », « Mastique »¹⁶, la fillette ingurgite les aliments en silence. Quand elle ne parvient pas à finir son repas, celui-ci se termine en punition : elle est « enfermée avec [son] assiette froide ou exilée dans la loggia »¹⁷ ou doit achever son assiette au repas suivant.

Après le dessert, la narratrice devient la spectatrice attitrée des jeux amoureux de ses parents. S'assurant du regard de leur fille ils l'instaurent en voyeuse de leurs câlineries. Parfois aussi, le père, un être

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁹ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Corinne Hoex, *Le Grand Menu*, *op. cit.*, p. 40.

narcissique et lunatique à l'humour douteux¹⁸, expose à sa fille admirative de comiques élucubrations – par exemple, il envisage, avec force détails, d'installer un singe dans le lustre de la salle à manger – avant de redevenir l'homme maussade mécontent de son enfant.

Les pièges de Papa

La maison néfaste paraît être complice du père violent, traquant l'enfant pour la prendre en défaut : « Il se tient aux aguets. Il me cherche et m'espionne. Il a un peu partout des alliés secrets. Des serrures, des interstices et des fentes de volets. [...] Il questionne les traces. Les raies que fait ma chaise en frottant le parquet. [...] Il voit sans être vu. [...] Il se déplace sans bruit et écoute à ma porte, l'oreille contre le bois »¹⁹. Quand sa colère se déchaîne, le père semble, aux yeux de sa fille, être assailli par un monstre qui rappelle ceux veillant dans les fondations de la villa, et devenir lui-même une bête incontrôlable qui la frappe et la gifle. La correction corporelle est suivie d'une punition qui est, chaque fois, enfermement dans « un de ces endroits noirs où on fait du rangement, où on entasse les choses qu'on cache, qu'on met hors de sa vue »²⁰. Le père ne se contente pas d'enfermer l'enfant dans le placard, il ferme celui-ci à double tour et chaque tour de clé semble emmurer de plus en plus la fillette en elle-même : « Puis il tourne la clé. Un tour. Deux tours. Métal contre métal. Il y a quelque chose qui ne passera plus. Tellement serré. Sans nom. Quelque chose qu'on oublie »²¹. À la tyrannie paternelle, la narratrice sait qu'elle ne peut opposer que peu de choses, telles les « très fines déchirures » qu'elle fait subir au papier peint du mur derrière lequel elle est punie, qui ne sont que « de très légers grattages qui effritent le secret. Le strict nécessaire. L'inévitable »²².

La réclusion que la narratrice subit dans la maison se répète à l'extérieur. À la foire, au Palais des Glaces avec son père, elle se sent ainsi devenir à nouveau sa captive :

Mon image est happée. [...] Prisonnière des miroirs. [...] Il s'approche de moi, m'attire dans son piège et son reflet m'agrippe. Nos corps sont enfermés dans une même bulle [...]. Papa se réjouit. Il observe son insecte qui s'écrase à la vitre, s'affole et se débat. Son visage immobile est partout à la fois qui converge vers lui-même. Avec ses yeux qui brillent.²³

La chambre de Maman

Aucune intimité n'a jamais été partagée entre la mère et la narratrice, même pendant la gestation. La fillette a grandi dans le corps de sa mère, comme dans un laboratoire, mais, explique-t-elle, « Maman, c'était le dehors »²⁴. L'enfant raconte sa naissance comme mouvement violent d'évacuation : « C'est une chute brutale. Comme par la portière d'un train »²⁵. Sa mère, remarque-t-elle, « est dégoûtée par les choses du dedans »²⁶, comme la salive, les larmes, le sang. De sa fille, la mère rejette particulièrement tout ce qui sort de sa bouche, ses incessants bavardages, ses baisers mouillés, la bave qui coule quand elle suce son pouce. Elle tient l'enfant à distance : « Allez ! Ouste ! Allez ! Dégage ! [...] » et, parfois, quand elle se ravise, c'est du bout des lèvres qu'elle l'appelle, de manière peu respectueuse : « Viens ! Viens, ma petite crotte ! »²⁷, tout en la rejetant de ses doigts tendus aux ongles rouges.

Les miroirs et les objets de la maison comme les verres et couverts reflètent la mère, sans cesse à la recherche de son image. En revanche, les yeux maternels « sévères, exigus, verrouillés »²⁸ se posent rarement sur la fillette. Observant le regard rêveur de sa mère, la narratrice s'autorise à penser qu'elle pourrait cependant exister dans ces yeux. Elle imagine alors que sa mère pourrait l'inviter à dormir dans sa chambre, comme le fait sa grand-mère. À la grand-mère se déshabillant devant sa petite-fille se superpose une mère qui désirerait son enfant, lui demandant « d'être sa dame d'honneur. Sa suivante. Son page »²⁹. Dans la mise en scène, le corps vu de la mère, dans sa volupté, occupe une place centrale. La narratrice imagine avec délice pouvoir s'approcher de ce corps inconnu et participer à ses soins (le libérer de sa lingerie, le gratter, le voir se talquer). Elle trouverait enfin aussi une place à elle dans le lit de sa mère ; bien

¹⁸ Parce qu'elle est maigre, il surnomme sa fille « Buchenwald » (*ibidem*, p. 26).

¹⁹ Corinne Hoex, *Le Grand Menu*, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ *Ibidem*, p. 77.

²¹ *Idem*.

²² Corinne Hoex, *Le Grand Menu*, *op. cit.*, p. 106.

²³ *Ibidem*, p. 58-59.

²⁴ *Ibidem*, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁶ *Ibidem*, p. 105.

²⁷ *Ibidem*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 112.

²⁹ *Ibidem*, p. 111.

plus, une place que sa mère aurait créée pour elle : « Ce sera une certitude, une nécessité : ma place sera contre elle »³⁰.

C'est dans la distance aussi que la fillette retrouve sa mère, toujours absente. Tout en veillant à ne laisser aucune trace de son passage, elle enfreint le domaine maternel que constituent ses effets personnels. Ce sont surtout les odeurs de sa mère telles celles, délicieuses, émanant de son peignoir de bain, que la narratrice recherche. Dans la penderie où elle pénètre, elle se love dans les robes, comme si celles-ci avaient le pouvoir de donner vie à sa mère, une mère enfin tendre et aimante : « Des êtres bouleversés me débordent et m'embrassent. Maman enfin permet que je l'approche. [...] D'elle le plus présent que je puisse retenir. Les riens qui la connaissent. [...] Je grappille les indices. Les offrandes de son corps. Les pièces à conviction. Les instantanés d'elle. Mes gris-gris. Mes fétiches. Ma pacotille d'amour »³¹.

Durant l'effraction dans le territoire maternel, que celle-ci soit imaginaire ou réelle, l'enfant tente de s'approprier le corps de sa mère, par un contact étroit, charnel et sensoriel avec celui-ci ou avec les vêtements qui lui appartiennent. La fillette du *Grand Menu* remplace momentanément le manque d'amour de sa mère par des substituts fascinants, soutirés de ses secrets.

La chambre de l'enfant et son espace intérieur

Dans sa chambre, l'enfant joue aux poupées. Ce sont ses filles, qu'elle prépare en vue d'une éventuelle visite de sa mère qui n'a ni le temps ni la patience de s'y intéresser. S'en occupant, elle reproduit les références d'éducation qu'elle connaît : l'amour et l'obéissance allant de pair, l'inculcation de la politesse, l'absence d'affection, le redressement par l'enfermement. Si les poupées demandent trop d'amour et d'attachement physique, elles sont punies et finissent dans le noir du placard.

Il faut toujours convenir à ses parents. Même seule dans sa chambre, la narratrice agit comme si elle était surveillée et n'ose aucun geste qui manifesterait sa vie : elle danse « sans sauter. Sans glisser les pieds » et chante en remuant les lèvres, mais « sans voix »³². Ce qui l'annihile a fini par faire partie intégrante de sa personne. Elle ressent son corps comme un « un bocal clos »³³ ou un espace fermé sur une violence intérieure sans issue, car lui fait défaut une parole libératrice :

Mon corps engloutit tout. [...] Ça s'entasse au-dedans même si je crois que je l'oublie. Ça travaille. Ça mord. Ça ne veut pas se perdre. [...] au-dedans ça hurle, ça me bat, ça ébranle mes murs. Pourtant ça ne me traverse pas. Ça n'arrive nulle part. Ça se rendort. [...] Mon corps engloutit tout, mais les mots continuent à l'intérieur. Ma tête est lourde. Avec toutes ces paroles comme un enfant qui ne peut pas naître.³⁴

Le père a construit pour sa fille une jolie maisonnette en bois, « la maison de Blanche-Neige »³⁵, dans le fond du jardin. Au terme de la description de cet espace, la narratrice ajoute, de façon inquiétante, « Et nous avons franchi le seuil »³⁶. Rien de plus n'est dit, mais l'entrée du père avec sa fille provoque le malaise du lecteur. Même lorsque la narratrice est seule dans la maisonnette, celle-ci n'est pas une retraite sûre, son père pouvant à tout moment l'en déloger. La fillette préfère alors se créer un espace propre de retrait. Au fil du texte, au gré des épisodes de récriminations, de violence paternelle ou d'indifférence maternelle, elle dit replier son corps sur lui-même et se clore ; ainsi, pour ne citer que deux exemples : « Tout de suite je m'écrase. Je suis ailleurs. Plus bas. Dans le fond de ma cale. Sous la ligne de flottaison. Resserrée sur moi-même. Les genoux aux épaules. Les yeux fermés. Une larve. Un germe. Un embryon »³⁷ ; « Le corps est sans défense. Il peut se clore seulement quelquefois sur lui-même. Se sceller comme une huître sans oreilles et sans yeux »³⁸.

