

# L'espace du deuil dans *Décidément je t'assassine* de Corinne Hoex

Laurence BOUDART

*Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles – Belgique)*

À Laurent

Qu'on l'imagine céleste ou terrestre, l'immortalité,  
quand on tient à la vie, ne console pas de la mort.

Simone De Beauvoir, *Une mort si douce*, 1964

## Cadre et contexte

La littérature de deuil confère aux morts une place durable dans la mémoire des vivants. Ce type de récit répond au besoin de l'écrivain qui souhaite rendre compte de l'expérience à la fois universelle et unique que constitue la perte d'un être cher. Long processus intime, le deuil est sublimé par l'écriture et, en même temps, celle-ci renoue le lien social en partageant ce vécu avec le lecteur.

Dans nos sociétés occidentales, les rituels liés à la mort ont disparu de manière progressive mais définitive. L'espace pour pleurer les défunts s'est réduit considérablement. De collectif, le deuil s'est replié sur la sphère privée. S'il est toléré, on attend du chagrin qu'il soit le plus bref et contenu possible. Faute de pouvoir l'évacuer publiquement, l'homme contemporain cherche dès lors de nouvelles manières de se confronter à la mort ; la littérature, pour sa part, est l'une de celles qui en invente les formes.

Lorsqu'il s'agit de parler de la mort de la mère, l'objet acquiert une dimension supplémentaire car son décès représente un moment-seuil à partir duquel s'enracine une nouvelle existence pour l'enfant orphelin. En se brisant de manière irréversible, le lien organique premier se métamorphose pour faire venir au monde un être nouveau, à la fois irrémédiablement meurtri et paradoxalement libéré. Un être qui prend en outre conscience, de manière appuyée, de sa propre finitude : « La mort est ainsi l'ultime apprentissage que la mère offre à son [enfant]. »<sup>1</sup>

Avec *Décidément je t'assassine*<sup>2</sup>, l'écrivaine belge Corinne Hoex (1946-) s'empare de l'expérience de la mort de la mère pour produire une narration qui va des quelques semaines précédant le décès à la mise en vente de la demeure familiale. L'écriture lui permet de créer un lieu où advient l'observation de ce que le deuil produit sur la narratrice. Ce faisant, elle nous renseigne sur la transformation au cours de laquelle des liens autrefois contraignants finissent par se délier et permettent à une personnalité plus autonome de se forger.

Ce que le paratexte définit comme un roman est la troisième œuvre en prose<sup>3</sup> de Corinne Hoex, parue après *Le Grand Menu* en 2001 et *Ma robe n'est pas froissée* en 2008. Les trois textes ressortissent à ce qu'on peut appeler les récits familiaux ou « récits de filiation », tels que les a définis Dominique Viart<sup>4</sup>. Sans être expressément autobiographique, la trilogie développe une écriture de soi qui entraîne le lecteur dans la quête d'une définition identitaire, passant par une forme de puzzle, d'approfondissement et d'élucidation des traces personnelles et familiales, entre un passé qui resurgit par bribes et un présent qui s'étire. La violence relationnelle au sein de la famille constitue le point central qui réunit les trois récits.

Quand il est question de deuil en littérature, l'expression de la durée et du temps qui s'égrène monopolisent souvent la narration. Or chez Hoex, plus que l'élément temporel, c'est l'inscription du deuil

<sup>1</sup> Myriam Wathee-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 71.

<sup>2</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

<sup>3</sup> À côté de la prose, l'œuvre poétique de Corinne Hoex est abondante et compte, en février 2019, dix-neuf recueils publiés.

<sup>4</sup> Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines n° 2*, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999, p. 115-139.

dans l'espace qui me semble mériter une analyse à part, même si on sait depuis Bakhtine<sup>5</sup> et sa définition du chronotope que l'espace et le temps constituent des éléments indissociables de la fiction. Le récit de *Décidément je t'assassine* s'articule autour de lieux structurants, et se déploie à travers un jeu d'allers et de retours entre les souvenirs du passé et le présent du deuil. Dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard a bien souligné le rapport entre espace et mémoire :

Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire – chose étrange ! – n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés.<sup>6</sup>

Poser la question de l'espace reviendra également à s'interroger, *in fine*, sur la façon dont la fille assassine la mère ; sur les moyens, en somme, qu'elle utilise pour mener à bien ce meurtre symbolique.

