

Pères et filles dans les romans de Corinne Hoex

Dominique Ninanne

IES Escultor Juan de Villanueva
ninannedo@gmail.com

Resumen

Este artículo propone un recorrido a lo largo de tres novelas de la escritora belga de lengua francesa Corinne Hoex: *Le Grand Menu* (2001), *Ma robe n'est pas froissée* (2008) y *Le Ravissement des femmes* (2012), con el objeto de estudiar las relaciones entre padres e hijas. En él, se analizan los mecanismos emocionales con que las hijas, fascinadas por la figura del padre, son sometidas por este. Por otra parte, se hace hincapié en la importancia de los espacios, tanto como escenario de estos vínculos enfermizos como de su posible liberación.

Palabras clave: Corinne Hoex. Narrativa belga. Padres e hijas. Espacio.

Abstract

This article attempts to analyse the relationships between daughters and fathers in three novels of the French-speaking Belgian writer Corinne Hoex: *Le Grand Menu* (2001), *Ma robe n'est pas froissée* (2008) and *Le Ravissement des femmes* (2012). It studies the emotional mechanisms used by the fathers to oppress their daughters, who are fascinated by them at the same time. On the other hand, it focuses on the importance of the personal spaces as a means to develop these unhealthy relationships as well as their potential liberation.

Key words: Corinne Hoex. Belgian narration. Fathers and daughters. Space.

0. Introduction

Les romans de Corinne Hoex, «figure majeure»¹ de la littérature belge contemporaine, plongent au cœur de relations familiales complexes et pernicieuses pour

* Artículo recibido el 01/06/2015, evaluado el 1/07/2015, aceptado el 10/10/2015.

¹ Corinne Hoex (Bruxelles, 1946) est licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie. Elle a travaillé comme enseignante, documentaliste et chargée de recherches et se consacre actuellement à l'écriture. Outre des études scientifiques portant sur l'hagiographie et les arts et traditions populaires, elle a écrit de nombreux textes littéraires en prose, dont cinq romans, et des recueils de poésie, pour lesquels elle a remporté plusieurs prix. Jacques De Decker dit à son propos, lors de la remise (le 16 mars 2013) du

l'enfant –toujours une fille unique– qui les subit. L'univers familial du *Grand Menu* (2001) et de *Ma robe n'est pas froissée* (2008) est observé et conté à partir du point de vue unique de la narratrice. Dans le premier roman de l'écrivain, une fillette relate sa vie présente auprès de parents aux comportements singuliers et inquiétants. Dans le deuxième, que constituent trois parties bien distinctes, une femme adulte se rappelle des moments heureux aux côtés d'un père défunt adulé, mais redouté et violent; raconte sa relation présente avec une mère vieillissante, qui ne cesse de la mépriser; replonge dans le passé pour évoquer une liaison amoureuse avec un fiancé plus brutal encore que le père. Dans le troisième roman, *Décidément je t'assassine* (2010), le même point de vue est adopté: une femme adulte raconte les derniers moments vécus avec sa mère et cherche en vain, dans les objets ayant appartenu à cette dernière, des traces de son amour. Quatrième roman, *Le Ravissement des femmes* (2012) diffère des textes précédents dans le processus même de narration (déclinée ici à la troisième personne), a pour personnage principal une femme sûre d'elle-même et délaisse le noyau strictement familial. Cependant, il traite lui aussi d'un lien entre une femme et son père: Élisabeth suit les pas d'un gourou, institué en père symbolique.

Nous nous intéressons, dans cette étude, aux liens que nouent filles et pères dans *Le Grand Menu*, *Ma robe n'est pas froissée* et *Le Ravissement des femmes*, en mettant en lumière les mécanismes et les constantes qui les informent. L'objectif que nous poursuivons est de cerner au plus près, roman après roman, les façons dont s'exerce et s'exprime l'emprise démesurée des pères sur leurs filles; les conséquences de leur domination sur leur progéniture, en voie de devenir victimes; et les issues dont disposent les filles pour fuir leurs rets. Ces relations infernales s'inscrivent invariablement au cœur d'espaces déterminés que nous analyserons aussi ici.

1. *Le Grand Menu*

1.1. Un monde hermétique

«Je ne sors pas» (Hoex, 2010b: 7)², déclare la narratrice du *Grand Menu*, qui entreprend le récit de sa vie quotidienne. L'univers qu'elle connaît, celui de la maison familiale et des coutumes, normes et corrections régies sans faille par ses parents –«Papa et Maman» (toujours avec majuscules), couple soudé–, est clos. Ce sont eux qui la retranchent du monde extérieur. Papa se charge des portes:

Prix Félix Denayer 2012, décerné par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, pour l'ensemble de son œuvre: «Une œuvre romanesque qui vient d'atteindre un nouveau stade dans sa maturation, un travail poétique qui lui aussi s'affirme dans l'originalité et la maîtrise: sur ces deux plans, Corinne Hoex s'affirme comme une figure majeure de notre littérature» (Extrait de l'argumentaire du jury, <http://www.arllfb.be/prixlitteraires/prixdenayer/2012.html>). Nous remercions Corinne Hoex pour sa relecture de ce travail et ses précieuses observations.

² Toutes les citations du *Grand Menu* sont tirées de la deuxième édition (2010), revue par la romancière.

Papa et Maman ont contrôlé les portes [...]. Papa a introduit sa clef et a fermé à double tour puis, après s'être éloigné de cinq ou six mètres, il est revenu sur ses pas éprouver le battant de quelques coups d'épaulé. Je suis en sécurité (En début de roman; Hoex, 2010b: 8-9).

Avant de monter dormir, Papa vérifie les portes. Il s'active longtemps, inspecte les pènes, contrôle les verrous, fait et refait plusieurs fois tout son chemin de ronde. Sa liturgie méticuleuse enferme à chaque tour davantage les choses. [...] Les volets clos, la nuit, on est dans une boîte (En fin de roman; Hoex, 2010b: 123).

Au moment du coucher, les nuits d'été, Maman ferme la fenêtre de la chambre de la fillette, qui donne sur le jardin; jardin aux cerises qui mûrissent, étoiles, nuages dont elle perçoit distinctement la vie débordante, alors que la sienne est cloîtrée:

Mais il y a une fenêtre, très haute et minuscule, qui éclaire à peine, belle comme un beau miroir. Un lierre s'y attache. [...] Il dédie à ma chambre son existence foisonnante et ses oiseaux. Il est déjà le jardin (Hoex, 2010b: 116).

Je garderai pour moi seule la visite de la nuit par la fenêtre ouverte. La belle nuit vivante qui respire dehors (Hoex, 2010b: 118).

La famille habite dans une maison neuve aux allures bourgeoises, construite sur deux terrains, l'un appartenant à Papa, l'autre à Maman. Il s'agit d'une maison malsaine, où règne le danger. En-dessous, les fondations sont nichées dans «un espace béant», «une ravine [qui] s'enfonce dans le cœur de la terre. Un nid de monstres» (Hoex, 2010b: 13). Les meubles pesants, choisis par ses parents³, ne voient jamais la lumière et semblent pétrifiés. Dans cette demeure menaçante, répète la narratrice, plane la mort: «Tout ici est construit avec des matières mortes»; «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» (Hoex, 2010b: 14 et 16). De l'air qu'on y respire émane une présence envahissante et néfaste:

L'air circule peu dans la maison. C'est le même partout. Il stagne [...]. Quelque chose de mauvais s'est tissé dans cet air.

³ La lourdeur de la maison conçue et meublée par les parents se retrouve par ailleurs dans *Décidément je t'assassine*: «Vos lambris. Vos cheminées. Vos volets. Vos alarmes. Vos dalles creuses d'Hennuyères. Votre pierre bleue sans défaut. Vos tuiles noires de Pottelberg. Vos douze mille briques rouges.» (Hoex, 2010a: 104); la maison d'enfance bruxelloise de *Ma robe n'est pas froissée* est aussi une vaste demeure «imposante, arrogante, fermée sur ses meubles, sa vaisselle, ses bibelots, ses tableaux» (Hoex, 2008: 49).

Une sorte de buée. Une bave de limace. Ça rampe dans tous les orifices, chaque creux, chaque trou, toutes les fêlures de la maison. Mais aussi dans le corps (Hoex, 2010b: 123).

Les parents savent ce qui est bon pour la narratrice et ils constituent le tout de son univers, ce dont elle est consciente: «Papa et Maman sont tout. Ils sont le seul modèle. Ils sont le monde entier» (Hoex, 2010b: 12). Ils ne parviennent pas pour autant à museler le regard incisif qu'elle porte sur eux et un imaginaire débordant.