Dans un coin de sa chambre à l'aspect plutôt spartiate (nul objet décoratif n'est mentionné), la fillette a cependant le bonheur d'avoir « une fenêtre, très haute et minuscule, qui éclaire à peine, belle comme un beau miroir »³⁹. S'y accroche un lierre, qui annonce le jardin. Cette fenêtre est ouverture sur le monde. Elle laisse pénétrer le bruit des jeux des enfants, les chants des oiseaux, les miaulements et rixes des chats, mais aussi la vie même du jardin dans ce qu'elle a de plus secret et d'intime : les cerises qui mûrissent, les

³⁰ *Ibidem*, p. 112.

³¹ *Ibidem*, p. 115.

³² *Ibidem*, p. 106.

³³ *Ibidem*, p. 105.

³⁴ *Ibidem*, p. 106.

³⁵ *Ibidem*, p. 68.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Corinne Hoex, *Le Grand Menu*, *op. cit.*, p. 18-19.

³⁸ *Ibidem*, p. 21.

³⁹ *Ibidem*, p. 116.

étoiles qui crépitent. Dans cette maison hermétique à l'air vicié, la fenêtre ouverte permet aussi l'incursion de la nuit, présence auréolée de mystère qui accompagne l'enfant, lui offrant un réconfort charnel : « La belle nuit vivante qui respire dehors. Elle pousse à l'intérieur sa grande forme noire et l'allonge contre moi. Avec elle se déplace un lent troupeau de bêtes qui marchent dans le soir pour trouver un point d'eau. Je sens leur mufler à mon oreille et leur désir de boire »⁴⁰. L'arrivée de la nuit n'est pas suffisante pour trouver l'apaisement. Quand il faut se coucher, la mère ferme la fenêtre et le père clôt les portes et volets de la maison. La narratrice fait fréquemment le même cauchemar, qui rappelle la béance sur laquelle repose la demeure et les monstres qui y nichent. En effet, poursuivie par une bête qui souffle, elle doit « enjamber les ravines, franchir les précipices, bondir au-dessus des crevasses »⁴¹, avant de tomber et de se réveiller en criant, ce qui fait accourir le père avec un verre d'eau, et parfois la mère. C'est dans la chambre, sur l'image du cauchemar qui est une chute inévitable dans un trou engloutissant la fillette, et sur celle de l'arrivée des parents, que s'achève *Le Grand Menu*. La mère se limite à se tenir « dans l'embrasement de la porte »⁴² avant de repartir, en faisant peu de cas des états d'âme de sa fille.

L'imaginaire que suscite le concept de maison se fonde sur l'abri, le refuge, le blottissement. La maison doit être, pour l'enfant, « ce corps enveloppant et protecteur qui vient redoubler, de l'extérieur, l'enveloppe maternelle »⁴³. Depuis toujours, souligne René-Pierre Le Scouarnec se référant à la *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, nous baignons dans le dedans. Celui-ci est notre habitat primordial puisque nous sommes formés dans le corps maternel. Les quatre murs de la maison constituent l'espace du dedans, qui représente « un chez-soi fini » et s'oppose « à un dehors aux forces illimitées »⁴⁴. Cet imaginaire de protection qui associe giron maternel et maison ne se retrouve pas dans *Le Grand Menu*. D'ailleurs, pendant la gestation imaginée par la fillette, la mère a toujours été le « dehors » ; au terme de la grossesse, elle aurait expulsé brutalement le bébé et préfère décidément tenir à distance son enfant. Par ailleurs, Bachelard souligne la verticalité de la maison, qu'assure la polarité de la cave et du grenier. Dans *Le Grand Menu*, il n'est nulle part question d'un toit qui, dans l'imaginaire collectif, est « emblème de la protection » et qui « s'accomplit en qualité d'abri »⁴⁵ ; l'accent est mis sur les profondeurs de la demeure. Lieu de l'irrationnel, la cave – dans *Le Grand Menu*, les fondations – fonctionne comme métaphore de l'inconscient indomptable et est territoire des peurs de l'individu. Dans le roman de Corinne Hoex, la menace du sous-sol s'étend à l'ensemble des pièces et du mobilier de la maison et poursuit l'enfant qui rêve. Seuls deux espaces liés à la hauteur – le grenier de l'informe, qu'une lucarne ouvre au ciel, et le jardin nocturne, dont la vie tumultueuse grimpe dans la chambre de la fillette grâce à un lierre – en sont exemptés.

Trois aspects fondamentaux éclairent le fait d'habiter, explique Perla Serfaty-Garzon : les deux premiers sont des dialectiques, le troisième consiste en une appropriation de la maison. Cette dernière caractéristique semble ne pas concerner la narratrice du *Grand Menu*, qui se sent étrangère dans la maison conçue par ses parents à leur image, tente de se réduire pour ne pas y occuper de place et s'acharne à échapper à l'air mortifère qui en émane. De plus, le roman sape l'équilibre entre le dedans et le dehors, le visible et le caché – termes des deux dialectiques –, nécessaire au fait même d'habiter la maison.

La maison est donc un dedans, dont les limites, portes extérieures et fenêtres, constituent aussi les liens avec le dehors. Cependant, les rapports de l'enfant du *Grand Menu* avec le monde extérieur sont pratiquement absents. Les parents sont maîtres des portes et des fenêtres qu'ils s'astreignent à fermer et celles-ci paraissent prolonger les murs, au lieu de les ouvrir. Si les parents cherchent sans doute à protéger leur enfant de dangers extérieurs, réels ou imaginaires, ils la plongent aussi dans un univers quotidien frustrant, incompréhensible et désemparant sur lequel elle n'a pas de prise, dont la scène principale est celle de la salle à manger. Plus encore, l'enfermement, au sein des espaces emboîtés que sont la maison et, au sein de celle-ci, le placard ou les miroirs de la foire et, symboliquement, au sein des regards du père et de la mère, implique un pouvoir exercé sur le mode de la force et de la violence. Dans *Le Grand Menu*, la domination de l'enfant, celle du père surtout, s'appuie clairement sur la spatialisation⁴⁶. Par ailleurs, Perla

⁴⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁴¹ *Ibidem*, p. 126.

⁴² *Ibidem*, p. 127.

⁴³ Jean-Louis Le Run, « L'enfant et l'espace de la maison », art. cit., p. 28.

⁴⁴ René-Pierre Le Scouarnec, « Habiter Demeurer Appartenir », 2007, p. 89. [En ligne], in Christian Thiboutot (éd.), *Essais de psychologie phénoménologique-existentielle réunis en hommage au professeur Bernd Jager*, 2007, Collection du Cirp, vol. 1, p. 79-114. <https://www.habiter-autrement.org/01_tendances/contributions-01/Habiter-Demeurer-Appartenir.pdf>. (Consulté le 5 septembre 2018).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁴⁶ Particulièrement éclairante est l'analyse que Guy Di Méo propose des mots « fermer » et « enfermer ». Il écrit : « “Enfermer” redouble en quelque sorte la notion de “fermer”. Elle adjoint à la force brute, celle de la fermeture, un déploiement supplémentaire de violence par le contrôle coercitif du pouvoir sur la porte [...], voire par l'utilisation, aussi, de la ruse [...] ».

Serfaty-Garzon souligne l'idée « d'identité de nature, au niveau du vécu, entre l'intériorité corporelle et le dedans de la maison »⁴⁷. Le for intérieur qu'exprime la narratrice est marqué par l'enfermement venant de soi, prolongement de l'univers clos qui l'étouffe. Le dehors inaccessible est le domaine de sa mère, le sien est celui du dedans insupportable et dégoûtant aux yeux de celle-ci. Dans la lignée des femmes fortes de sa famille, la fille se définit comme « la plus petite. La si pareille. Qui est fermée »⁴⁸. Son enveloppe corporelle, qu'elle voudrait replier sur elle-même jusqu'à la faire disparaître, est semblable aux murs de la maison contenant quelque chose de mauvais. Disposant pourtant d'un regard lucide sur ce qui lui arrive, elle s'enferme dans le silence, enfouissant en elle le vacarme qui l'agite.