## Questions de positions

L'incipit plante le décor cardinal et annonce un des enjeux du texte : « Nous sommes chez toi, dans la loggia du salon, attablées, l'une en face de l'autre, devant le jeu de cartes. »<sup>7</sup> Trois éléments essentiels du rapport entre la mère et la fille s'énoncent d'emblée : la maison maternelle, la position de confrontation, le jeu. Les forces en présence devraient clairement être en faveur de la mère. En premier lieu, parce que c'est elle qui possède la maison, dont on apprendra plus loin qu'elle en limite strictement l'accès à la fille. Il s'agit donc de son territoire, qu'elle contrôle parfaitement et sur lequel elle règne en unique maîtresse. Ensuite, le lecteur comprend rapidement que les cartes, de même que les mots croisés et le scrabble, sont les passions de vieillesse de la mère ; elle y excelle<sup>8</sup>. Enfin, la description du positionnement en face à face des deux femmes se trouve renforcée par l'énumération des attitudes de la fille. Passivement, celle-ci agit en simple spectatrice de sa mère : « Je te regarde. [...] J'observe [...] Je vois [...] »<sup>9</sup>

Après une manche gagnée sans surprise par la mère, celle-ci relance son adversaire : « Une dernière partie ? » Or cette fois, avant même que le jeu ne débute, la mère conclut, implacable : « Cette fois, ma fille, tu vas gagner : je n'ai rien en main. » Affirmation prophétique qui annonce le bouleversement des positions à venir. Car la mère tombe malade et finit par être hospitalisée. Mais hors de question d'aller n'importe où ! Une nouvelle fois, la territorialité est de mise. Elle choisit *son* hôpital, celui qui se situe en haut de sa rue<sup>10</sup>.

Le séjour à l'hôpital marque l'espoir d'un rapprochement émotionnel tout autant que physique. « [Le] premier soir, je suis assise sur la chaise à côté de ton fauteuil. Nous sommes penchées ensemble sur tes mots croisés. »<sup>11</sup> Depuis la scène initiale, l'élément ludique demeure mais la configuration spatiale s'est modifiée ; c'est à présent côte à côte que les deux femmes s'appêtent à affronter les épreuves à venir.

Nouvel examen. Nouvelle déception. La tumeur s'est développée autour de l'artère. Elle est inaccessible. [...] [Le chirurgien] quitte la chambre. Nous restons toutes les deux. Toi, dans le fauteuil. Moi, à côté, sur la chaise. Un long silence.

- Ce n'est pas une bonne nouvelle, conclus-tu en soupirant.

As-tu peur ? As-tu quelque chose à me dire à propos de cette peur ? Sans quitter des yeux la porte par où le chirurgien est sorti :

- Passe-moi les mots croisés du *Figaro*.<sup>12</sup>

Cette proximité espérée se voit ruinée par la froideur d'une mère qui semble réfractaire à l'expression d'un sentiment, incapable de fournir le moindre geste physique ou de partager une émotion. Aucune parole d'amour non plus ne sortira de sa bouche, au grand dam de l'héroïne en perpétuelle attente que quelque chose, enfin, se passe entre elles.

<sup>5</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 235 et suiv.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses universitaires de France, 3<sup>e</sup> édition, (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1961, p. 37. Cet extrait appartient au premier chapitre « La maison de la cave au grenier. Le sens de la lutte ».

<sup>7</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 9.

<sup>8</sup> Dans le roman *Ma robe n'est pas froissée*, Corinne Hoex évoque également les parties de cartes dominicales entre la mère et la fille, et parlant de la première, « [...] elle gagne toujours. » (Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2007, p. 65).

<sup>9</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 19-20.

## Au corps à corps

Si la narratrice reste privée de tout signe d'amour, elle vit néanmoins une forme de libération progressive, que le récit dévoile au fil des pages, en se focalisant entre autres sur le rapport au corps. Dans nos sociétés occidentales contemporaines, dominées par l'individualisme, « le corps est perçu [...] comme l'enceinte du sujet, le lieu de sa limite, de sa différence, de sa liberté »<sup>13</sup>. L'enveloppe corporelle détermine les frontières entre un individu et un autre ; il incarne le lieu de l'individuation. Dès le moment où la mère franchit le seuil de l'hôpital, tout semble indiquer qu'elle se débarrasse de ce corps, qui est lui-même en train de la lâcher, rongé par la maladie. Refusant d'être réduite à son seul organisme, elle préfère l'anonymiser derrière une robe de chambre qu'elle ne quittera plus. « Je t'aide à retirer tes chaussures, ta jupe, ton collant. Il est seize heures trente. Tu es en robe de chambre. Tu as quitté la vie civile »<sup>14</sup>, conclut la narratrice, en prémonition de la mort qui adviendra quelques jours et quelques complications médicales plus tard. À certains endroits du livre, il est question des vêtements que la mère souhaite emporter ou que la narratrice lui amène. On y devine une dame coquette et attentive à une certaine harmonie des coloris et des tissus, caractéristique qui contribue à souligner davantage encore le contraste avec l'aspect uni et terne de la chemise de nuit.