1.2. La présence du père

De l'aspect physique de Papa et Maman, la narratrice révèle en premier lieu leur regard. Elle les soupçonne de l'avoir enlevée peu après sa naissance et d'avoir usurpé l'identité de ses parents biologiques. Ils porteraient en fait sur leurs visages, comme des masques, la peau de ses vrais parents; d'ailleurs, elle perçoit dans leur regard féroce «une lueur de bêtes» (Hoex, 2010b: 12).

Les rondeurs de Maman contrastent avec la maigreur de Papa. La narratrice observe avec dureté: «Papa rétrécit. Il se dissout. Il s'amenuise. Maman enfle. Elle gonfle»⁴ (Hoex, 2010b:109). L'un et l'autre se caractérisent par des traits acérés: que ce soient leurs doigts réprobateurs et menaçants ou encore leurs yeux, qui observent la fillette peinant à avaler ce qu'elle doit manger et qui «s'enfoncent comme des doigts avec, au bout, des griffes» (Hoex, 2010b: 38) dans sa gorge. De Papa, celle qui dit «je» craint particulièrement «l'index de la main droite» qui la «pointe» (Hoex, 2010b: 74), geste précédant le châtement.

Dans certaines parties du roman, le «je» croque le portrait et les comportements de ses parents pris individuellement. De Maman, se dégage l'image d'une femme forte aux préoccupations terre à terre, peu encline aux gestes maternels et vite exaspérée par tout type de manifestation de sa fille (son corps dépourvu de grâce, la salive de son pouce qu'elle suce toujours, ses baisers mouillés, ses larmes, etc.). Mère souvent absente –elle est retenue par les affaires de son magasin–, quand elle est de retour à la maison, ses yeux ne font qu'effleurer sa fille, sans lui prêter de réelle attention.

Le père, qui se veut un modèle de perfection et de rigueur, ainsi qu'un homme drôle, ingénieux, charmant et séducteur, n'est en fait, remarque l'enfant, pas à la hauteur. Papa est un homme sans prestance, dont la voix est aigrette: «La voix de Papa n'est pas forte. Il n'a pas les poumons puissants. C'est une voix de dame»

⁴ Dans l'opuscule en prose *Décollations*, la jeune Eugénia, bête noire de la famille, observe aussi, sans la moindre tendresse, ses géniteurs: «le visage anguleux de Père, la face bouffie de Mère» (Hoex, 2014: 64).

(Hoex, 2010b: 62). Même les beaux habits qu'il porte après le travail n'arrivent pas le rehausser⁵:

La douche fait de lui un autre homme, et le costume en prince-de-galles à double boutonnage. Il est beau comme un fiancé. Il songe qu'il pourrait rejoindre Maman en ville à son magasin. Mais il y a le maigre nœud de la cravate, la casquette sans noblesse, l'anorak défraîchi. Ce n'est pas un mari qui convient à une dame (Hoex, 2010b: 54-55).

Quand il frappe sa fille, fort de «son rôle de père» et exerçant sa puissance, Papa est gauche; son corps tout entier semble peu harmonieux:

Son corps le sert très mal. Accablé par lui-même. Pétrifié au-dedans en une résine durcie. Ses tendons sont raides et cassants. Et puis, il y a ses bras trop longs, ses jambes trop grandes, ses pieds mal mesurés qui heurtent ce qu'ils touchent. Et toujours trop d'élan. Des gestes d'automate. Une démarche saccadée de mécanique qui se bloque (Hoex, 2010b: 74).

Papa est un homme qui travaille de ses mains (il est trancheur de bois), aime la nature (le Pajottenland enneigé, les animaux), parle une langue du cœur, le flamand, pour exprimer sa sensibilité –«Le langage qu'il réserve aux petites choses qui reçoivent sa confiance et qu'il emploie d'emblée quand il s'adresse aux animaux» (Hoex, 2010b: 62). La fillette décrit avec connivence et admiration l'émerveillement de son père pour le paysage, les arbres ou les petits animaux et participe de son enthousiasme pour la beauté qu'il perçoit. Alors que Maman l'exclut délibérément de son univers, Papa partage avec elle les petites choses qu'il apprécie, à l'exclusion de la littérature, car les livres de son bureau ne sont pas faits pour être lus («Lire serait un plaisir. La vie veut qu'on s'occupe. On ne musarde pas. On reste à l'abri des chimères», Hoex, 2010b: 56). Il n'enseigne pas ce qu'il sait à sa fille et préfère s'insurger contre son manque de connaissances –ces «choses élémentaires que chaque enfant sait de naissance, que jamais aucun père n'a le devoir d'enseigner» (Hoex, 2010b: 35). Papa se contente d'exhiber avec ostentation les arts qu'il domine: collectionner des boîtes d'allumettes ou des capsules, consommer des spéculoos sans en perdre une miette⁶, se moucher en utilisant toute la surface de son mouchoir. Il fait part aussi de

⁵ Le père de la narratrice de *Décidément je t'assassine*, décédé il y a vingt ans, a l'air emprunté et ridicule sur les photos de mariage et de voyage de noces: «Le coiffeur lui a rasé la nuque et le tour des oreilles. Il a son sourire mi-figue, mi raisin. Tout à l'heure, après le champagne, le bourgogne, le cognac, les liqueurs, ça ira mieux.»; «Mon père est assis sur un muret. Derrière lui, les deux lobes d'un cactus lui dessinent les oreilles de Mickey. Un pitre, ton jeune mari!» (Hoex, 2010a:112 et 113).

⁶ Dans la nouvelle *Knapkoeken et knubbelkensvlaai* (le titre se réfère à des pâtisseries limbourgeoises), un narrateur (ou une narratrice) croque l'enfance de son père au Limbourg: son amour pour les oiseaux, les réunions familiales dans le jardin, le flamand comme langue maternelle et le recours au fran-

ses idées changeantes et un peu fantasques – des «songes qui ne veulent pas devenir grands» (Hoex, 2010b: 49), précise la narratrice. La passion ressentie par le père qui, une carte à la main, voyage dans sa tête, est aussi celle de la fille qui en fait le récit. Le soir, Papa lui raconte l'histoire de Blanche-Neige et le lendemain matin, père et fille se racontent leurs rêves, où ils volent ensemble au-dessus de la ville, sans Maman («Le matin on en parle, on compare les techniques.», Hoex, 2010b: 126). C'est à ses côtés, enfin, que le «je» se situe dans le monde extérieur, cette fois réel: Papa l'emmène chez le coiffeur, à la foire, au port ou dans le quartier, pour acheter le journal.

La personnalité de Papa révèle de multiples facettes, poursuit l'enfant, qui observe ses mains. Les mains paternelles peuvent être belles (de ses mains qui manipulent le bois, elle dit: «Les plis de ses paumes, il les appelle ses lignes de chance. Un très beau paysage. Façonné par les gestes qui se ferment et se rouvrent.», Hoex, 2010b: 54), douces (il aime effleurer de son doigt les araignées), sécurisantes (en promenade, Papa donne la main à sa fille «comme Maman l'a demandé et la garde serrée», Hoex, 2010b: 67). Par contre, le dos de ses mains, aux veines boursoufflées, témoigne de son caractère violent: «un gisement vorace qui germe dans le noir. Un jour, ça éclatera» (Hoex, 2010b: 34). Papa gifle souvent sa fille –«C'est la main droite qui frappe» (Hoex, 2010b: 75). Quand, soudainement, sa colère retombe, il «regarde ses mains comme des choses oubliées revenues de très loin» (Hoex, 2010b: 76). Papa est un homme lunatique, qui passe de l'allégresse au courroux, sans raison ni transition: «Papa est lui-même et son contraire. [...] Papa est tantôt l'un et il est tantôt l'autre. [...] Papa est une œuvre cubiste» (Hoex, 2010b: 61).

1.3. Le regard du père

Le père a constamment besoin d'être objet de regard. À la maison, il est le bouffon à l'ingéniosité et à l'esprit sans bornes et aime se donner en spectacle. Quand il fait le clown, imaginant par exemple qu'un singe habite le lustre de la salle à manger et décrivant les prouesses et acrobaties de l'animal, sa femme en fait peu de cas, mais il trouve une image flatteuse de sa personne dans le regard émerveillé de sa fille:

Il est intarissable. Il s'écoute lui-même d'une oreille amoureuse. Je ne regarde pas le lustre. Je n'ai d'yeux que pour lui. C'est là, dans son visage, que se déploie le singe. [...] Maman regarde ailleurs. [...] Elle clamera son horreur des singes, des maladies et des saletés. Elle sera catégorique. Papa renoncera aux folies et aux rêves pour l'amour de Maman et retrouvera sa bile amère.