La seconde dialectique concerne la visibilité, « celle du regard auquel s'expose l'habitant : regard porté sur soi-même, regard d'autrui sur soi »⁴⁹. La mère s'intéresse peu à sa fille et son regard est indifférent. Les portes intérieures peuvent être à tout moment ouvertes par le père pour surprendre sa fille et les serrures et interstices la livrent à son regard de surveillance. La mise en lumière de la fillette est sa mise en défaut pour une mise au rebut – être reléguée dans un lieu occulte. L'enfant se sent constamment sous contrôle, même dans sa chambre, et, comme l'explique Perla Serfaty-Garzon, « la visibilité, l'ouverture, la transparence totales » sont une manière d'« exiger une reddition complète de l'habitant »⁵⁰. Dès lors, la visibilité qu'exige le père qui surveille, la difficulté pour la fille de trouver un espace où être chez elle, font surgir l'image d'une demeure où « l'exercice même d'habiter dans l'acte de séparation par rapport aux autres »⁵¹ est impossible pour l'enfant. Plus encore, la transparence qu'impose le père contribue à assurer ce que Perla Serfaty-Garzon désigne comme « un fantasme de domination et de mécanisation de l'être »⁵². L'on comprend alors le besoin de la narratrice de se réfugier sous la table ainsi que son attrait pour les secrets du grenier et la vie libre du jardin.

La question de « Qu'est-ce qu'habiter une maison ? » que se pose aussi René-Pierre Le Scouarnec⁵³, l'amène à envisager deux dialectiques qui nous permettent d'apporter un dernier éclairage au *Grand Menu*. La première, déjà abordée, est celle du dedans et du dehors. « Demeurer » s'enracine dans un chez-soi, dans un lieu clos qui permet d'être soi-même, ce qui n'est pas ce que vit la fillette du *Grand Menu*. Le Scouarnec met en évidence une autre dialectique, à laquelle le personnage du livre de Corinne Hoex est tout aussi étranger. Cette dialectique repose « sur les liens unissant les personnes de la maisonnée » et prend « la forme d'oppositions relationnelles telles que : nous/eux, familier/étranger [...] »⁵⁴. Habiter prend ici le sens d'« appartenir », c'est-à-dire « vivre en relations et dans un rapport de familiarité avec les siens »⁵⁵. Or, dans *Le Grand Menu*, n'apparaît nulle part le pronom personnel « nous » désignant la narratrice, avec ses parents. Elle se voit et se décrit seule, face à son père et à sa mère formant un bloc indissoluble, ou face à l'un d'eux. La fillette n'est jamais incluse dans la maisonnée ; ce n'est pas l'étranger venu du dehors qui est l'exclu, mais bien elle.

En définitive, la maison calfeutrée du *Grand Menu*, aux antipodes d'un espace protecteur dans lequel habiter signifie être chez soi et appartenir à une famille, est le lieu où s'opère, sous le couvert de principes policés de bonne éducation, la négation d'une petite fille.

Ma robe n'est pas froissée

Maisons familiales et espaces intérieurs

Dans ce deuxième roman de Corinne Hoex, la narration adopte le point de vue d'une femme adulte sur sa vie passée et présente. Celle-ci évoque d'abord son père décédé qu'elle adorait, mais qui la terrorisait, elle raconte ensuite sa relation présente avec une mère peu aimante et termine son récit par le souvenir de

Guy Di Méo, mars 2009. « Espaces d'enfermement, espaces clos : l'esquisse d'une problématique », p. 8. [En ligne], in *Cahiers ADES*, p. 7-18. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00402011/document>>. (Consulté le 5 septembre 2018).

⁴⁷ Perla Serfaty-Garzon, « Expérience et pratiques de la maison », 1985, p. 12. [En ligne], in Irwin Altman et Carol Werner, *Home environments. Human behavior and environment. Advances in theory and research*, New York, Plenum Press, p. 65-85 [p. 1-30 dans le PDF]. <<http://www.perlaserfaty.net/texte1.htm>>. (Consulté le 5 septembre 2018).

⁴⁸ Corinne Hoex, *Le Grand Menu*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁹ Perla Serfaty-Garzon, « Expérience et pratiques de la maison », *art. cit.*, p. 11.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁵¹ Perla Serfaty-Garzon, « La cave et le grenier », 2003, p. 3, in Marion Segaud, Jacques Brun et Jean-Claude Driant (dir.), *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 58-59. [En ligne], <<http://www.perlaserfaty.net/texte6.htm>> [p. 1-4 dans le PDF]. (Consulté le 5 septembre 2018).

⁵² *Ibidem*, p. 4.

⁵³ René-Pierre Le Scouarnec, « Habiter Demeurer Appartenir », *art. cit.*, p. 79.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁵ *Idem*.

sa liaison avec un fiancé qui la maltraitait. La présence de la mer, dont la narratrice dit rêver, se remémorer et qu'elle aime contempler, accompagne les méandres de cette parole sans concession, qui saisit une à une pour les examiner toutes les négations subies.

La maison familiale bruxelloise où a grandi la narratrice, à présent inoccupée, ressemble à celle du *Grand Menu*. Cette « altièrre demeure », seule et « glaciale »⁵⁶, à « l'ample confort », est, à ses yeux critiques, « imposante, arrogante, fermée sur ses meubles, sa vaisselle, ses bibelots, ses tableaux »⁵⁷. Dans cette habitation à l'image de la mère, c'est celle-ci qui avait l'habitude de fermer « autour d'elle toutes les serrures à double tour »⁵⁸ et il a fallu attendre que vieillie, elle doive s'installer dans une maison de repos pour en confier enfin une clé à sa fille. Comme dans *Le Grand Menu*, c'est en l'absence de la mère que la fille s'arroge le droit d'explorer ses affaires. Ici plus encore, abondent les objets : ce sont des piles de linge au-dessus des armoires et à même le sol, « des rayonnages débordants » de nourriture, des « penderies saturées »⁵⁹ de vêtements que découvre l'intruse. Par contre, il n'y a nulle trace des cadeaux qu'elle a offerts à sa mère, ni dans la maison bruxelloise, ni d'ailleurs dans la chambre de la maison de retraite.

La narratrice est consciente de n'avoir pas été désirée ni aimée par sa mère, qui érige sa personne en un « territoire »⁶⁰ imprenable. Toute sa vie, la fille a désiré s'immiscer dans le regard maternel, mais n'a reçu en retour que de l'indifférence. Quand elle pense à la grossesse de sa mère et à sa naissance, c'est aux images d'un seuil non franchi et d'une porte ouverte par effraction qu'elle fait appel pour dire une maternité niée :

Dès avant ma naissance, sa vocation de mère s'est bloquée sur un seuil. Dans l'obscurité de son ventre, un spasme assassin, une crispation terrible se contractaient sur moi, me broyaient sans me voir. Je suis venue au monde en forçant une porte comme les marchands d'aspirateurs et d'encyclopédies. La même intrusion. Le même sans-gêne. Je suis une démarcheuse à qui elle n'a jamais ouvert.⁶¹

Ces images et celle de la portière du train du *Grand Menu* font du corps maternel enceint un lieu d'où évacuer le parasite qui s'y loge. Le rejet ressenti s'imprime sur la description des mouvements de la mer que la narratrice regarde. La mer « façonne ses lames » pour les refouler vers le sable et « Toujours elle les pousse, les ramasse, les rejette. Comme on expulse un enfant »⁶².

Par ailleurs, la maison de *Ma robe n'est pas froissée*, telle celle du *Grand Menu*, est le cadre de la surveillance paternelle s'exerçant sur l'enfant, selon un schéma invariable. Le père, un homme exigeant et inexorable, observait sa fille pour la prendre en faute, la rabrouer et lui infliger une punition corporelle.

Un autre espace fondamental pour la fille de *Ma robe n'est pas froissée* est celui de la maison familiale de villégiature sur la côte belge, d'où s'amorce l'énonciation. La narratrice est devenue l'héritière et la gardienne de cette maison rouge « entourée d'un cercle de peupliers »⁶³, « retranchée sur sa dune »⁶⁴, tant aimée par son père. Se recréant dans les souvenirs qui y sont attachés, de l'enfance à l'âge adulte, elle y cultive le souvenir de ce père adulé, qui était tout pour elle. Pas plus que dans la villa de sa mère, elle n'est à sa place dans la maison du père défunt : « Ta fille te spolie. Ta fille usurpe ta place »⁶⁵. Elle se définit cependant par rapport à cette maison puisque jouant avec le terme de « demeure » dont la désignait son père, elle affirme à propos d'elle-même : « Ce constat tient désormais lieu de programme : je suis celle qui demeure auprès de ton souvenir »⁶⁶. L'encerclement, ici de la maison par les peupliers, structure aussi l'espace intérieur du personnage depuis son enfance, pour qui le père autoritaire occupe le centre d'un cercle d'où il n'y a pas d'échappatoire possible. Ainsi, la narratrice se rappelle un compas qu'il lui avait offert pour ses douze ans et qui hante encore ses pensées à l'âge adulte : « J'ai tracé des infinités de cercles parfaits, de rouages, d'engrenages dont tu occupais le centre. [...] Je songe souvent, depuis ta disparition, à cette boîte à compas. [...] Du haut d'un ciel sans nuage, tu observes ta fille, épinglée ici-bas par la pointe acérée d'un compas d'argent »⁶⁷.