Dans l'anamnèse qui jalonne le roman, on découvre d'autres indices de ce rapport au corps et aux vêtements. Ainsi cette scène de vacances où la narratrice raconte qu'à cause d'une allergie, l'adolescente qu'elle était se voyait contrainte de se placer sous un parasol et de revêtir une « chemise de lin gris boutonnée au col et aux poignets »<sup>15</sup>. Le vêtement camisole empêchait la jeune fille d'exposer son corps au soleil et au regard d'autrui, alors que la mère possédait toute « une collection de bikinis charmants, qui laissaient à [son] bronzage la place de s'épanouir »<sup>16</sup>. Sans appel, la comparaison entraînait l'effacement de la fille devant la figure maternelle solaire ; elle en devenait « morne comme l'absence. Une surface. »<sup>17</sup> On ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre ces deux scènes. Désormais, c'est la mère qui se retrouve rendue à l'état de surface ; les rôles s'inversent.

Alors que la robe de chambre de la mère hospitalisée contribue à sa neutralisation, la fille prend progressivement de l'ascendant. Épuisée par l'intervention chirurgicale qu'elle vient de subir et par la maladie qui progresse rapidement, la vieille dame ne s'intéresse guère aux bilans des médecins et s'efface chaque jour davantage, au profit de l'héroïne : « L'infirmière m'apprend que tu souffres de tachycardie depuis l'anesthésie de la veille. Toi, tu ne poses aucune question. Tu m'as délégué ton corps. »<sup>18</sup>

Le récit de l'agonie fragmente les corps en présence, celui de la mère mais également ceux des autres personnes se trouvant dans la chambre, en les réduisant à leurs différentes composantes ou fonctions. Par le recours à la synecdoque particularisante, chaque anatomie cesse de former un tout organique et se retrouve comme morcelée, démantelée : « Tu me saisis la main. [...] Tu respirez, rien d'autre. Chacune de tes inspirations me transperce la poitrine, me lamine le ventre. [...] La chirurgienne me prend à part. Je ne lâche pas ta main. Elle me parle à l'oreille, en fixant le sol. »<sup>19</sup> Et plus loin, lorsque la piqûre de morphine achèvera d'emporter les derniers souffles de vie :

La chirurgienne prépare la seringue. C'est la dernière fois que des doigts tâtent ton bras à la recherche d'une veine. Lentement la morphine se répand en toi. [...] Tu scrutes mon regard. [...] Tu guettes sur mon visage la seconde qui te prendra. Malgré ta volonté, tes pulsations ralentissent. Ta respiration s'espace. Ton regard me quitte.<sup>20</sup>

La narration découpe le corps de la mère jusqu'à la mort, tandis que l'évolution de l'équilibre entre les pronoms personnels sujets et les possessifs indiquent son transfert définitif vers la fille, qui en est à présent la dépositaire.

Le récit de l'agonie occupe plusieurs pages et contient la réécriture de la même scène, celle où la mère cesse de respirer : une première fois du point de vue de la narratrice, une seconde par un narrateur omniscient. Un quatrain, enfin, condense le dernier vis-à-vis entre les deux femmes et annonce le développement ultérieur ; on y prolonge l'alternance entre *je* et *tu*. Les affirmations répétées, comme un

<sup>13</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2013, p. 20.

<sup>14</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 15.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 110.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 45.

mantra, dénotent l'énergie vitale dont la fille souhaite se charger, comme en compensation de celle qui vient d'abandonner la mère :

Je te regarde. Tu ne me vois pas te regarder.

Je te regarde. Tu es ma mère. Je suis ta fille.

Je te regarde. Tu es ma mère. Tu es morte.

Je te regarde. Je ne suis pas morte avec toi.<sup>21</sup>

## Les non-lieux des non-dits

On a vu que l'hôpital est le lieu où se produit l'échange des rôles entre les deux femmes, que préfigurait la partie de cartes initiale. À nouveau, le système d'énonciation et les éléments lexico-sémantiques contribuent à souligner la permutation en cours :

Je défais ton bagage. Pour une fois, tu me laisses faire. Je pose tes revues où je veux. Je range ton linge dans le placard à ma guise. J'abandonne ta trousse de toilette dans la salle de bains, près du lavabo. Je case ta valise vide dans le bas de la penderie. Tu gardes les yeux fermés.<sup>22</sup>