çais pour faire des petits compliments en vers. Quand il revient de visite, le père rapporte des pâtisseries, qu'il ouvre avec cérémonie et partage avec son enfant, son épouse les dédaignant: «Ma mère, déjà, hausse les épaules. Elle n'a rien en commun avec le contenu de ces paquets et va chercher sur le vaisselier son "ballotin" de marrons glacés». Instant privilégié où le père, un homme austère, recherche la complicité de son enfant: «Mais je sais qu'il m'observe. Et je crois qu'il aimerait sourire. L'objet de son voyage, c'est à cet instant-ci, peut-être, qu'il le rejoint» (Hoex, 2002: 79).

Je resterai un moment, bouche bée, toujours admirative, déjà au garde-à-vous. Une fois encore, j'aurai été la spectatrice du spectacle (Hoex, 2010b: 47-48).

Le père s'instaure en modèle de perfection à imiter; il regarde sa fille non seulement pour s'assurer de son regard attentif, mais, surtout, pour prendre celle-ci en défaut:

Papa est parfait. Sa tête reste froide. C'est important, la tête. Et dans la tête de bons yeux secs en face des trous. Papa est méticuleux comme on doit l'être. Précis comme on doit l'être. Parcimonieux comme on doit l'être. Radicalement parfait. [...] Papa me remanie, m'apporte des amendements. Sans arrêt il m'observe et veut être observé. Ses yeux viennent s'assurer que les miens le regardent. Hélas, je suis trop bête (Hoex, 2010b: 34).

Le père est impossible à contenter et la narratrice, copie imparfaite et insatisfaisante, ne peut que se faire réprimander; le scénario mis en place est tel que le «je» assume le rôle de décevoir et d'irriter Papa:

Papa est très féodal. Il révère la chevalerie. C'est un suzerain jaloux et je suis son champion. Son mécontentement, c'est ma charge. Ma mission sacrée. Je m'y consacre entièrement, en vertu d'un code d'amour filial dont je m'enorgueilliss (Hoex, 2010b: 35-36).

Dans son récit, la narratrice ne cherche même pas les motifs qui provoqueraient la rage de son père, car elle a intériorisé son rôle de catalyseur de la colère paternelle: «Son statut et le mien font que lui soit plaignant et que je sois coupable. Ma personne le lèse. Il a son rôle de père. Il faut qu'il me confonde. Peu importe le crime» (Hoex, 2010b: 74). Dans ce roman dépourvu de dialogues, les quelques paroles paternelles que rapporte la narratrice sont péremptoires. Le père rabaisse sa fille, la repousse ou la gronde; parfois sur le ton de la plaisanterie, le plus souvent sur celui de l'irritation et de la colère:

«Quelle dinde!», dit Papa qui veut me taquiner (Hoex, 2010b: 28).

Il dit toujours «trop bête»: ma bêtise déborde. [...] Et il insiste, il ajoute «quand même». Il dit «quand même trop bête [...]» (Hoex, 2010b: 34-35).

«Papa n'est pas content!», décrète-t-il (Hoex, 2010b: 35).

À propos des mains de la fillette: «Tu ne les as pas lavées! s'indigne-t-il [...]» (Hoex, 2010b: 37).

«Une bonne correction!», dit-il (Hoex, 2010b: 74).

«Va pleurer! Il y a de quoi!», jette-t-il, exaspéré. Il a un ton cinglant, utile pour la colère. Sa bouche se contracte. Ses dents se serrent (Hoex, 2010b: 75).

Au coucher: Sur le palier il pousse ma porte et dans le noir jette son «Bonne nuit là-dedans!» (Hoex, 2010b: 121).

Dans une demeure où les portes, aux gonds trop bien graissés, sont traîtresses, le père est à l'affût des manquements de sa fille; c'est un bourreau, un monstre animal même, espionnant et traquant sa proie:

Les portes de la maison ne grincent pas. Leurs charnières pivotent sans alerter personne. Papa les graisse avec la burette qu'il range dans son bureau. 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. Des vitraux colorés et des rideaux de voile. Il questionne les traces. [...] Il voit sans être vu. Son visage est durci comme l'acier d'un heaume où seul s'ouvre le ventail par où épient les yeux. Il se déplace sans bruit et écoute à ma porte, l'oreille contre le bois. [...] La nuit, c'est un frottement, une bête qui rampe [...]. Partout ses tentacules et ses ventouses (Hoex, 2010b: 73).

Après la prise en faute, c'est le tour de la correction, avec violence; pris de rage, Papa frappe. À nouveau, surgit l'image d'un monstre; un monstre de colère qui assaille le père, s'empare de lui et dont il serait même la victime:

Mais la colère est là. La colère rafle tout. Papa est pris. (Hoex, 2010b: 76).

La colère est une bête qui habite chez Papa. Comme un dragon qui dort d'un très mauvais sommeil. Quand elle se déchaîne, c'est d'abord sur Papa que la bête se rue. [...] La bête le mord en plein visage. Il a des yeux de rat. Des dents qui rongent. Ses cheveux sont du poil qui se serait dressé. La voix rugit. Les mâchoires broient. La gueule écume. Les pattes griffent (Hoex, 2010b: 76).

Les épisodes de violence paternelle se terminent par l'enfermement de l'enfant pour réfléchir à ses fautes⁷. Cette réclusion dans un placard, un vestiaire, une remise obscurs fait écho à la situation du «je» qui ne sort pas, ou à peine, de la maison, et renvoie à sa constante négation: «Même à travers la porte fermée, il crie. Puis il tourne la clé. Un tour. Deux tours. Métal contre métal. Il y a quelque chose qui ne

⁷ Le personnage de Jeanne, de la nouvelle *Pas grave*, est aussi régulièrement envoyé par son père dans un placard: «Je suis dans le noir. Enfermée. Je ne respire pas. Le seul air ici, c'est l'odeur de leurs chaussures. Je suis dans le noir et je vais mourir.»; «Je suis dans le placard à chaussures. Je médite, comme il dit. Je médite dans le noir. Depuis deux heures, je médite» (Hoex, 2012a: 92).

passera plus. Tellement serré. Sans nom. Quelque chose qu'on oublie» (Hoex, 2010b: 77). Particulièrement révélatrice des liens qui se jouent entre le père et la fille est l'image suivante, où se croisent le regard et la fermeture, thématiques fondamentales de ce premier roman de Corinne Hoex. Papa emmène parfois sa fille à la foire et ensemble, ils se voient reflétés dans les miroirs du Palais des Glaces:

Il [Papa] s'approche de moi, m'attire dans son piège et son reflet m'agrippe. Nos corps sont enfermés dans une même bulle, dilatés et flottants comme des ballons gonflés. 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 (Hoex, 2010b: 59).

Il n'y a donc pas de place pour la fillette, victime du père vécu comme le bourreau qui jouit de sa peur (et les «yeux qui brillent» rappellent la «lueur de bêtes» des yeux des parents imaginés ravisseurs d'enfants). Papa prend toute la place et est le centre et le tout; reflétée de toutes parts, c'est sa propre image qu'il rencontre, multipliée à l'infini.

Enfin, le regard que porte le père sur sa fille est, à plusieurs reprises dans le roman, empreint d'une certaine ambiguïté sexuelle. Mère et fille, au niveau du langage, sont ses «poulettes» —«Comme ça, quand il appelle, on ne sait pas très bien quelle poulette il convoque. Et il goûte l'embarras qu'il sème dans sa basse-cour» (Hoex, 2010b: 26). Après le dessert du repas de midi, Papa a l'habitude de caresser les formes généreuses de son épouse, de leur administrer d'aimables fessées (à nouveau, les mains de Papa entrent en action) et il partage avec sa fille son plaisir, lui disant ce qu'il voit et touche. Les parents, qui se donnent en spectacle, placent délibérément leur fille dans un rôle de voyeuse, l'entraînent dans leur complicité érotique et sèment la confusion des rôles au sein de la cellule familiale:

[...] Maman ne frémit pas. C'est moi qu'elle regarde de son œil qui me toise. Et, de même, Papa. Tout en se délectant de celle qui ne l'entend pas, il tourne le visage vers celle qui l'écoute et fait part à sa fille de tous ses beaux émois. Je suis son bras, sa main, sa langue, ses papilles. [...] C'est dans mes yeux à moi qu'il s'admire tendrement et s'éprend de lui-même: «Papa a la main voyageuse! Papa a la main baladeuse! [...]» (Hoex, 2010b: 45).