⁵⁶ Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 53.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, *op. cit.*, p. 89.

⁶³ *Ibidem*, p. 7.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 16.

Des espaces de l'enfance à ceux de l'adolescence et de l'âge adulte

Les lieux extérieurs qu'évoque la narratrice sont surtout des espaces aquatiques – quais, dunes, plage, canaux de Bruges –, parcourus pendant l'enfance ou l'adolescence en compagnie du père. Elle reconnaît que, son père ayant disparu, elle s'autorise à se replonger dans les souvenirs les plus heureux ou en créer d'autres où il témoignerait enfin de son amour pour elle. Les espaces extérieurs bruxellois, qui auraient dû faire partie de la vie quotidienne de l'adolescente, sont absents. En effet, jeune fille, la narratrice était confinée dans sa chambre, entre ses manuels scolaires, privée de sortie, ses parents ayant décidé de la reclure et son père, de la garder pour lui. Les sorties du samedi soir se faisaient au cinéma, assise entre sa mère et son père. Ce dernier l'emmenait tous les jours en voiture à l'école et ce fut lorsqu'elle dut se rendre à l'université qu'elle prit conscience de sa méconnaissance absolue de la ville.

Ses parents sont alors soulagés qu'elle rencontre, au début de cette première année universitaire, un jeune homme *bien* possédant une voiture et la reconduisant chaque soir chez elle. Dans sa chambre d'enfant, puis d'adolescente, la jeune femme se fait violer et battre chaque soir par son amoureux tandis que ses parents font mine de ne rien voir ni entendre. Le week-end, ces derniers se rendent à la côte et la brutalité du garçon peut prendre libre cours dans la maison tout entière. Il prend plaisir à enfermer la jeune fille pendant qu'il martyrise son chien, la jette dans les escaliers ou la traque dans la cave. Ici encore, pour dire l'horreur de ce qu'elle subit, la narratrice recourt à l'image d'un cercle d'où nulle retraite n'est possible : « Tout le samedi, tout le dimanche, je coopère à ma mise à mort, j'appartiens aux banderilles, au poignard, à l'estoc, je suis au centre de l'arène et il n'y a pas de spectateurs »⁶⁸. Le cercle du compas paternel a fait place à l'arène du fiancé. Victime réduite au néant, la fille a accepté, en la subissant et en ne la dénonçant pas, la violence de l'amoureux, mais l'engrenage de cette violence est inscrit au sein même de la maison et des relations familiales qui s'y déroulent. « Ce qui se passe est autorisé »⁶⁹, assène lucidement la narratrice. Le dimanche soir, quand les parents rentrent de week-end, la fille, couverte de bleus, prétexte être souffrante pour ne pas se montrer. Sa mère monte dans sa chambre, mais préfère tout ignorer en laissant la lumière éteinte. Elle pose un pas de plus que la mère du *Grand Menu* qui restait sur le seuil de la chambre de sa fille lorsque celle-ci faisait un cauchemar, mais le résultat est le même : ni l'une ni l'autre de ces deux mères n'écoutent ni ne regardent vraiment leur fille. Le père l'ayant abandonnée – livrée, même – à la violence du fiancé, il ne s'autorise plus à entrer dans sa chambre, ni à la frapper : « Il a passé la main. Je ne suis plus "la fille de mon père". Je l'ai trahi. Giflée, battue par un autre homme »⁷⁰.

La jeune fille échoue aux examens, doit abandonner l'université (aux yeux de ses parents, elle est trop médiocre) et se libère du fiancé parti étudier à l'étranger. Quand elle prend son indépendance et quitte la maison familiale, l'emprise paternelle se prolonge. La jeune adulte *bénéficie* à la fois du confort matériel que son père lui offre – une voiture et un appartement meublé – et des conditions qu'il lui impose : « [...] tu me permettais d'[en] user aussi longtemps que je me conduirais bien, c'est-à-dire comme tu l'entendais »⁷¹. Dans son appartement, elle reproduit l'obsession maternelle d'accumuler des objets et elle est consciente qu'elle va continuer à le faire, car se débarrasser du passé lui est impossible⁷². À nouveau, elle définit son identité par rapport à un espace d'habitation ; en effet, elle « héberge »⁷³, dit-elle, les angoisses et les habitudes de sa mère. Elle copie aussi avec fierté l'ordre méticuleux de son père. La femme qu'elle est devenue a décoré son appartement de tableaux qui sont tous des portraits : « Des visages obligés de se tourner vers moi »⁷⁴. Elle s'est particulièrement attachée à une œuvre intitulée *La Visiteuse du Secret*, une peinture qui représente une jeune fille rêveuse, son double en quelque sorte, dont elle aime rencontrer le regard. Elle décrit l'acte d'achat, lors d'une vente aux enchères, comme « un enlèvement. Un rapt. Une jeune fille que je délivrais »⁷⁵. Le rapt imaginaire de l'enfant, dans *Le Grand Menu*, représentait la

⁶⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 93.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 107.

⁷¹ *Ibidem*, p. 19.

⁷² Bien différente sera l'attitude de la narratrice de *Décidément je t'assassine* (2010), le troisième roman de Corinne Hoex. Après le décès de sa mère, décrite comme une femme au fort caractère et indifférente envers sa fille, la repoussant même souvent, cette dernière retourne dans la maison familiale à laquelle elle n'avait jamais eu librement accès (elle n'en connaissait d'ailleurs pas le code de l'alarme) pour la vider. La fille fait l'inventaire des possessions de sa mère pour ensuite les jeter. Au fur et à mesure qu'elle se sépare des objets, elle se défait de l'emprise maternelle : « Je vide. Je te vide. Tu rétrécis. Tu décrois. » (Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 71).

⁷³ Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, *op. cit.*, p.54.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁵ *Idem*.

possibilité d'une vie autre, heureuse ; l'acquisition du tableau comme rapt, pour l'adulte de *Ma robe n'est pas froissée*, entrouvre la possibilité de se libérer pour se voir elle-même et s'aimer.

Dans ce roman, l'habitat de l'enfant puis de l'adolescente n'est pas non plus refuge. Ici encore, la première « habitation » de l'enfant, que constitue le corps enceint de sa mère, est imaginée comme expulsant l'intruse qui désire s'y blottir. La maison familiale, coupée du monde extérieur, enferme l'enfant dans les diktats familiaux. Lieu de l'ordre et de l'envahissement d'objets maternels, elle octroie peu de place à l'enfant ; lieu du visible, elle fonctionne comme piège au service de la vigilance paternelle. Dans les deux romans aussi, la prégnance de l'espace de la maison est telle qu'elle conditionne la perception que les narratrices, l'enfant et l'adulte réfléchissant à son passé, ont de leur personne et des relations, avec le père et le fiancé, desquelles elles sont prisonnières.

Ma robe n'est pas froissée va plus loin dans l'exploration du processus d'aliénation auquel contribue la maison. Au lieu d'être un espace que l'enfant puis l'adolescente s'approprient et où elles acquièrent de l'autonomie et de l'indépendance, la chambre est ici espace où elles sont réduites à rien. Trop transparente pendant l'enfance, car soumise à l'intrusion paternelle, la chambre devient trop cachée à l'aube de l'âge adulte et est le théâtre, en toute impunité, de la folie du fiancé et de l'asservissement de la fille.

La narratrice ne peut rien attendre du fait d'habiter, ni dans le sens de demeurer, ni dans celui d'appartenir. Perla Serfaty-Garzon, reprenant la réflexion d'Emmanuel Lévinas sur la demeure dans *Totalité et infini*, explique que la maison abrite l'intimité de l'individu et qu'en son sein, l'individu peut s'isoler, se recueillir, être soi-même, ce qui prépare une ouverture à l'autre :

L'intime relève du soi, il est de l'ordre du plus proche du sujet. Il est [...] ce territoire à partir duquel le sujet mesure à la fois son identité et sa disponibilité à l'égard du monde [...]. Cette conscience d'un for intérieur est essentiellement une attention envers soi-même, une amitié et une intimité qui est l'ancrage même, dit Lévinas, de la capacité du sujet d'aller au dehors, vers autrui.⁷⁶

Tant qu'elle vit sous le toit familial, l'intimité de la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* est inexistante et elle n'est rien pour le tiers qu'elle rencontre quand elle sort de la maison et qui, sous ses poings, la veut « muette, sourde, aveugle, infirme »⁷⁷. Ce qui est plus révoltant encore est que ce sont ceux supposés faire partie de la maisonnée et guider l'adolescente à se construire et à se séparer d'eux qui, par leur indifférence, la livrent à la souffrance.