L'hôpital constitue, selon les travaux de Marc Augé, un non-lieu. « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »<sup>23</sup> C'est dans cet espace blanc, aseptisé, impersonnel, qui contraste avec la maison si chargée d'intimité, de couleurs et de détails, que la mère passera ses derniers jours. Dépossédée de son identité à travers la robe de chambre, elle séjourne momentanément dans cette zone de transit qu'est l'hôpital, sorte de purgatoire<sup>24</sup> où la mort ne tarde pas à l'emmener. En tant qu'espace<sup>25</sup> de « polarités fuyantes »<sup>26</sup>, le non-lieu qu'est l'hôpital autorise également le palimpseste, à savoir la superposition éphémère de l'émotionnel et de son absence, de l'identité et de son contraire. Cet espace neutralisé aurait donc pu permettre le rapprochement entre les deux femmes mais il n'en sera rien. La vieille dame décèdera dans le silence, prolongeant le non-dit qui avait toujours caractérisé son rapport à sa fille. Comme par renforcement ou pléonasmе, la mère a franchi le seuil entre la vie et la mort dans une sorte de sas, qu'elle est priée d'abandonner au plus vite. L'espace vital s'est rétréci jusqu'à disparaître, tandis que le temps s'accélère : « Tu dois rendre la chambre, restituer le lit, la potence, le lavabo, le placard. »<sup>27</sup> Déjà il ne reste plus de temps ni de lieu pour la parole, alors que le non-lieu n'a pas rempli les espoirs de faire advenir les mots de l'amour maternel.

## Vie et mort de la maison

Tandis qu'elle abandonne son organisme fatigué à sa fille, la mère conserve cependant jusqu'au bout son dernier bastion identitaire, sa maison. Elle continue d'en interdire l'accès à la narratrice :

Avant d'arriver à l'hôpital, je passe devant ta maison. Je n'y entre pas. Tu ne m'en as pas laissé la clef.

- C'est compliqué, ma petite fille. Il y a le code. Tu déclencherai l'alarme !<sup>28</sup>

L'univers domestique n'est pourtant pas hermétique en soi mais il en exclut l'héroïne. Cette prohibition est à mettre en parallèle avec le refus égoïste que manifeste la mère de partager son amour avec sa fille. La bonne, quant à elle, détient le précieux sésame qui ouvre les portes de la maison. En cas de besoin, elle « vient avec son mari. Elle compose le code. Ils franchissent la porte. J'attends dehors sous mon parapluie. »<sup>29</sup> Ce n'est donc pas tant la maison qui fait figure de forteresse absolue mais son identification symbolique à l'intimité maternelle, infranchissable par la fille qui reste *en dehors*, sur le seuil. Un seuil qu'elle traverse cependant dès que la mère décède et qu'il lui faut gérer les funérailles. C'est en effet dans la loggia, dont on a vu l'importance stratégique lors de la scène du jeu de cartes, que l'héroïne accueille la

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>23</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle), 1992, p. 100.

<sup>24</sup> Dans un poème consacré à son père, l'expression « hôpital purgatoire » est utilisée par Laurent Demoulin dans son recueil *Même mort*, qui évoque la mort presque contemporaine de ses deux parents (éditions Le Fram, Liège, 2011, p. 47 et suiv.).

<sup>25</sup> J'utilise ici indifféremment les termes *espace* et *lieu*, sans tenir compte des valeurs spécifiques que l'anthropologie, la sociologie ou la philosophie ont pu leur accoler.

<sup>26</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>27</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 31.

déléguée des pompes funèbres, version contemporaine du passeur de l'Égypte antique, qui va accomplir l'ultime effacement de la mère.

Après les obsèques, il faut vider la maison. Commence alors le tri systématique et méticuleux des traces du déroulé d'une vie. Chaque objet est passé en revue, jaugé et, si la décision est prise de s'en débarrasser, le geste fatal se nimbe de sacralité : « Rien dans ces sacs jaunes que je n'aie eu en main, avec quoi je n'aie solennellement rompu. »<sup>30</sup> Dans *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*<sup>31</sup>, Lydia Flem narre ce même processus entrepris après la mort de ses parents. « Hériter, ce n'est pas recevoir un don. On a toujours cette question : est-ce que c'est pour moi ? Est-ce que j'y ai droit ? Est-ce que je le mérite ? »<sup>32</sup> Plutôt que de jeter, Flem choisit de donner beaucoup de ces objets, notamment à des étudiants : « J'avais besoin de donner. Comme si, ce que je n'avais pas pu recevoir, j'avais envie que quelqu'un d'autre puisse le recevoir à travers moi et que ces objets trouvent de nouveaux propriétaires et vivent leur vie. C'est un peu comme remettre en circulation les choses. Peut-être c'est la vie contre la mort. »<sup>33</sup>