Papa compare aussi les formes de sa fille, en réalité inexistantes, à celles de son épouse:

«Un beau morceau, ta mère! Un joli brin de femme! [...] Papa ne voudrait pas de ce maigre derrière de gamine, de ces petits os pointus qui lui feraient des bleus!» (Hoex, 2010b: 46).

«Pour le rouge, il faut avoir des avantages, des choses à souligner, à mettre en évidence! plaisante-t-il. Toi, tu n'as rien de proéminent, rien qui ressorte, rien qui culmine!». Et il ajoute encore, par goût de dérision: «Tiens-toi droite! Montre tes avantages! Tu as plus de nichons dans le dos que devant!» (Hoex, 2010b: 97).

S'il s'agit bien sûr de boutades, le père aime toutefois s'énoncer comme celui qui a des droits sur sa fille. Toujours sur le ton de la plaisanterie, il minaude avec celle-ci, s'amuse à «évincer ses rivaux» (Hoex, 2010b: 58), c'est-à-dire ses amis de classe. Il n'est plus vraiment question de coquetterie quand, tranchant, il se déclare son seul prétendant: «"Tu auras beau chercher quand tu seras plus grande! Tu ne rencontreras aucun homme comme moi! Il n'y aura personne! Personne d'autre! Personne!"» (Hoex, 2010b: 58). En retour, la fillette clame son amour pour son père. Lorsqu'elle se souvient des promenades le long de la mer en sa compagnie, elle raconte ce qu'elle ressentait, recourant à des images propres aux sentiments amoureux: les «pieds nus sur le sable très doux», «les vagues qui frémissent», la main de Papa qui ne lâche pas la sienne —«Une petite lune de miel» (Hoex, 2010b: 67). Papa a construit aussi pour elle une maisonnette en bois dans le jardin, «la maison de Blanche-Neige», a-t-il dit (Hoex, 2010b: 68). Et la narratrice ajoute, de façon inquiétante: «Et nous avons franchi le seuil» (Hoex, 2010b: 68). Dans la prose de Corinne Hoex, le lecteur est invité à puiser dans les mots pour imaginer et deviner, car rien n'est prononcé ou tranché. Que Papa et la fillette franchissent ensemble le seuil, comme de jeunes époux, provoque le malaise du lecteur, mais rien de plus n'est dit.

1.4. L'absorption de la violence

Au fil du texte, au gré des épisodes de violence paternelle ou d'indifférence maternelle, la narratrice évoque une présence néfaste qui s'immisce en elle et qui ne trouve pas d'exutoire. Les formes de négation qu'elle subit, qu'elle absorbe au quotidien, prennent l'apparence d'une chose qui reste coincée en elle.

Le motif de la fermeture continue à se déployer en force dans ce roman. Le «je» se ferme pour se protéger. Ainsi, quand Maman s'impatiente, l'enfant se recroqueville tel un fœtus: «Resserrée sur moi-même. Les genoux aux épaules.»; tel un mollusque: «Il [Le corps] peut se clore seulement quelquefois sur lui-même. Se sceller comme une huître sans oreilles et sans yeux» (Hoex, 2010b: 19 et 21). Lorsque Maman est exaspérée par ce que sa fille dit, les yeux de cette dernière sont «ouverts comme des bouches muettes» et elle «reste un bocal clos» (Hoex, 2010b: 105). Par ailleurs, la bête qui terrasse Papa quand il la frappe la poursuit aussi; le même mal entre en elle: «Je dois donner asile à cette chose qui hurle et se débat et cogne. [...] Cette chose aux abois, affolée, haletante, qui exige que j'ouvre et qui n'embrasse pas» (Hoex, 2010b: 76). La narratrice serait elle-même semblable à la demeure familiale qui héberge une présence dangereuse:

Mon corps engloutit tout. [...] Ça s'entasse au-dedans même si je crois que je l'oublie. Ça travaille. Ça mord. [...] À l'extérieur on ne voit rien. Je ne transpire pas. Je n'ai pas de muqueuses. Mais 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 (Hoex, 2010b: 106).

En définitive, le mal qu'elle vit, qu'elle ressent est dans l'atmosphère de la maison et fait partie d'elle. Il est en elle, parcourant son corps, jusqu'à son cerveau: «Ça rampe dans [...] toutes les fêlures de la maison. Mais aussi dans le corps» (Hoex, 2010b: 123). Ce «ça» mystérieux et imparable dans sa progression «se glisse», «s'immisce», «se fourre» (Hoex, 2010b: 123) dans les organes, il s'introduit «Sous le crâne. Dans les lobes du cerveau. Ça poisse la pensée» (Hoex, 2010b: 124). La narratrice insiste: tout ce qu'elle vit, qui la fait souffrir, qui la nie, a pris place en elle, fait partie intégrante de ce qu'elle est devenue, sans possibilité d'y échapper. Elle explique ainsi: «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. Et le cerveau gros comme un ventre» (Hoex, 2010b: 106).

Peu de choses sont à même d'ébranler cet univers léthal, sourd et implacable dans sa progression. Le papier peint que la narratrice déchire doucement quand elle est punie n'est la trace que «De très légers grattages qui effritent le secret. Le strict nécessaire. L'inévitable.» (Hoex, 2010b: 106) —échappées discrètes à l'emprise de Papa et Maman. À la fin de son récit, l'enfant évoque la fenêtre de sa chambre qui donne sur un lierre et sur le jardin, possibilité d'ouverture au monde que Maman s'acharne à condamner quand il s'agit de dormir. Elle retient, de la proximité vécue avec la nuit, une présence mystérieuse, mais douée de vie et réconfortante, aux antipodes de l'air vicié de la demeure familiale:

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 boire⁸ (Hoex, 2010b: 118).

⁸ Dans une nouvelle postérieure au *Grand Menu*, intitulée *Dans le jardin* (2002), est repris cet espace libérateur du jardin. Certaines images de la nouvelle font écho au roman: le père en train de se raser, le pêcher du jardin de la maison, les portes qui cachent ceux qui traquent l'enfant, trop «bête» et «maigre». Un enfant (dont on ne connaît pas le sexe) y évoque le fond du jardin, resté à l'état sauvage. Cette nature vierge et peu hospitalière rappelle le côté sombre et étrange que perçoit la narratrice du *Grand Menu* à l'écoute aussi du jardin: «Il y a là une vie sombre qui résiste au jardin. [...] C'est un lieu de pourriture, d'où transpire une brume qui envoûte ceux qui s'attardent» (Hoex, 2002b). Face à la violence que l'enfant vit à la maison, qui revêt la même forme que celle du *Grand Menu*, le fond du jardin constitue ici un refuge où il n'y a plus de dénigrement, un havre réel de paix, d'amour, de complicité; un lieu de bien-être où, enfin, être soi, en compagnie de cet autre aimant qu'est la nature: «Je

L'incursion apaisante de la nuit dans *Le Grand Menu* n'est que de courte durée. Le roman s'achève sur le rituel du coucher, après que Papa ait fermé hermétiquement la maison. Les parents se couchent et, souvent, la fillette fait le même cauchemar. Elle est poursuivie par une bête au souffle effrayant, comme celle qui les terrassait, Papa et elle. Elle tente d'y échapper en sautant par-dessus une série de trous –béance qui rappelle les fondations de la demeure familiale: «Je dois fuir, seulement fuir, enjamber les ravines, franchir les précipices, bondir au-dessus des crevasses, courir sans m'arrêter» (Hoex, 2010b: 126). Nulle fuite possible: la narratrice tombe inmanquablement dans un trou et crie, réveillant ses parents qui accourent.

Au terme du roman, même si le lecteur a l'impression que cette fille observatrice et intelligente se libérera de l'oppression où elle vit, ce sont encore et toujours les images d'un emprisonnement et d'un gouffre inévitables qui s'imposent à son esprit. La narration réitère, au sein du foyer familial à l'apparence bourgeoise et tranquille, la fermeture qui sépare du monde extérieur et la béance monstrueuse qui menace d'engloutir; le regard omniprésent du père, mais à l'affût surtout d'un reflet satisfaisant de sa propre personne; les gestes affectueux envers sa fille et ses gifles cinglantes; sa bonne humeur qu'il veut entraînant et ses colères; la confusion des rôles (la fille au rang de l'épouse) qu'il sème: autant d'images saisissantes dans ce premier roman de Corinne Hoex, qui révèlent la relation inquiétante et imprévisible que le père autoritaire impose à sa fille. En retour, la fillette aime et admire son père, dont elle dénonce avec candeur les failles.