Même si, dans sa demeure d'adulte, la narratrice copie les obsessions parentales d'accumulation d'objets et d'ordre, elle s'approprie l'espace avec des portraits, parvenant ainsi, d'une certaine manière, à créer le contexte d'une maisonnée bienveillante. Cet appartement est son chez-soi et ce serait peut-être là qu'elle connaîtrait un « mouvement d'attention et d'amitié »⁷⁸ envers elle-même, prélude d'un mouvement d'action sur le monde – tel celui de « répandre sur lui une douceur qui est l'essence de l'habitabilité du monde et de l'appropriation de la demeure »⁷⁹. À la fin du roman en tout cas, au terme de la parole d'anamnèse, la narratrice se situe dans un espace ouvert. Face à l'horizon de la mer qu'elle observe, en harmonie avec une nature – l'eau, le ciel, le sable et les oyats – dans laquelle elle se sent bien, mais coupée du monde – les gens qui jouent sur la plage –, elle parvient à exprimer le drame qui la mine : « Rien ici ne connaît l'angoisse de vivre. La menace terrible de l'amour »⁸⁰.

Espaces d'évasion. Jardins et maisons de vacances

Dans le jardin

Dans cette nouvelle publiée l'année suivant[dn1] *Le Grand Menu*, une enfant solitaire décrit les jardins de sa maison. Comme dans le roman, cette maison est un lieu isolé et dangereux aux portes traîtresses, cachant quelqu'un qui peut débusquer à tout moment l'enfant. Le premier jardin, à l'avant de la maison, est décoratif et la fillette n'y a pas accès. Le deuxième jardin, à l'arrière, est l'œuvre d'un architecte. Il s'agit d'« un jardin d'agrément conçu en deux parties »⁸¹, « bien composé » et[dn2] la pelouse et le verger, séparés

⁷⁶ Perla Serfaty-Garzon, « Dans l'intimité de la maison, un territoire pour l'enfant », [En ligne], p. 3, in *Le Furet. Revue de la petite enfance et de l'intégration*, n° spécial « À la conquête de l'espace », été 2006, p. 29-30. <<http://www.perlaserfaty.net/texte18.htm>>. (Consulté le 5 septembre 2018)

⁷⁷ Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, op. cit., p. 105.

⁷⁸ Perla Serfaty-Garzon, « Habiter », in Marion Segaud, Jacques Brun et Jean-Claude Driant (dir.), *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, op. cit., p. 4.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, op. cit., p. 111.

⁸¹ Corinne Hoex, « Dans le jardin », [En ligne], in *Bon à tirer. Revue littéraire en ligne*, février 2002, n° 4, [n.p.]. <<http://www.bon-a-tirer.com/volume4/ch.html>>. (Consulté le 5 septembre 2018).

par une haie, sont parfaitement entretenus. C'est l'espace du « fond du jardin [...] resté sauvage » qui fascine la narratrice. Il constitue un monde à part, purement végétal et animal, soustrait à l'emprise de l'homme. S'y déploie « une vie sombre » étrangère à l'ordre du jardin, « une vie d'avant ». Sa sauvagerie est le fait de son côté primitif, libre et peu hospitalier et fait penser aux forces obscures et inconscientes que contiennent les profondeurs d'une demeure, mais dépourvues du caractère sinistre que dénonçait la narratrice du *Grand Menu* à propos de la sienne.

La perception du fond du jardin est olfactive et visuelle. Il s'agit d'« un lieu de pourriture, d'où transpire une brume qui envoûte ceux qui s'attardent ». Les images visuelles font ressortir le caractère défensif de l'espace végétal contre ses intrus, dont « Papa » : ainsi, de ses crocs puissants, le roncier se défend de l'herbe tondue que le père jette sur lui. Le fond du jardin est le repaire d'animaux : des oiseaux, des insectes, des écureuils, une taupe que ne supporte pas le père, une tortue.

L'enfant capte, par petites touches, la beauté et la bonté de cet espace qui l'accueille. Le vieux pêcheur est à même d'écouter les vœux qu'elle lui adresse. La tortue semble apprécier ses caresses tendres. Le « beau pelage » de l'herbe, ratissée par l'enfant, tressaille. En retour, cette dernière se laisse caresser par les éléments du jardin. La fillette oppose l'ouverture du jardin au traquenard de la maison qui se referme sur elle et affirme que le jardin est son espace à elle, où elle peut être elle :

J'aime le jardin. Dans le jardin, il n'y a pas de piège. Pas de monstre embusqué. Personne derrière une porte. Le soleil est celui de tous les jardins du voisinage. Les nuages aussi. [...] Les mêmes pour tout le monde. [...] Dans l'herbe, je suis chez moi. Ce que je suis de bête et de lent et de maigre, l'herbe ne le sait pas.

C'est le sens du toucher qui est enfin activé pour dire la connivence de la narratrice avec l'herbe et la terre, une communion même, car celle-ci s'immerge dans l'espace, elle se fond dans l'herbe et sent la vie cachée de la terre. Couchée sur le sol, l'enfant devient une montagne escaladée et effleurée par les insectes et « aspire le goût mouillé des choses qui poussent ». Touchant de tout son corps la terre et l'herbe, l'enfant peut enfin crier et être écoutée. C'est une vie pleine et occultée, interdite, telle celle du fond du jardin, qui perce alors en elle, sans frein : « Je peux crier profond : il y a sous moi un monde oublié, ma parenté du sol, les taupes et les vers dans leurs citadelles sombres. La terre a un ventre nu qui m'écoute ». Ce « ventre » terrestre, complice de l'enfant, mérite d'être souligné. Il est, en effet, radicalement opposé aux ventres maternels du *Grand Menu* et de *Ma robe n'est pas froissée* ayant éjecté les filles.

Le fond du jardin de cette nouvelle, le jardin ressenti par la narratrice du *Grand Menu* depuis sa chambre ainsi que d'autres lieux (la penderie maternelle, par exemple), se déploient à partir de perceptions aiguës. En émergerait ce que Pierre Péju, dans *Enfance obscure*, indique comme « l'enfantin », c'est-à-dire une expérience à écrire, les sensations à vif de l'enfant qui font retour et que reconstitue et révèle l'écriture, par fragments, celle ici de Corinne Hoex. L'enfantin, explique-t-il, « n'est jamais séparable d'une menace, de l'expérience originelle d'une peur, d'une honte ou d'un enchantement. De recoins sombres d'où la monstruosité, croit-on, va surgir. Mais aussi de recoins protecteurs et chauds, de cachettes, de territoire où vivent des bêtes »⁸². Le surgissement de l'enfantin souligné ici apparaîtra plus clairement encore dans l'écriture poétique de Corinne Hoex.

Par ailleurs, cet espace du fond du jardin fait penser à ce que Michel Foucault nomme « hétérotopie » ou « contre-espace ». Les hétérotopies, développe-t-il, sont des « utopies localisées », « des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier »⁸³. Le fond du jardin, que la fillette désigne comme étant son chez-soi, où elle peut devenir une enfant comme les autres et, même plus, où elle reçoit la vie palpitante de la terre et de l'herbe, se révèle en effet comme rempart contre la maison dangereuse et nuisible.

Juin

Le quatrième ouvrage poétique de Corinne Hoex, *Juin*, a été publié à la suite de ses trois premiers romans et l'on y retrouve la présence d'une petite fille de huit ans au « vieux regard »⁸⁴. Temps et espaces se croisent dans ce livre de poésie d'une cinquantaine de pages. Il est placé sous le signe du rêve faisant

⁸² Pierre Péju, *Enfance obscure*. [Format Kindle], Paris, Gallimard, 2011

⁸³ Michel Foucault, « Les Hétérotopies », [Vidéo et texte en ligne], in *France-Culture*, 7 décembre 1966. <<https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8>> et retranscription sur <<http://oiselet.philo.2010.pagesperso-orange.fr/OC/Foucault.%20Conference.pdf>>. (Consulté le 5 septembre 2018). À propos de ces contre-espaces vécus pendant l'enfance, Foucault écrit : « [...] les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier ou mieux encore la tente d'Indiens dressée au milieu du grenier, ou encore, c'est – le jeudi après-midi – le grand lit des parents ».

⁸⁴ Corinne Hoex, *Juin*, Bruxelles, Le Cormier, 2011, p. 23.

resurgir le passé, comme l'annonce un extrait des *Chansons* de Paul-Jean Toulet choisi comme exergue. La parole remémorative d'une narratrice adulte se cristallise autour du mois de juin, quand, enfant, elle séjournait chez sa grand-mère, que désigne le pronom personnel « tu ». Par ailleurs, cinq titres des sept chapitres qui constituent *Juin* désignent un lieu (*La rue, La fenêtre, Parc Astrid, En ville*) ou un élément d'un lieu précis (*Les roses* – celles du perron de la maison de la grand-mère) ; les deux autres, une temporalité (*Le soir, Juin*). Tout au long du livre, c'est un monde sensoriel, substantiel et dense, palpable de joie et de bonheur, qui se déploie sur le mode du fragment, dans des vers courts, le plus souvent aux phrases nominales. L'enfantin que Corinne Hoex fait se manifester passe par le regard de cette enfant qui s'anime pour s'émerveiller et capter par touches les espaces, le corps, les gestes et les paroles d'une grand-mère affectueuse et aimante, vivante et spontanée, au « rire de collégienne »⁸⁵.