Chez Hoex, « la narratrice est en attente, et sa mère meurt sans lui laisser le viatique qu'elle attend. Dans les objets, elle cherche une trace de quelque chose d'aimant, et elle ne le trouvera pas. »<sup>34</sup> La tension entre la recherche désespérée d'un dernier signe d'amour et l'inévitable séparation se résout à travers l'examen de ces vestiges. Envisagée comme une mission militaire, avec à nouveau la loggia en guise d'« état-major », « en avant-poste du jardin », l'intervention systématique dans la maison se présente d'abord comme une ultime épreuve imposée par la mère, une sorte de punition ou de vengeance *post mortem* : « Ce n'est pas assez que tu sois morte. Il faut vider. Fouiller les tiroirs. Inspecter les étagères. Chaque matin, je me rends dans ta maison. Je reste jusqu'à la nuit. Boîte après boîte, classeur après classeur, je décime le passé. Libre de prendre. De jeter. » La confrontation systématique avec les objets devient finalement un vecteur de libération car « éloigner l'objet [...] est une manière de tenter de mettre à l'écart les souvenirs qui y sont associés. »<sup>35</sup> Décider de leur destin permet également à la narratrice de prendre l'ascendance sur les choses ayant appartenu à sa mère, donc de triompher d'elle et, par extension, d'aspirer à dominer sa propre vie.

Cette opération, qui occupe la seconde partie du roman, signifie pour la narratrice la décision de survivre à la vaine attente d'amour, pour se sauver d'une certaine manière. Elle lui offre également l'occasion de revenir sur les souvenirs communs aux deux femmes, mais également sur cette mémoire qui ne concerne que la mère.

On connaît le lien étroit entre objets et mémoire, dont Serge Tisseron établit une typologie en trois catégories. Les objets « peuvent être le support d'une mémoire consciente et immédiatement disponible. Ils peuvent aussi témoigner d'une mémoire en sommeil et comme en attente d'être révélée. Enfin, ils peuvent être chargés d'une mémoire redoutée qui nous amène à les conserver pour qu'ils nous aident à nous cacher ce que nous n'avons pas envie de voir. »<sup>36</sup> Ainsi un rapport gynécologique rappelle-t-il à la narratrice que l'utérus maternel fut sa première demeure. « J'ai vécu là neuf mois »<sup>37</sup>, remarque-t-elle sobrement. Cette affirmation fait écho à une plus longue digression sur la maternité, dans *Ma robe n'est pas froissée* :

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'aspirateur ou d'encyclopédies.<sup>38</sup>

Même *in utero*, la fusion n'a jamais eu lieu. La prise de distance avec la mère, constitutive de la personnalité de l'enfant, n'a pas pu se produire puisque l'identification première n'existe pas. Tout le contraire de ce que l'on trouve dans le récit poétique de deuil de François Emmanuel, *Portement de ma mère*. Ici, la fusion originelle se trouve magnifiée et l'espace matriciel décrit comme un lieu idéalisé, où

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>31</sup> Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil (La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle), 2004.

<sup>32</sup> Propos de Lydia Flem dans l'interview télévisée *Un livre, un jour*, 30 avril 2004, France Télévisions. En ligne : <<https://www.ina.fr/video/I2557291001>>. (Consulté le 16 avril 2019).

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Dans *Filiatio* n° 11, septembre-octobre 2013, en ligne : <<http://www.filiatio.be/corinne-hoex-lattente-de-lamour>>. (Consulté le 16 avril 2019).

<sup>35</sup> Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 78.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. II-III.

<sup>37</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>38</sup> Corinne Hoex, *Ma robe n'est pas froissée*, *op. cit.*, p. 75.

déjà la parole partagée a droit de cité : « [...] en ce temps où adossés l'un à l'autre nous conversions sans fin dans la grotte aux salives profondes »<sup>39</sup>.

Dans le roman de Corinne Hoex, au fur et à mesure que la maison se libère de la présence maternelle par le truchement des objets, la fille commence à trouver sa place dans cet espace réinvesti. L'appropriation de la maison par l'enfant devenu orphelin, puis le transfert de personnalité est évoqué par Roland Barthes, dans son *Journal de deuil* :

4 novembre

Vers 18h : l'appartement est chaud, doux, éclairé, propre. Je le fais ainsi, avec énergie, dévouement (j'en jouis avec *amertume*) : désormais et à jamais je suis moi-même ma propre mère.<sup>40</sup>

L'espace maternel libéré puis occupé par le fils orphelin est également mentionné par Samuel Beckett dans *Molloy*, roman dont Corinne Hoex cite un autre bref extrait en épigraphe. À nouveau, comme chez Barthes, l'appropriation de l'espace intime maternel semble naturelle :

Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. [...] Je ne sais pas grand'chose, franchement. La mort de ma mère, par exemple. Était-elle déjà morte à mon arrivée ? Ou n'est-elle morte que plus tard ? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas. Peut-être ne l'a-t-on pas enterrée encore. Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre.<sup>41</sup>

Pourtant, chez Hoex, la résistance intérieure est farouche : « Mais ce royaume n'est pas le mien. Impossible de dormir dans ton lit. De m'allonger dans ta baignoire. De m'attabler devant ton assiette. De saisir tes couverts. »<sup>42</sup> Si les objets peuvent être éliminés, disparaître de la vie de la narratrice, l'assimilation entre la maison et la mère force la résistance. « Je ne m'approprierais pas ta maison. Elle restera avec toi. »<sup>43</sup> L'héroïne intervient sur la maison non pas en la faisant sienne mais en la démontant, pièce après pièce, chose après chose, afin de se dégager du carcan qu'elles représentent. En décidant seule du sort et des objets, et de la maison, elle définit son propre espace vital.

À mesure que le deuil progresse et que la maison se vide, le processus d'émancipation s'accompagne d'un discours plus véhément. Comme si, une fois les chaînes brisées, une parole libérée se focalisait sur ces rencontres ratées et sur tous ces moments où la fille s'était sentie brimée par la mère. Les souvenirs se multiplient, s'entrechoquent, se superposent et le ton parfois se fait accusateur. Comme Cronos qui craignait d'être détrôné par sa descendance, Corinne Hoex parle d'une mère qui engloutissait tout ; un portrait brossé à l'inverse de l'image fusionnelle traditionnelle de la mère gaveuse, nourricière :

Ton pouvoir sur les choses était de les avaler. Au restaurant, tu raflais les desserts, tu engouffrais jusqu'au dernier les chocolats, les truffes, les calissons, les mignardises qui accompagnaient le café. [...] Tu étais outillée de babines tentaculaires, de ventouses impatientes qui aspiraient sirops, caramels, fruits confits, guimauves, dragées, pralines, loukoums.<sup>44</sup>

Le démontage du système d'alarme de la maison parachève la prise de possession de l'espace domestique. Désormais dépourvue de sa protection contre les intrus, la demeure maternelle est laissée à la merci du bon vouloir de la fille. Son accès ne lui est plus interdit. Le code, sésame sacré, a été rendu inutile par le démantèlement physique du système. Le réseau lexical n'a pas été choisi au hasard :

Aujourd'hui, un technicien est venu démonter ton système d'alarme. Je l'ai vu arracher les fils qui serpentaient dans ta maison, déraciner les réseaux de câbles qui se cramponnaient le long de tes plinthes, se ramifiaient sous tes lambris, prenaient possession de l'intérieur de tes murs tels des fibres nerveuses, des vaisseaux, des artères, ce qui restait de ta vie.<sup>45</sup>

En la dépersonnalisant, puis la dévitalisant, la narratrice transforme la maison maternelle en un non-lieu. La phase ultime du deuil s'accomplit lors de la mise en vente de la maison. « L'affiche est placardée à la fenêtre. Ta maison est à vendre. Bientôt, elle sera vendue. Pourtant une part de moi sera toujours ici. »<sup>46</sup> Quelle est cette part ? Si elle est parvenue à dévitaliser la maison et, à travers elle, à tuer sa mère, elle a peut-être oublié qu'elle y restait néanmoins, qu'elle s'y *oubliait*. La veille, la narratrice avait fait un rêve au cours duquel les objets de la maison s'effaçaient comme par magie sous ses yeux. Au mur, les tableaux

<sup>39</sup> François Emmanuel, *Portement de ma mère*, [2001], Bruxelles, Luc Pire (Espace Nord), 2009 p. 51.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil (Points), p. 46.

<sup>41</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit poche, 1982, p. 7.

<sup>42</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 98.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 141.

disparaissaient pour ne plus laisser qu'une trace, tel un témoin de leur présence passée mais aussi de leur absence présente. Ce vide est la preuve tangible de la libération de l'emprise maternelle.

## Un récit initiatique ?

Au moment de conclure l'analyse, on peut s'interroger sur les enjeux de l'écriture de ce texte de deuil. Outre la fonction classique de l'urgence ou de la catharsis thérapeutiques, celle de l'hommage posthume, du soulagement d'un remords ou de la réparation d'une maladresse, le récit, d'une part élucide la relation mère-fille et, de l'autre, permet à la narratrice de se définir comme individu. Le prix à payer pour cette émancipation passe certes par le meurtre symbolique, annoncé dès le titre, mais un *meurtre post-mortem*, dont l'accomplissement ne peut avoir lieu qu'après s'être déagée de l'emprise physique, charnelle presque, de la mère.