2. *Ma robe n'est pas froissée*

2.1. La maison encerclée, les espaces protecteurs

Le souvenir qui inaugure le récit de la narratrice de *Ma robe n'est pas froissée* est une soirée passée en tête en tête avec son père, l'été précédant la mort de celui-ci, dans la maison de vacances de la côte belge:

La maison est entourée d'un cercle de peupliers. Les feuillages frémissent aux fenêtres des chambres. Je vois leur miroitement. Leur grâce. Leur lumière. Je respire leur odeur de pluie. Leur parfum de vent salé. [...] Tu as quitté Bruxelles, tu as pris la route de la mer et tu te tiens devant moi dans la cuisine au mi-

lui caresse le front. Elle reste subjuguée. La tortue goûte les tendresses. J'aime le jardin. Dans le jardin, il n'y a pas de piège. Pas de monstre embusqué. Personne derrière une porte. [...] 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. [...] Je m'allonge sur le sol [...]. Je suis une montagne. Escaladée par des milliers de pattes d'insectes. Offerte à la caresse des petites mains actives. [...] 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» (Hoex, 2002b).

lieu des bocaux de groseilles. [...] Tu écoutes avec moi le bruissement des arbres par la fenêtre ouverte (Hoex, 2008: 7).

Dans la première partie du roman, le «je», une femme adulte, s'adresse à un «tu», son père défunt. Cette femme raconte ce que fut sa vie auprès de ce père aimé, mais brutal et ce qu'est devenue son existence depuis sa mort. Apparaît, sous différentes formes, ce souvenir d'un moment extraordinaire passé avec le père, un moment heureux et unique de complicité. Des paroles de son père qui espérait guérir, la narratrice interprète le souhait de celui-ci de revivre cet instant privilégié: «Tu veux les peupliers. Le chant de leur feuillage. Tu veux ta chambre à côté de la mienne, ouverte sur ce même espace où frémissent les arbres. Ton corps décharné me donne rendez-vous» (Hoex, 2008: 11). La fille referra, plus tard, appel à ce souvenir –depuis la maison de la mer: «J'y cherche tes paroles. Tes promesses de retrouvailles. J'arpente les couloirs à la poursuite de leur écho»; dans un rêve: «Soudain, dans la foule, bizarrement, tu te trouves face à moi. De la même façon inattendue, abrupte, que tu te tenais dans la cuisine lors de ce singulier soir du mois d'août que parfumait l'arôme des groseilles» (Hoex, 2008: 23 et 31). De ce ressassement, qui structure le désir de la fille pour son père, nous relevons leur intimité, qui exclut le tiers (la mère)⁹, leur émerveillement dans la contemplation de la nature; s'y dégagent, par ailleurs, des images fortes déjà apparues dans *Le Grand Menu*. L'encerclement par les arbres dans *Ma robe n'est pas froissée*, qui sera révélateur de la situation symbolique de la narratrice, n'est pas sans rappeler la fermeture dans *Le Grand Menu*, et dans l'un et l'autre romans, la fenêtre ouverte évoque un appel d'air pour la narratrice¹⁰.

À plusieurs reprises, la figure du père est associée à un espace ou un objet clos. La narratrice raconte ainsi qu'enfant, elle aidait son père à construire une maquette de voilier en bouteille: «je restais près de toi, penchés, ensemble, sur cette étrange mise au monde qui, dès la naissance, emprisonnait dans un bocal le fruit de tant

⁹ D'ailleurs, la narratrice s'adresse à un «tu», son père alors qu'elle évoque à la troisième personne sa mère («Elle», «ma mère»).

¹⁰ Dans la nouvelle *Les peupliers*, antérieure au roman (2003), la narratrice se réfère aussi aux peupliers qui entourent la maison de la mer. Elle raconte la fascination que ceux-ci exercent sur elle, dotés d'un pouvoir de vie et de mort, et la connivence secrète l'unissant à la nature qui s'introduit par la fenêtre ouverte –réminiscence du *Grand Menu*: «La maison de la mer est entourée d'un cercle de peupliers. Au rez-de-chaussée il m'est possible de les ignorer, mais à l'étage je suis à hauteur des frondaisons. Je circule de chambre en chambre et à chaque fenêtre les arbres sont dans la pièce et me tiennent en leur pouvoir. Par la seule grâce de leur haleine et de leur frémissement. L'attraction est extrême. Ces arbres sans pudeur se caressent sous mes yeux aux mouvements du vent. Ils ne demandent rien, mais je suis prisonnière parce que je les vois. Je vois leurs frissons de feuillages, leurs soupirs, leurs extases. Je suis éperdue devant le miroitement voluptueux des feuilles. J'aimerais mourir à cause de ces feuilles. Et je désire vivre. Parce qu'il y a ces feuilles. [...] Quand la fenêtre est ouverte, leur bruissement est tout proche. Mes yeux sont éblouis de taches lumineuses, une langueur végétale m'engourdit, une sève liquoreuse glisse au-dedans de moi. Je goûte sa saveur verte» (Hoex, 2003a: 55).

d'attentions» (Hoex, 2008: 14). Cet objet miniature, c'est sa propre vie que le «je» contemple. Le père est celui qui pourvoit des espaces fermés, tels des cocons protecteurs:

Plus tard, j'ai roulé dans la confortable *Volvo* blanche que tu m'as prêtée [...]. Je me suis installée face aux étangs dans l'appartement meublé que tu as mis à ma disposition et dont tu me permettais d'user aussi longtemps *que je me conduirais bien, c'est-à-dire comme tu l'entendais*¹¹. Il n'y a jamais eu de révolte. Jamais de colère. J'étais une femme entretenue (Hoex, 2008: 19).

Après le décès de son père, la narratrice occupe la maison de la mer et entretient les pièces et nettoie les objets de fond en comble, ce qui, déclare-t-elle, est sa façon de maintenir en vie l'être aimé: «Tout le jour, dans la maison rouge, je travaille à te garder en vie» (Hoex, 2008: 12). Elle retrouve effectivement son père à travers les objets de la remise lui ayant appartenu, mais ce qu'elle constate, est son inexistence à elle dans l'univers paternel: «Impossible d'introduire quoi que ce soit qui m'appartienne.» (Hoex, 2008: 13) –le père, en effet, occupe toute la place. Alors que la narratrice de *Décidément je t'assassine* se défait des objets de sa mère récemment décédée, celle de *Ma robe n'est pas froissée* conserve les effets de son père avec soin. Ses seuls actes de rébellion, post mortem, se limitent à tourner la photo paternelle contre le mur –geste qui a l'air anodin («Telle une chose sans importance.»), mais qui se solde par une «douleur [qui la] casse en deux» (Hoex, 2008: 19)– ou encore, ranger la maquette du voilier dans la remise et imaginer, un jour, la laisser choir: «Mes doigts, à cet instant, lâcheront leur trésor. Le bricolage sacré se fracassera sur le sol. Les vagues immobiles se briseront en éclats. J'assisterai au naufrage»¹² (Hoex, 2008: 14).

2.2. La présence du père

De nombreux points communs unissent les pères du *Grand Menu* et de *Ma robe n'est pas froissée*. Le père de ce deuxième roman est patron d'une scierie (mais lui

¹¹ C'est nous qui soulignons. Il est question de cela aussi dans la nouvelle *Barbe et les feux de Dieu*, que Corinne Hoex consacre à Sainte Barbe, enfermée dans une tour par son père avant d'être décapitée par lui. La fille dit de celui-ci: «Le mien est rude, mal dégrossi et s'exaspère volontiers. Il ne peut endurer mes yeux baissés et mes mains jointes. Me voir confite en religion l'impatiente. Il m'enferme. Il est permis aux pères de mettre sous clef leurs filles dans l'intention louable qu'elles se conduisent bien, c'est-à-dire ainsi qu'ils l'entendent» (Hoex, 2001: 83-84).

¹² Une partie de la matière romanesque de *Ma robe n'est pas froissée* a été travaillée par Corinne Hoex dans la nouvelle *Je n'existais que par toi* –les vertus paternelles, les défis qu'il lance à la mort, les objets qui lui sont propres (le voilier en bouteille, le cadre avec sa photo). La narratrice y raconte avoir déjà osé déboucher la bouteille et avoue que ses mains tremblent en songeant que celles-ci pourraient lâcher et briser le voilier. Elle se projette dans l'objet mis à l'abri, écarté du monde et s'y voit reflétée: «L'inconcevable naufrage de ce que tu avais cru loger immuablement à l'abri du dehors, dans la définitive immobilité de ses vagues arrêtées» (Hoex, 2006).

porte un costume, et non une salopette de travail). Son corps, tel les outils de son travail, est effilé; ses yeux, auxquels rien n'échappe, sont perçants; sa voix est cassante et sifflante: «Tu étais maigre comme une lame. La voix coupante. Les yeux précis. Un homme de proie. Je guettais cette tension de ta face. [...]. Un ton cinglant, diabolique» (Hoex, 2008: 17).