La rue, espace inaugural

Aux antipodes de l'atmosphère confinée du *Grand Menu*, *Juin* s'ouvre sur un espace extérieur : la rue et le perron de la maison, d'où la petite-fille voit arriver vers elle sa grand-mère. Dans ce lieu que rendent vivant la couleur et l'odeur des roses, les marronniers en fleurs, la brise dans les arbres, la lumière entre les branches, le *tu* impatient va à la rencontre du *je* et le reçoit contre son corps : « tu avances / dans ta robe de soie rouge / tu avances / toujours / tu viens vers moi »⁸⁶, « au bout de ta rue / tu marches vite »⁸⁷, « tu avances / tu cours / le feu aux joues / écartant / largement / les bras »⁸⁸.

Ce moment charnel des retrouvailles constitue le cœur de ce premier chapitre intitulé *La Rue* et réapparaîtra dans le texte. En poésie, les images des portes et fenêtres ouvertes et des bras qui se tendent pour serrer l'enfant se substituent à celles, romanesques, du verrouillage de la maison et des mères qui repoussent leur progéniture. De plus, la présence de la lumière qui éclaire cette scène inaugurale, alliée à la grand-mère – « la lumière vient / entre les branches / la lumière te regarde »⁸⁹ – est diffuse dans l'ensemble de *Juin*, faisant de la grand-mère observée et décrite par sa petite-fille un être radieux.

La maison de la grand-mère

De la rue, le lecteur est entraîné à l'intérieur de la demeure : d'abord, ce qui constituerait l'espace du salon, qu'évoquent le « fauteuil de velours / l'ovale de dentelle / où se pose ta tête »⁹⁰ et les rideaux de la fenêtre ; ensuite, la salle à manger ou la cuisine, où il fait bon vivre (chapitre *La Fenêtre*). La table, centrale mais jamais nommée, apparaît à travers des objets épars et le menu désordre qui y règne. Il s'agit d'un espace où manger et boire sont un plaisir, que l'adulte partage avec l'enfant : ici, l'orange pétrie par la grand-mère pour qu'elle soit plus juteuse ; là, le pot de confiture de groseilles qui réunit le *tu* et le *je* : « tes yeux sont là / dans les miens / par-dessus l'arôme »⁹¹. Manger fait fi des contraintes et conventions : « tu as fait un goûter / de pains perdus fumants / que j'avale debout / sans me soucier des miettes »⁹². Le menu laisse place à la joie de l'improvisation et de la surprise – la grand-mère prépare une galette des rois au mois de juin pour couronner sa petite-fille. Contrairement aux aliments du *Grand Menu*, établis par décision parentale pour leur valeur nutritive, consommés uniquement dans la salle à manger ou au restaurant, ceux mentionnés dans *Juin* sont surtout des friandises et des pâtisseries, savourées en rue, dans le jardin, à la maison ou dans un salon de thé.

Dans *Le Grand Menu*, la narratrice se souvenait des nuits passées avec sa grand-mère et imaginait pouvoir vivre le même bonheur avec sa mère. La scène du chapitre *Le Soir* est le pendant de celle du coucher dans le roman. Elle exprime la fascination de la fillette pour le corps de sa grand-mère et l'intimité physique que celle-ci partage avec elle, dans l'espace de la chambre à coucher. Au cœur de cet univers replié sur elles deux, aux « tentures fermées »⁹³, le *tu* crée une place pour sa petite-fille, dans son lit ou sur sa poitrine : « ma place dans ton lit »⁹⁴, « ma tête sur ton oreiller »⁹⁵, « viens mon cœur de beurre / tes bras

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ Corinne Hoex, *Juin*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Corinne Hoex, *Juin*, *op. cit.*, p. 13.

⁹¹ *Ibidem*, p. 16.

⁹² *Ibidem*, p. 17.

⁹³ À deux reprises, *ibidem*, p. 26 et 27.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 30.

sont frais / mon cœur de beurre / viens mon cœur de beurre / les coussins d'amour »⁹⁶. Le regard verrouillé et indifférent de la mère, dans *Le Grand Menu*, fait place ici au regard bienveillant de la grand-mère qui recherche celui de la fillette, montrant l'amour qu'elle a pour elle : « tu fais des bulles / tes yeux dans les miens / guettent mon bonheur »⁹⁷.

Du jardin à la ville

La suite de *Juin* parcourt des espaces extérieurs : le jardin de la maison, le parc Astrid, les magasins, l'atelier de la tailleuse, l'institut de la manucure, la pâtisserie. C'est un monde intense que la fillette découvre grâce à sa grand-mère : « quand tu es là / une minute de juin / un instant d'existence / absolue »⁹⁸. Les rires, jeux, danses, rêveries le temps d'une sieste, occupations de la grand-mère qu'elle partage avec sa petite-fille, s'ancrent dans des objets de l'existence quotidienne et évoluent au gré de la vie foisonnante du jardin et du parc Astrid. Les sens en éveil, le *je* observateur se laisse guider par le *tu* dans le contact avec la nature. Dans les chapitres *Juin* et *Parc Astrid*, le linge suspendu, la balancelle, le journal, le goûter, les cerises, les fraises, une poire, l'herbe et la terre, les arbres, le vent, le ciel, le chant des merles, la chatte, une chenille, les jeux d'ombre et de lumière, la fraîcheur du soir, la chaleur du soleil, une averse, reflètent la sérénité du jardin et du parc et le bonheur qui y règne. Les quelques verbes auxquels recourt l'auteur accordent véritablement une vie au jardin – vibrante et paisible, non sauvage comme *Dans le jardin*. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples : « des frémissements d'ombre / nagent au sol »⁹⁹, « sur le cerisier / les cerises mûrissent »¹⁰⁰, « sur la branche du cerisier / une chenille verte / s'étend et se rassemble »¹⁰¹.

Les moments que vit la fillette manifestent une complicité entre elle et sa grand-mère, complicité qui s'érigerait contre le monde extérieur. Elles jouent à se cacher dans le buisson du jardin : « quelqu'un vient / le soir approche / l'ombre du buisson avance / ses oreilles pointues / chut / tais-toi ne dis rien / nous sommes invisibles »¹⁰². Dans *Parc Astrid*, à l'image initiale de la grand-mère parlant avec une voisine sur un banc du parc, ses pieds trépidant dans le gravier, succèdent celles des jeux auxquels elle s'adonne avec sa petite-fille ; ici aussi, elles ne semblent être qu'à elles deux : « parc Astrid / enfouir la tête / dans la haie des troènes / au fond du parfum vert / où tu es avec moi »¹⁰³. Les images que l'adulte égrène réitèrent son besoin de se retrouver en souvenir aux côtés de sa grand-mère. Elle se reconnaît, avec celle-ci, dans les robes séchant sur la corde à linge du jardin : « toi et moi / l'une à côté de l'autre / gonflées de ciel »¹⁰⁴ ; elle se voit près d'elle devant la vitrine d'une pâtisserie, où soudain, sa grand-mère l'abandonne un instant pour s'acheter des gâteaux : « à l'étalage / tu es là / à côté de moi / non tu as disparu / déjà tu es entrée »¹⁰⁵. La proximité entre la petite-fille et la grand-mère n'est pas fusion, cette dernière lui demandant de la laisser se reposer pendant sa sieste tout en lui promettant d'être disponible plus tard.

Le seuil, espace final

C'est sur un temps révolu, que seul retient la mémoire, que commence *Les Roses*, l'ultime chapitre de *Juin*. Le fil du collier de perles qu'avait l'habitude de caresser la vieille dame – métaphore du fil de sa vie – s'est brisé : « les perles roulent / sous la mémoire / ma tête sur tes genoux / les perles roulent »¹⁰⁶. L'ouvrage évoque à nouveau la « minute de juin », celle de l'existence absolue, qu'éprouve le *je*. Par une subtile modification de la reprise, « quand tu es avec moi / une minute de juin »¹⁰⁷, et non plus comme au début « quand tu es là / une minute de juin »¹⁰⁸, la narratrice se fait plus présente dans son récit, prend davantage de place dans le souvenir qu'elle a de son enfance. De plus, se redéploie la scène inaugurale du perron de la maison de la grand-mère – « une image / un parfum / ces roses devant ta porte »¹⁰⁹ – et de son avancée vers sa petite-fille pour l'accueillir, la bercer de mots doux et la serrer contre elle. C'est sur cet

⁹⁶ *Ibidem*, p. 25. C'est l'auteur qui souligne.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰² *Ibidem*, p. 42. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 49.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 33 dans le chapitre *Juin*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 54.

instantané du bonheur du mois de juin que se fixe et se clôt le recueil : « ce souvenir tout à fait net / dans cette parfaite lumière »¹¹⁰.