Selon la doxa classique, le meurtre symbolique concerne le père et non la mère, et il est le fait du fils, non de la fille. Œdipe s'émancipant à travers l'assassinat involontaire de son père demeure, aujourd'hui encore, un des pivots essentiels de la psychanalyse, quels que soient les arguments avancés par les détracteurs de la théorie freudienne. Seul un mythe grec envisage le matricide, celui d'Oreste qui tue Clytemnestre pour venger son père Agamemnon. Mais Oreste<sup>47</sup> reste un homme, bien qu'il ait été poussé au crime par sa sœur Électre qui, elle, refuse le passage à l'acte en dépit d'une nette pulsion assassine. Un tel désir a d'ailleurs été théorisé par Carl Gustav Jung sous le terme de « complexe d'Électre », que le psychiatre prétendait ériger en équivalent féminin du complexe freudien d'Œdipe. La postérité a forgé le terme d'*Orestie*, centrée sur la figure du fils matricide, même si la sœur participe au meurtre en encourageant son frère.

La question du passage à l'acte délégué par Électre apparaît comme essentielle. Pour Julia Kristeva, « les crimes et autres passages à l'acte plus ou moins agressifs ne sont que des ratages du symbole, ils signent un échec du matricide imaginaire qui seul ouvre la voie à la pensée »<sup>48</sup>. Chez Hoex, point de passage à l'acte. À double titre. D'une part, parce que la fille attend la mort de la mère pour se libérer de son emprise, notamment, nous l'avons vu, à travers l'appropriation du territoire de la maison ; de l'autre, parce qu'à aucun moment, de son vivant, la narratrice ne cherche à nuire à sa mère, bien au contraire. Si les relations entre les deux femmes semblent tendues, elles ne sont jamais décrites comme conflictuelles ni hostiles. La fille est à la recherche permanente d'une reconnaissance que la mère lui refuse, mais sans la signifier ouvertement. Le « je t'aime » longtemps espéré n'arrivera point. À sa place, la narratrice devra se contenter du collectif « on va se battre », énoncé à un moment critique de l'évolution de la maladie. Le duo féminin qu'elles forment alors, sans aucune présence masculine à leurs côtés, apparaît comme une ultime tentative de solidarité, comme une sorte de pis-aller face au manque d'amour mère-fille.

À propos du matricide féminin, la psychologue clinicienne Linda Widad affirme que

[...] la fille, puis la femme qu'elle devient, vit toujours dans une sorte d'insatisfaction, et [...] son destin est d'être continuellement déçue et en attente de quelque chose qu'elle n'atteindra jamais, qui lui échappera toujours. Le ravage qui lie la fille et sa mère tient peut-être en ce qu'elles partagent ce même destin, et l'hostilité de la fille envers sa mère en ce que cette dernière lui transmet un héritage empoisonné. Par deux fois, la fille est privée de son objet d'amour, qui lui sera constamment interdit. D'abord la mère, à qui elle a donné son tout premier amour (on dit que le premier amour marque à vie), puis son père qui lui est interdit.<sup>49</sup>

Tout en brisant net l'espoir que ne soient jamais entendues les paroles d'amour désirées, la mort permet à la narratrice de se libérer de l'ascendant psychologique de cette mère, et d'« être enfin sa fille »<sup>50</sup>. Cette libération se produit en outre, significativement à travers le langage, que la mère s'est appropriée à la fin de sa vie, alors qu'elle avait auparavant été « une femme de chiffres »<sup>51</sup>. Sa passion tardive pour les mots, matérialisée dans le jeu de Scrabble et les mots croisés, se cantonnait toutefois à un intérêt mathématique, défini en fonction de la valeur de chaque combinaison de fiches sur le plateau de jeu. « Les mots pour toi étaient des entités rivales. Quand ils devenaient beaux, qu'ils se touchaient, se croisaient, se rencontraient enfin, le jeu était fini, tu cassais tout [...]. Il était interdit aux mots de grandir. »<sup>52</sup> À nouveau, on retrouve

<sup>47</sup> Qui plus est, selon les textes antiques – sauf dans *L'Odyssée*, où sa vengeance est admise comme cause juste – le geste d'Oreste entraîne chez lui des épisodes de folie, pointant du doigt son aspect criminel.

<sup>48</sup> Julia Kristeva, « Le modèle freudien de la sexualité infantile, aujourd'hui. Mélanie Klein, ou le matricide comme douleur et comme créativité », conférence donnée pour la *SPP* en janvier 2001. Voir <<http://www.spp.asso.fr/Main/ConferencesEnLigne/Items/2.htm>>. (Consulté le 16 avril 2019).