En compagnie de ses ouvriers, le père «fredonne»; pendant sa maladie, dans l'usine vide aux machines éteintes, son fredonnement devenu amer est «vagissement» (Hoex, 2008: 10). Aux côtés de sa fille, rares, et précieux pour elle, sont les moments de complicité. Celle-ci se souvient des voyages en voiture en direction de la côte, assise à l'avant à côté de son père («détrônant» ainsi sa mère) et de la bonne humeur de celui-ci qui lui «commente» le paysage ou «désigne» (Hoex, 2008: 24) des vaches. Mais au fil du roman, les paroles paternelles se déclinent plutôt sur le mode de l'injonction, du rabrouement, de l'accusation, de l'incrimination, du reproche, de la moquerie ou du dénigrement. Lorsque la fillette tente d'impressionner son père par ses connaissances apprises à l'école, il lui demande brutalement de se taire –«Maintenant, s'il te plaît, tu arrêtes avec ton Angleterre, ton pôle Nord, ton Groenland, ton Amérique! [...]"» (Hoex, 2008: 25). Le père de *Ma robe n'est pas froissée*, tel celui du *Grand Menu* d'ailleurs, ne cesse de constater la médiocrité de sa fille; ainsi, quand il décide qu'elle abandonnera l'université, puisqu'ayant échoué aux examens de juin: «"Si tu n'es pas capable..."» (Hoex, 2008: 110).

Le père de ce deuxième roman de Corinne Hoex a un côté plus altier et sûr de lui («si satisfait», 2008: 20) que celui du *Grand Menu*. L'un et l'autre, par ailleurs, sont forts de leurs certitudes sur la manière dont il faut faire les choses; ils aiment l'ordre, la constance et la rigueur et collectionnent de nombreux objets. C'est un homme, aussi, proche de la nature; sa passion, qu'il partage avec sa fille, est ici la mer, les bateaux.

Les pères de ces deux romans sont omnipotents. Le père du *Grand Menu* supplante Dieu¹³; celui de *Ma robe n'est pas froissée* rit de la mort, car il serait plus fort qu'elle –devant les corbillards qu'il croise, ses yeux luisent d'un «éclat moqueur» (Hoex, 2008: 21).

Le regard joue, dans ce roman aussi, un rôle essentiel et est outil de la toute-puissance paternelle. Le père, objet de regard, est le modèle de perfection que le «je» s'efforce d'imiter, en vain: «Je pense aux gestes auxquels, pour te convenir, je me suis appliquée et qui sont devenus mes gestes» (Hoex, 2008: 15-16). Sans cesse désapprouvée et rabrouée, très souvent giflée¹⁴, la narratrice sait qu'elle n'a jamais été à la

¹³ «Papa et Maman sont pour la morale. [...] Dans la morale je parle à quelqu'un qui existe: à Papa. C'est à Papa que je me dénonce. C'est devant Papa que je suis coupable. C'est à Papa que je demande pardon. Et, comme le veut la morale, Papa ne pardonne pas» (Hoex, 2010b:79).

¹⁴ Les gifles et les paroles qui les rabaisent sont le quotidien des protagonistes du *Grand Menu*, de *Ma robe n'est pas froissée* et de *Décollations*. Eugénia se demande quand elle s'est libérée de sa tête pour la

hauteur –elle sait qu’elle n’est qu’une «médiocre progéniture» (Hoex, 2008: 17). Les yeux de sa mère, on l’apprendra dans la deuxième partie du roman, se sont toujours détournés d’elle; en revanche, le regard du père est omniprésent. Des yeux paternels, la narratrice retient un regard de contrôle, de persécution, de rejet, d’enfermement dans une image d’éternelle inaptitude, mais aussi un regard d’existence:

Au retour de l’école, je faisais mes devoirs sous haute surveillance. Tu contrôlais chacun de mes mouvements [...] (Hoex, 2008: 15).

Lorsque j’étais enfant, ton piège, à tout moment, se refermait sur moi. Dans ton regard passait une lueur de triomphe: «Es-tu certaine de n’avoir rien oublié?» (Hoex, 2008: 17).

Je n’existais que par tes yeux. Seule, je n’étais personne, je n’étais pas au monde¹⁵ (Hoex, 2008: 20).

Le souvenir d’un compas, que son père lui avait offert à l’occasion de ses douze ans, renforce le motif de l’encerclement qui scande le roman et rappelle l’image de la bulle du Palais des Glaces du *Grand Menu*; il n’y a pas d’échappatoire à l’autorité paternelle, qui régit et informe la vie de la narratrice: «J’ai tracé des infinités de cercles parfaits, de rouages, d’engrenages dont tu occupais le centre. [...] Du haut d’un ciel sans nuage, tu observes ta fille, épinglée ici-bas par la pointe acérée d’un compas d’argent» (Hoex, 2008: 15-16).

La fille ose interpeller son père défunt et argumente pour qu’enfin, il reconnaisse qu’elle est à la hauteur de ce qu’il lui a enseigné: «Regarde¹⁶ les livres alignés au cordeau dans la bibliothèque, dont aucun ne déroge à l’ordre alphabétique. Les facturiers équipés d’étiquettes et d’intercalaires. Les provisions disposées à l’équerre dans les placards de la cuisine» (Hoex, 2008: 16).

première fois: «Quand m’a-t-elle échappé? Les beignes de la petite enfance? Les torgnoles? Les claques, toujours bonnes à prendre, bien cherchées, bien voulues, amplement méritées?» (Hoex, 2014: 9). Pour son père qui, lorsqu’il parle, avant tout ordonne, cette dernière est bête: «– Vous ne réfléchissez pas, Eugénia! Creusez-vous un peu la tête! ordonne Père. Ou vous demeurerez bête!» (Hoex, 2014: 42).

¹⁵ La nouvelle *Je n’existais que par toi*, davantage que *Ma robe n’est pas froissée*, insiste sur le tout, pour la fille, que revêt la présence paternelle (grâce à lui, elle peut occuper aussi la place du «centre») et, à la suite du *Grand Menu*, met en évidence le regard de l’enfant dont le père a besoin: «Je n’existais que par toi. Ton regard, à tout moment, vérifiait que c’était toi, toi seul, que mes yeux désiraient. En même temps, ce regard, qui souriait à l’assistance, me lacérait subrepticement de giclées de réprobation. Dès que nous nous retrouvions tous les deux, il fallait que j’écoute sans détourner les yeux le relevé de mes manquements, de mes écarts, de mes erreurs. [...] Tu avais pris place en moi. Seule, je n’étais personne. Loin de ta tyrannie, je n’étais pas au monde. À tes côtés, je me tenais au centre de l’univers, éblouie et terrorisée, mais en présence d’un dieu» (Hoex, 2006).

¹⁶ C’est nous qui soulignons.

2.3. L'amour pour le père

La narratrice est consciente du rejet, de la répulsion même dont elle était l'origine. Aux derniers moments de la vie de son père, sa présence, même l'air qu'elle déplaçait, était en trop: «J'étais vouée à tes reproches, [...] et tu accusais ma voix sonore, tu incriminait mon parfum, tu dénonçais ma respiration, l'air vicié que projetait mon souffle» (Hoex, 2008: 18). Elle savait, comme la fillette du *Grand Menu*, que c'était à elle d'assumer le rôle de souffre-douleur: «Tu ne capitulais pas. Tu m'aimais jusqu'au bout¹⁷» (Hoex, 2008: 18). Le père, dans ce roman, n'est jamais l'auteur de paroles équivoques à l'égard de sa fille. Mais il contrôle toutes les sorties de l'adolescente et organise lui-même ses déplacements: il la conduit à l'école et aux séances documentaires d'*Exploration du Monde*, le dimanche matin, et quand il l'autorise à assister avec sa classe à un spectacle de théâtre, à l'entracte, elle doit rentrer chez elle en taxi. Il rend impossible tout contact de la narratrice avec ses pairs masculins –et elle sait que c'est son corps de jeune fille et le contact avec les garçons qu'il cherche à mettre sous clé: «Aucun cavalier. Aucun flirt», «Pour moi, pas de moto, de joueur de foot aux oreilles cramoisies, pas de rimmel ou de blouson en cuir, pas d'auto-scooter» (Hoex, 2008: 19 et 97). C'est la peur en elle que suscitait son père et sa propre attente envers lui qui l'ont toujours retenue à ses côtés; la fille conclut ainsi: «Je suis restée "la fille de mon père"» (Hoex, 2008: 19). La narratrice raconte un rêve qui en dit long sur la relation entre elle et son père. Un homme, explique-t-elle, tient en laisse une levrette particulièrement savante, très attentive aux paroles de son maître: «elle écoute ce qu'il écoute et connaît ce qu'il connaît pour l'avoir appris en même temps que lui. Elle peut tout répéter» (Hoex, 2008: 29). La chienne a tellement bien été élevée par le maître qu'elle reflète son image –elle «lui ressemble si fort»; «il est impératif, conclut alors la narratrice, qu'elle soit tenue et que son maître, jalousement, veille sur elle» (Hoex, 2008: 29).