Pour la fille de *Juin*, la maison de la grand-mère et son jardin, que prolongent le parc et la ville parcourus avec elle, sont des lieux d'amour et de bonheur. Les bras tendus de la grand-mère et sa poitrine généreuse, les espaces dans lesquels elle vit, baignés de lumière, font surgir, tout au long du livre, des images de vitalité, de chaleur, de protection. De petits détails révèlent que l'enfant est bienvenue dans cette maison et que, d'une certaine manière, elle s'est approprié cet espace : les miettes qu'elle y laisse sont permises, une place pour elle dans le lit de celle qu'elle aime est bien réelle. Par ailleurs, la dialectique du dehors et du dedans et celle ayant trait à la visibilité traversent aussi *Juin*, mais dans une tout autre perspective que celle des romans. En effet, l'auteur insiste sur l'ouverture des portes et fenêtres et sur le seuil, espace de l'entre-deux, « lieu de la rencontre »¹¹¹ dans la dialectique du dedans et du dehors. En franchissant le perron fleuri de roses de la maison de la grand-mère, l'enfant pénètre dans le monde de celle-ci, y participe et appartient vraiment à une maisonnée. Le regard de la grand-mère sur sa petite-fille est aussi omniprésent dans le recueil, mais loin de vouloir prendre celle-ci en défaut, il cherche à s'assurer de son bien-être et à vivre une complicité, tout en respectant une distance – les yeux de la grand-mère se ferment et s'entrouvrent lors de la sieste. La narratrice aime être vue par sa grand-mère et au terme du livre, l'image qu'elle a de sa propre personne a d'ailleurs évolué positivement – elle est unie à sa grand-mère et toutes deux sont nimbées de lumière.

L'Été de la rainette

La vingtaine de poèmes en prose de cet ouvrage fait surgir un temps passé, l'été des sept ans d'une fillette (la désigne cette fois le pronom personnel *tu*), qui se déroule à l'époque où l'on écoutait Charles Trenet sur un phonographe. Rien n'est de l'ordre de la certitude et c'est le conditionnel, et non l'imparfait, qui a été choisi pour plonger le lecteur dans le souvenir. Dans la mesure où les scènes fragmentaires dans lesquelles le lecteur fait irruption, comme le pointe Samia Hammami, situent celui-ci « entre l'imaginaire hypothétique et l'imparfait du souvenir évanescent » (2016)¹¹², ce recours réitératif au conditionnel (« Ce serait l'été [...] » ouvre chaque poème) est certes déstabilisant. L'emploi de ce mode contribue cependant à imprimer, dans l'esprit du lecteur, l'impression trouble d'un enfantin que constituent des « riens originels »¹¹³ découverts par une enfant – le personnage mis en scène par Corinne Hoex, mais aussi l'enfant que nous étions – et qui revient nous hanter, avant de disparaître.

L'été fugace et essentiel pour le *tu* est parcouru d'un « fil » rappelant celui du collier dont les perles s'échappent de *Juin*. Le lecteur de *L'Été de la rainette* sera en présence, tour à tour, du fil de la broderie à laquelle s'initie la fillette, du fil de la pensée qui s'échappe, des conversations et des confidences brodées de fil en aiguille, du fil impuissant à faire tenir de toutes pièces la vie, des fils emmêlés de la pelote, qui sont ceux aussi de la complexité de l'existence, et, à nouveau, du fil de la mémoire qui se brise – « Fil brisé. Égaré au fond de ton oubli »¹¹⁴, regrette, en sa fin, la parole poétique.

Du dessous de la table au jardin

L'Été de la rainette évoque une époque, mais aussi une série de lieux où se jouent les petits événements de la vie qui émerveillent et intriguent quand on n'a que sept ans. L'espace initial depuis lequel se déploie la parole poétique en rappelle un autre où se cachait la narratrice du *Grand Menu* et où elle se protégeait des menaces de la maison. Dans les premières pages du livre, l'endroit situé sous la table d'osier du jardin, recouverte d'une nappe, est devenu l'univers de la fillette qui s'initie aux travaux de broderie, laisse son esprit vagabonder, observe la nature vivante du jardin. De là aussi, elle écoute les adultes – les vieilles dames sont des pieds nus entre des souliers vides et des « voix sans corps ni visages. Voix lointaines »¹¹⁵, parfois assoupies.

Ensuite, le point de vue s'élargit et le dessous de la table fait place au jardin tout entier. À l'instar de la fillette de *Juin*, celle de *L'Été de la rainette* est attentive à la vie qui en émane et active tous ses sens : ainsi, la sensation d'une pierre chaude où poser sa tête, le parfum des peupliers, le bruit du vent, l'aboiement du chien, le chant des oiseaux dans les arbres, la vue du ciel qui tournoie au-dessus d'elle. À propos de l'ouïe,

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 55.

¹¹¹ René-Pierre Le Scouarnec, « Habiter Demeurer Appartenir », art. cit., p. 105.

¹¹² Samia Hammami, « Corinne Hoex, poétesse inconditionnelle », [en ligne], *Le Carnet et les Instants*, 30/3/2016. < <https://le-carnet-et-les-instants.net/2016/03/30/hoex-l-ete-de-la-rainette/>>. (Consulté le 5 septembre 2018).

¹¹³ Pierre Péju, *Enfance obscure*, op. cit.

¹¹⁴ Corinne Hoex, *L'Été de la rainette*, Bruxelles, Le Cormier, 2016, p. 29.

¹¹⁵ *Idem*.

sens qui vibre le plus dans *L'Été de la rainette*, il y a comme une exhortation (de l'enfant elle-même, d'un adulte à l'enfant – l'on ne le sait) à prêter attention : « Il faudrait écouter. Écouter mieux cette tourterelle perchée dans l'arbre »¹¹⁶.

Dehors, l'enfant joue avec de l'eau. Elle saute dans les flaques laissées par la pluie et s'exerce à faire des ricochets et à observer son image dans l'eau noire de l'étang. Sur la table de jardin, nulle trace de repas, mais c'est sur elle, peut-être, que l'enfant joue aux dés et au jeu de l'oie, fait ses devoirs de vacances aux côtés d'adultes à peine esquissés. Outre les vieilles dames, sont présents le jardinier, le menuisier que la petite fille peut aider, Irma qui écaille un poisson, et surtout l'oncle Armand, qui est avant tout voix et parole.

De la maison au dessous de la table

L'apparition de l'oncle Armand, dans le dernier tiers de *L'Été de la rainette*, se produit en même temps que l'évocation de la maison. L'oncle Armand joue le rôle de l'oncle blagueur, qui introduit l'enfant dans un monde différent, éloigné du sérieux du réel. Il « prend le ciel dans ses verres de lunettes »¹¹⁷, raconte « des blagues et des bêtises au fond de ton oreille. Là où sa voix chatouille »¹¹⁸ et propose à l'enfant de faire un vœu parce qu'ils ont vu une grenouille. Mais de la complicité de l'oncle Armand émane un côté malsain¹¹⁹, pervers même, car il est trop proche du corps de la fillette – de son oreille, de ses cheveux.

La demeure, à l'image du jardin, se révèle comme espace sonore et la véranda est l'endroit de la musique écoutée sur un phonographe. L'insouciance des chansons françaises qui font rêver et s'évader est cependant entachée de la présence de quelqu'un ayant à nouveau prise sur le corps de la fillette, qui se défend de lui : « Une main dans ta main jouerait avec tes doigts. Tes ongles pousseraient. Tu ne les couperais pas »¹²⁰.

La maison proprement dite, un lieu « humide »¹²¹, car il pleut, dévoile quelque chose de mystérieux. Ouvert de toutes parts, cet espace semble accueillir en lui la vie extérieure, celle du jardin et du monde : « L'été de la grenouille qui glisse sa tête verte entre les lames du volet »¹²² ; « Ce serait l'été des petits bruits qui cognent à la fenêtre. Tu demandes qui est là. Ce serait contre la vitre la branche du magnolia. Rideaux ouverts. Fenêtres ouvertes. Le ciel s'ouvre au fond de toi »¹²³ ; « Le grand saule projetterait ses ombres sur le mur de ta chambre »¹²⁴. Cette maison est le cadre, aussi, de la confusion et de l'abolissement d'une distance à respecter qu'impose l'oncle Armand à la fillette : « Ce serait l'été où tout s'envole. Les portes se débattraient. Le vent serait chez lui. La voix de l'oncle Armand est-ce dedans ? Est-ce dehors ? »¹²⁵ La demeure, dont certains volets et une porte sont fermés, retient en elle un secret de l'ordre d'un interdit, que l'enfant essaierait de percer ou de contrôler, peut-être pour s'en protéger : « Ce serait l'été de ton œil rouge. Du courant d'air glacé et du trou de serrure. [...] Silence des volets clos. Brûlure d'une porte qu'on n'ouvre pas »¹²⁶.