<sup>49</sup> Linda Widad, « Le Matricide féminin », *Le Journal des psychologues*, vol. 266, n° 3, 2009, p. 67-71.

<sup>50</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 65.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 64.

dans cette dernière phrase la sentence castratrice d'une mère qui pénètre dans le domaine de prédilection de la fille, la langue, mais en le tenant à distance, au-delà du seuil où elle a toujours maintenu l'héroïne, c'est-à-dire dans une position d'infériorité.

Et c'est justement à travers une espèce de quiproquo langagier que la mort de la mère se précipite. Lorsqu'elle est amenée à choisir entre la machine à respirer et la morphine, la mère ne peut que balbutier le morphème final *ine*, face auquel la fille se trouve désespérée. À la demande de ne plus articuler que le début du mot choisi, la mère hurle cette fois le signifiant *mor*, lié irrémédiablement à un signifié qui marque la rupture finale. C'est donc à travers le langage que la fille se libère de la mère. En outre, l'alternative *mor/ ma* se dénoue par l'impossibilité définitive d'établir une relation de possession réciproque entre les deux femmes : « *Ma* fille. *Ma* mère. Non, pas de *ma*. *Mor*. »<sup>53</sup>

Le meurtre métaphorique de la mère devient extensible à tout l'héritage familial. Il faut « éliminer les mères, les belles, les bonnes, les grandes, les petites, les vertueuses, les consacrées, les saintes. Répudier les choyeuses, les nourricières, les pourvoyeuses, les laitières. Liquidier l'hagiographie. »<sup>54</sup> Plutôt que de magnifier le désir de ce dont elle a été privée, l'héroïne abhorre les mères nourricières, qu'elle veut toutes assassiner. Il ne s'agit pas tant de régler ses comptes avec la famille dans son ensemble que de briser une lignée matriarcale étouffante, de devenir femme indépendamment de l'ascendance oppressante de la mère, la grand-mère, l'arrière-grand-mère, envers qui pourtant la narratrice se sent redevable. En quittant la campagne pour la ville, Cornélie, la bisaïeule maternelle, a en effet posé un geste fondateur : celui d'une « fierté de femmes » qui refuse le « pouvoir aux hommes »<sup>55</sup>. Le mouvement de libération qui s'initie avec la maison et la mère se prolonge dans la lutte des femmes de la famille pour se libérer d'une certaine emprise des hommes<sup>56</sup> (et, avec eux, des conventions, de la religion, de l'atavisme). Ce dernier point, celui du rapport au masculin et ce qu'il représente, mériterait d'être abordé dans une autre étude, qui devrait sans doute englober l'ensemble de l'œuvre actuelle de Corinne Hoex.

Si l'analyse de l'espace du deuil ne permet pas d'expliquer pourquoi il a fallu assassiner la mère, elle s'est approchée de la question multiple du comment. Les lieux et les non-lieux analysés établissent une progression dynamique, depuis les positions apparemment immuables du début jusqu'à la maison devenue espace de réparation et de transformation. Si la fille restera à jamais en manque de l'amour de sa mère, le meurtre métaphorique s'est néanmoins accompli par l'appropriation à la fois de l'espace et du langage. Elle est parvenue à *trouver sa place* et à prendre un envol que l'excipit synthétise merveilleusement : « [...] Je commence à marcher. Je fais un pas en avant. Je te tourne le dos. Je ne veux pas que tu me retiennes. Un grand pas. Les bras levés pour trouver mon aplomb. Mon visage est crispé, furieux. Je marche. »<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 57. Les italiques sont dans le texte.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 90. Quelques pages plus loin, à propos des chats dont la mère s'occupait, la narratrice raconte qu'elle s'acharnait contre le matou, tandis qu'elle capturait les femelles pour les faire stériliser : « La liberté pour elles était de ne plus avoir d'ovaires. » (*Ibidem*, p. 93).

<sup>56</sup> La troisième partie de *Ma robe n'est pas froissée* commence par le récit des violences physiques et sexuelles que le fiancé de la narratrice lui fait subir et que ses parents semblent feindre d'ignorer.

<sup>57</sup> Corinne Hoex, *Décidément je t'assassine*, op. cit., p. 143.



Augé, Marc, 4  
Bachelard, Gaston, 2  
Bakhtine, Mikhaïl, 2  
Barthes, Roland, 6  
Beckett, Samuel, 6  
Demoulin, Laurent, 4  
Emmanuel, François, 6  
Flem, Lydia, 5

Hoex, Corinne, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8  
Jung, Carl, 7  
Kristeva, Julia, 7  
Le Breton, David, 3  
Tisseron, Serge, 5  
Viart, Dominique, 1  
Wathee-Delmotte, Myriam, 1  
Widad, Linda, 7, 8