À l'aube de l'âge adulte, le père abandonne sa fille à un amoureux, un jeune homme «comme il faut» (Hoex, 2008: 99), qui possède une voiture pour la reconduire à la maison après les cours à l'université. Celui-ci la viole et la bat dans la maison familiale, sans que les parents ne s'interposent (ils font mine de ne rien voir ni

¹⁷ Dans la nouvelle *Des voiliers qui glissent en silence*, la narratrice s'est réfugiée au bord de la mer et raconte sa rencontre amoureuse avec un homme qui la bat. Elle assume le fait de provoquer la violence, car c'est ce qu'elle connaît depuis son enfance: «Il a fallu que tu me frappes. C'était vital. J'ai aspiré à moi toute la violence que tu pouvais contenir. [...] J'étais en terrain connu. Je sais l'art de mener l'autre à la colère, à l'excès, au débordement. J'ai appris. Depuis l'enfance, je suis l'auxiliaire des hommes qui frappent» (Hoex, 2003b:123). De cette nouvelle, «fragment d'un roman en cours», selon Corinne Hoex, celle-ci conservera, dans *Ma robe n'est pas froissée*, le rôle d'écouter que le personnage féminin accorde aux vagues et leur mouvement oscillatoire (elles «se construisent et se brisent», Hoex, 2003b:124), proche du vécu de la narratrice.

entendre); son père n'intervenant pas a délégué la violence qu'il exerçait sur elle au fiancé, tel un relais:

Quant à mon père, dorénavant, il n'entre plus dans ma chambre. Il a renoncé aux reproches, aux gifles, aux colères. Il a passé la main. Je ne suis plus "la fille de mon père". Je l'ai trahi. Giflée, battue par un autre homme (Hoex, 2008: 107).

L'image suivante témoigne aussi de l'engrenage de la violence dans laquelle est prise la narratrice, battue par son père puis par son amant, et qui ne s'en défend pas. Pour dire la persécution et l'impossibilité de s'y soustraire, la narratrice recourt aux objets acérés et aux espaces circulaires et fermés: l'attirail du toréador succède au compas offert par le père; l'arène, aux cercles:

Tout le samedi, tout le dimanche, mon amoureux me démolit sans témoin. [...] 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 (Hoex, 2008: 106).

Telle la chienne bien dressée et fidèle, la narratrice reste auprès de son père. Elle veille sur la maison, les effets et les souvenirs de son père décédé dix ans plus tôt. Elle reprend les mots, cinglants, de son père pour s'auto-définir:

«Une demeurée!», disais-tu quelquefois à mon propos. Ce constat tient désormais lieu de programme: je suis celle qui demeure auprès de ton souvenir¹⁸. [...] N'ai-je pas reçu en héritage cette maison de la mer?» (Hoex, 2008: 36).

La séparation irréversible qu'entraîne la mort est vécue comme une perte et une descente aux abîmes: la fille n'est plus rien sans son père, son «existence s'est réfugiée dans la nuit, comme celle des êtres qui n'ont plus droit à la lumière, les vampires, les goules, les stryges, les créatures bannies» (Hoex, 2008: 23). La perte du père est accompagnée du surgissement d'une présence énigmatique qui revient dans ses songes. Dans la «grande maison vide retranchée sur sa dune», la narratrice rêve de la mer, une mer à la force érotique, «douce», «caressante» qui envahit tout et pénètre dans sa chambre; une mer mystérieuse aux côtés sombres, qui rappelle la nuit vivante du *Grand Menu*: «Sous ses flots, dans les fonds ténébreux et froids, sont enfouies des forêts enchantées où vivent des créatures étranges» (Hoex, 2008: 28).

La disparition du père est toutefois aussi possibilité d'une libération, d'un débridement, même, qui se jouent au niveau de l'imaginaire. La protagoniste affirme

¹⁸ Le lien indestructible qui les unit est plus fort encore dans la nouvelle *Je n'existais que par toi*. La narratrice en est consciente: «Il m'est interdit de faire abstraction de ta personne. Depuis ta mort, il me faut même renforcer, plus fanatiquement que tu ne l'aurais fait toi-même, ma sujétion à toi. Et préserver avec piété chaque trace de ton existence» (Hoex, 2006).

ainsi: «Dans mes songes, tu es un père bienveillant. Retravaillé à mon désir. [...] Maintenant, j'ai tout pouvoir sur toi» (Hoex, 2008: 30). C'est elle, le deus ex machina, qui façonne l'image de son père à son gré et qui peut devenir tout pour lui. S'imaginant soutenir son père défunt, la narratrice se pose en mère de celui-ci:

J'aurais voulu te porter, trop grand, trop lourd, impossible à soulever. Te hisser jusqu'à moi. Étreindre la masse de ton dos abandonnée à ma poitrine. Nous aurions été un emblème. La fille soutenant son père. La fille devenue mère. Le père devenu fils.

Qui mieux que moi t'aurait remis au monde? (Hoex, 2008: 22).

La narratrice raconte aussi un rêve où elle rencontre, sur la digue, son père re-devenu jeune. C'est la peur au ventre qu'elle ressent qui lui permet de le reconnaître sans hésitation, mais c'est un tout autre homme qu'elle voit: un homme au «visage stupéfiant, lavé de tout ressentiment», au «regard généreux» (Hoex, 2008: 31), au rire «frais, limpide» (Hoex, 2008: 32). Les yeux qu'elle croise ne sont plus ceux du père qui cherche à prendre sa fille en défaut; en effet, dit-elle, «Les yeux enjoués qui s'attendrissent dans les miens sont ceux d'un amoureux» (Hoex, 2008: 32). Le père aimé, à présent homme aimant rendu possible par le songe, est là pour la narratrice, qui provoque la confusion des rôles et qui réussit, par le même tour, à faire disparaître sa mère: «Tu ne parles pas de ma mère. Tu ne me demandes pas de ses nouvelles. Elle n'a aucune importance. Elle n'est pas dans ton souvenir» (Hoex, 2008: 32).

La première partie de *Ma robe n'est pas froissée* s'achève par les condoléances que reçoit la mère à la mort de son époux. Cette dernière refuse toute effusion et esquive les marques de tendresse de sa fille. Après la cérémonie au crématoire, celle-ci se retrouve seule dans son véhicule où elle pleure; seule, avec le souvenir de son père. Ses larmes et «la vapeur de [son] pardessus de laine», en effet, ont provoqué de la buée sur les vitres de sa «voiture isolée dans le parking désert» et la «condensation brumeuse [...] [la] retranchait plus encore du monde» (Hoex, 2008: 38) –une dernière image de fermeture et de repliement sur soi.

La narratrice consacra la suite de son récit à sa mère qui ne l'a jamais aimée et l'a niée par son indifférence, et à son ancien amant, pour qui elle n'était qu'une victime sur laquelle s'acharner. À plusieurs reprises, elle interrompt l'évocation du passé et se situe dans le lieu d'énonciation: devant la mer. Une mer qui peut être redoutable, proche de l'abîme menaçant la fillette du *Grand Menu*: «une immense bouche noire», «un gouffre», «Un gosier sans fond. L'eau happe, rumine, mâche. Et rien ne remonte.» (Hoex, 2008: 88); une mer aussi à laquelle elle s'identifie, dont les vagues «se construisent et se brisent» (deux fois, Hoex, 2008: 96); une mer, en tout cas, bien vivante, aux antipodes des vagues immobiles de la maquette consciencieusement construite par le père et enfermée dans une bouteille. L'anamnèse doulou-

reuse qui a fait surgir les formes de négation constamment subies depuis l'enfance est suivie d'un certain apaisement et d'une certaine échappée hors de la peur. Le souvenir heureux du début du roman –la complicité avec le père dans la maison des peupliers– cède la place à l'ancrage dans un espace ouvert, d'harmonie aussi avec la nature, mais de solitude. La narratrice est face à la mer et, ses sens en éveil, elle est nimbée d'un bien-être auquel contribuent la vision du paysage (le ciel, l'eau, des enfants qui jouent), le bruissement berçant des vagues, la douceur du sable et des oyats qu'elle caresse de ses doigts. Elle est alors capable de mettre en mots le drame qui constitue sa vie: «Rien ici ne connaît l'angoisse de vivre. La menace terrible de l'amour» (Hoex, 2008: 111).