Lors de cet été de la rainette, il « s'est passé quelque chose. Peut-être rien ou du moins pas grand-chose, mais qui a suffi à rompre la soie pourtant solide de l'enfance », souligne Samia Hammami¹²⁷. La fillette de sept ans a observé et écouté ; elle s'est confrontée à des choses inexplicables ; elle s'est défendue ; elle a perdu une certaine insouciance (« Vie cousue décousue. Points de croix inutiles »¹²⁸) ; elle a appris que la broderie et la vie ne sont pas faciles. L'enfantin qui surgit dans *L'Été de la rainette* capte la menace et la cachette protectrice évoquées par Péju. L'enfantin apparaît aussi sous la forme d'un apprentissage. En effet, les instants condensés et cristallisés dans le livre dévoilent le développement de la pensée de l'enfant et en révèlent l'enfantin :

¹¹⁶ Corinne Hoex, *L'Été de la rainette*, Bruxelles, Le Cormier, 2016, p. 24.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Corinne Hoex, *L'Été de la rainette*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁹ L'oncle Armand de *Ma robe n'est pas froissée*, dont la mère rapporte à sa fille les paroles dénigrantes, avait clairement aussi un côté sombre. À propos des menstruations, l'oncle Armand et la mère opinent : « "C'est comme ça que disait l'oncle Armand, répète-t-elle. Bonnes qu'à ça, les femmes, à des saletés" » (Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, *op. cit.*, p. 83).

¹²⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹²¹ *Ibidem*, p. 22.

¹²² *Idem*.

¹²³ Corinne Hoex, *L'Été de la rainette*, *op. cit.*, 2016, p. 23.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹²⁷ Samia Hammami, « Corinne Hoex, poétesse inconditionnelle », *art. cit.*

¹²⁸ *Ibidem*, p. 27.

Esquisse de réflexion. Naissance d'une idée. Non pas idée claire et distincte mais intuition enfantine que ce qui est en train de se jouer, ou ce à quoi on est en train de jouer, indique ou exige une sorte d'« au-delà de la sensation ». Au-delà qui reste flou, mystérieux. Une question qui se pose à l'enfant, comme en passant.¹²⁹

C'est dans l'espace intime du dessous de la table, d'où la fillette entend et voit le monde, mais en s'en étant retranchée, que s'achève la remémoration de *L'Été de la rainette*. L'été se termine et c'est le monde léger, grave et malsain à la fois de l'enfant, fait d'attention pour les petits riens de la vie, d'émerveillement, de trouble, de questions aussi, qui prend fin sous la table de jardin, parmi les soies d'une broderie interrompue : « Ce serait l'été sous cette table. À l'ombre de la nappe. L'été où s'effiloche la soie solide de tes sept ans »¹³⁰.

En s'établissant en-dessous de la table de jardin, la fillette de *L'Été de la rainette* crée son chez-soi qui est aussi un contre-espace. Elle est dans le jardin et le monde des adultes qui l'entourent et, en même temps, hors de celui-ci. Elle ne capte que ce qu'elle désire, se laissant bercer par les voix des visiteuses, les sons des animaux, du vent, des arbres, de l'eau. Cet espace qu'elle s'est approprié, ce monde à elle où elle s'adonne à ses activités préférées, est permis et respecté par les adultes. Caché et protégé par la nappe, ce lieu en tant que dedans se referme sur l'enfant ; la nappe peut être cependant à tout moment soulevée et la fillette va jouer ou part à l'exploration du jardin et des mystères de la maison. L'espace « à l'ombre de la nappe » constitue ainsi la retraite intime de la fillette où là, tout au moins, elle n'est pas soumise à l'emprise de l'oncle Armand. Quant aux autres adultes de *L'Été de la rainette* – présence d'une maisonnée à peine ébauchée –, ils accompagnent l'enfant qui grandit pendant l'été, mais ils ne semblent pas voir, à l'intérieur de la maison où ce qui est caché est malveillant, le danger qui guette la fillette et ils ne la protègent pas.

Conclusion

Ce qui se passe dans les demeures confinées des romans *Le Grand Menu* et *Ma robe n'est pas froissée* est observé et raconté par les narratrices avec pénétration et précision. Celles-ci, enfants solitaires, savent qu'elles troublent, dérangent, dégoûtent même leurs parents. Les maisons familiales, espaces d'ordre refermés sur eux-mêmes et sur les règles parentales, n'offrent pas les repères et les limites protectrices que les adultes devraient fournir aux enfants pour qu'ils se forment et grandissent. Dans l'univers familial du *Grand Menu* s'exercent l'autoritarisme paternel, l'indifférence et l'absence maternelles et des signes peu clairs pour l'enfant. La fillette fantasme de belles choses comme avoir d'autres parents ou dormir avec sa mère, mais elle est bel et bien ancrée dans cet espace d'assujettissement. L'horreur s'est glissée dans l'univers familial de *Ma robe n'est pas froissée* puisqu'il a préparé l'aliénation de la jeune fille, captive de la folie de son fiancé. Dans l'un et l'autre texte, il n'est d'ailleurs pas vraiment question de grandir : la narratrice du premier roman préférerait rétrécir pour disparaître ; la seconde n'a pas eu d'adolescence et est passée du joug paternel à celui de l'amoureux. Parmi les romans de Corinne Hoex, la narratrice de *Décollations* (2014) fait figure d'exception. Une jeune fille prénommée Eugénia a perdu sa tête et observe sa famille pour qui elle n'est bonne à rien ; l'absence de tête et la liberté qui en résulte lui ouvrent la voie à l'impertinence et à la verve. Il est révélateur que dans ce texte frondeur, Corinne Hoex ait omis toute trace d'espace familial. S'emparant d'un reproche paternel pour le détourner, la narratrice fait des nuages un lieu de vie et de liberté permettant de fuir ses proches : « J'ai la tête dans les nuages. C'est Père qui le dit. Sans doute, en effet, c'est là qu'elle se promène. [...] Ma tête est là chez elle »¹³¹. L'évasion par l'esprit triomphant, dans *Décollations*, est totale et absolue.

Être *chez soi*, pour les enfants dont parle Corinne Hoex, n'est pas de l'ordre de l'évidence. Il s'agit d'une exception, d'une distorsion du réel quotidien. Être soi, se retrouver et grandir sont liés à une circonscription dans l'espace – le jardin attenant à la maison, le dessous de la table, la maison qui n'est pas celle de la vie quotidienne – ou dans le temps, celui de la belle saison. Ces bulles temporelles et spatiales enchantées, que l'on retrouve dans la nouvelle *Dans le jardin* et en poésie, sont l'objet de sensations vives, de perceptions sensorielles intenses propres à une écriture de l'enfantin, bien différentes de la parole analytique des romans. Lors de ces moments, dans ces espaces, les enfants ne sont pas seuls. Ils touchent l'herbe, la terre, les animaux ; leurs bras, mains, yeux rencontrent ceux d'adultes aimants. D'autre part, en reprenant, autrement, des objets ou lieux présents dans les romans, tels la table, le seuil, les portes et fenêtres, Corinne Hoex semble faire s'opposer les espaces de *Juin* et de *L'Été de la rainette* à ceux du *Grand Menu* et de *Ma robe n'est pas froissée*, censés encadrer et éduquer les filles, mais menant à leur négation. De la maison de *L'Été de la rainette*, toutefois, sourd la présence inquiétante d'un homme qui ne

¹²⁹ Pierre Péju, *Enfance obscure*, op. cit.

¹³⁰ Corinne Hoex, *L'Été de la rainette*, op. cit., p. 29.

¹³¹ Corinne Hoex, *Décollations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, p. 42.

respecte pas les distances et qui rappelle, en cela, les figures paternelles romanesques. L'enfant, le temps de l'été des découvertes, a grandi, mais en se heurtant à un adulte inquiétant. Seuls les espaces poétiques de *Juin* révèlent pleinement une maisonnée bienveillante incluant l'enfant : la grand-mère est présente aux côtés de la fillette, elle la rassure, l'éveille à la beauté des choses et la fait rêver. Femme ouverte aux bonheurs et impromptus de la vie, la grand-mère guide sa petite-fille et l'aide à grandir de façon heureuse, car jouer le rôle d'adulte, observe Pierre Péju, ne signifie pas seulement poser et transmettre des limites ; il s'agit de pouvoir aussi « s'installer dans la position de l'inventeur, de l'initiateur »¹³².

¹³² Pierre Péju, *Enfance obscure*, *op. cit.*

Altman, Irwin, 6
Aufroy, Hugues, 9
Bachelard, Gaston, 5
Bécaud, Gilbert, 9
Brun, Jacques, 7, 10
De Decker, Jacques, 1
Di Méo, Guy, 6
Driant, Jean-Claude, 7, 10
Foucault, Michel, 11
Hammami, Samia, 14, 16
Hoex, Corinne, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,
12, 14, 15, 16, 17

Le Run, Jean-Louis, 1, 5
Le Scouarnec, René-Pierre, 5, 7, 14
Lévinas, Emmanuel, 10
Péju, Pierre, 11, 14, 16, 17
Segaud, Marion, 7, 10
Serfaty-Garzon, Perla, 1, 6, 7, 10
Thiboutot, Christian, 5
Toulet, Paul-Jean, 12
Trenet, Charles, 14
Werner, Carol, 6