3. *Le Ravissement des femmes*

3.1. Les bribes de famille

L'entrée d'Élisabeth dans un espace clos, ici un couvent, inaugure le quatrième roman de Corinne Hoex: «La porte en chêne cède et se referme» (Hoex, 2012b: 7). Cette porte, à laquelle succèdent de longs couloirs, la conduit à la salle où le Père Constantin donne une conférence. C'est le visage de cet homme, d'où ressort son regard, qui a subjugué Élisabeth; ce qu'il promet («*Même dans la nuit, Dieu te fait signe.*», Hoex, 2012b: 8) ne l'intéresse pas.

Tandis qu'Élisabeth progresse vers le Père Constantin, l'on apprend qu'elle a quarante-cinq ans; qu'elle est célibataire, mais a de nombreux amants; qu'elle a un métier passionnant –elle voyage aux quatre coins du monde à la recherche de livres rares– et une vie «exaltante» (Hoex, 2012b: 11) et bien remplie. L'on sait aussi que dans sa famille, il n'y a jamais eu la moindre sympathie pour «Les curés et leur clique.», que son père est décédé il y a une dizaine d'années et que, décidément attirée par le visage barbu de Constantin «aux yeux diablement mauves» (Hoex, 2012b: 13), c'est «Un autre Père [qui] l'attire. Un Père majuscule» (Hoex, 2012b: 14). *Père* (avec majuscule) Constantin: c'est ainsi qu'Élisabeth se plaira à l'appeler, alors que ses nombreuses autres admiratrices préfèrent le tutoiement et le prénom seul. Du père mort, l'on saura juste qu'il était peu enclin aux préoccupations philosophiques de sa fille. C'est, par exemple, quand elle tentait de lui expliquer les théories de Platon apprises à l'école, qu'elle fut sommée de finir sa soupe à la cuisine, loin des oreilles de ce père dont «l'âme [...] était bien, comme Platon l'enseignait, inféodée au corps, prisonnière des humeurs» (Hoex, 2012b: 173). Un père, donc, aux préoccupations bien terrestres, tel celui du *Grand Menu*, et vite fatigué de la conversation de sa fille, lequel rappelle aussi celui de *Ma robe n'est pas froissée*. La mère d'Élisabeth, semblable aux mères de *Ma robe n'est pas froissée* et de *Décidément je t'assassine* par ses commentaires acerbes, la met en garde contre Constantin et se manifeste de temps à autre par voie téléphonique ou à travers les propres souvenirs de sa fille (Élisabeth sait exactement quels termes utiliserait sa mère pour la désigner –«Un mot typique du vocabulaire de

sa mère. Gourde. Cruche. Barrique. Potiche. Toutes espèces de récipients»; Hoex, 2012b: 197).

3.2. Les jeux de regard

Au fil des conférences du Père Constantin, puis des rencontres plus personnelles avec lui, Élisabeth est attirée et fascinée par la puissance de son regard, d'où émane une lumière intense; par exemple:

Le regard bleu, éblouissant, scrute les regards, rencontre les yeux d'Élisabeth. Elle tressaille (Hoex, 2012b: 18).

Elle voit le bleu des yeux. Les lueurs d'améthyste. Un bleu qui est bien plus qu'une simple couleur. Un bleu qui étincelle. Qui brûle (Hoex, 2012b: 20).

Les yeux bleus s'illuminent. Elle garde en elle cette lumière. (Hoex, 2012b: 24).

Le Père Constantin travaille ce regard (celui-ci fait partie du jeu théâtral, manipulateur et séducteur, qui est le sien pour *ravir* ses auditrices), et Élisabeth en est consciente. Tantôt, ses yeux se perdent quand il évoque la présence divine ou se ferment pour méditer; tantôt son regard se pose sur l'une des femmes qui constituent son auditoire. Lors de leur premier entretien privé, quand le regard de Constantin s'arrête sur Élisabeth, celle-ci se sent captivée par ses yeux. Ceux-ci semblent animés d'une force propre, indépendante même du personnage de Constantin: «Les faisceaux bleus s'enfoncent en elle. [...] Les faisceaux bleus la sondent, pénètrent sa conscience. [...] Les yeux phosphorescents, d'une luisance presque inquiétante, scrutent le fond de son être» (Hoex, 2012b: 26). Le regard de Constantin qui «scrute», fouille, semble explorer le fond de l'être, tel celui des pères du *Grand Menu* et de *Ma robe n'est pas froissée*, est révélateur de sa toute-puissance. Ce regard troublant et pénétrant aussi, d'où émane quelque chose de sexuel, est accompagné d'une parole qui se veut révélatrice de l'être sur lequel il s'est posé. Constantin déclare ainsi à la protagoniste:

– Élisabeth! conclut-il dans un sourire entendu. [...] *La demeure de Dieu*. [...]

– *Celle en qui Dieu rêve*, insiste-t-il. Révez-vous quelquefois, Élisabeth? [...]

– Vous êtes une grande rêveuse, Élisabeth. Peu d'êtres détiennent ce privilège. C'est une richesse. Et une immense solitude. Votre âme voyage là-bas.

Les yeux de Constantin se tournent vers la fenêtre emplie de nuit.

– Nous nous y rencontrerons (Hoex, 2012b: 26).

À Constantin, à l'instar des pères des deux romans analysés précédemment, est octroyée une parole définitoire. L'appellation de «demeure» du Père se recouvre

par ailleurs de résonances particulières au regard de l'univers romanesque de Corinne Hoex. Qu'il s'agisse des maisons familiales et closes sur elles-mêmes, théâtre d'un amour, mais sans réponse, des filles pour les géniteurs; ou encore de la fille de *Ma robe n'est pas froissée*, telle qu'elle se perçoit, maintenant en elle le souvenir de son père. Ici, Élisabeth, une femme libre et sans attaches, qui se déplace à Genève, Lyon, Tours, Dijon, Orléans, Nice, mais sans visiter ces villes, car elle va directement au couvent où Constantin prononce ses conférences, se fait attribuer par ce dernier ce terme de «demeure»; c'est lui, donc, qui l'instaure comme celle qui accueillera en elle Dieu, celle que remplira la présence divine et qui y sera étroitement attachée, scellant ainsi l'emprise qu'il est en train de mettre en place.

3.3. Les trames de la séduction

Les autres femmes du roman aspirent aussi à être les gardiennes de cet homme qui leur parle de la présence divine au cours de séminaires aux titres prometteurs –*Le Parfum de l'Être, L'Ultime et l'Intime, L'Embrassement, L'Oraison, L'Union Mystique, L'Extase du Cœur, Le Très Haut Amour*. Les pieuses et minaудиères Marie-Hélène, Armelle, Marie-Christine, Mélanie ou Thérèse qui apparaissent dans la narration, en proie au jugement ironique et cinglant d'Élisabeth¹⁹, sont en fait des femmes gourmandes, gouluës, entièrement tendues vers Constantin, dont elles tentent d'attirer l'attention et qu'elles dévoreraient si elles le pouvaient. Celles qui entourent constamment Constantin, boivent ses gestes et paroles, précèdent et satisfont chacun de ses désirs (décorer la salle de conférence, aller le chercher à l'aéroport, etc.), rêvent d'être à la fois la mère et l'amoureuse, l'unique femme, de l'homme aimé. Constantin a l'habitude de terminer ses journées d'entretiens individuels ou confessions avec une dernière visiteuse qui se doit de l'inviter à dîner au restaurant; à celle-ci est échu le privilège d'écouter, reconforter et divertir leur guide spirituel:

Et elle se suppose la seule. La seule à pouvoir être près de lui à cette heure tardive. La seule à le comprendre. La seule à l'aimer, l'aimer vraiment, inconditionnellement, ainsi qu'une amoureuse qui serait une mère. Et elle paie l'addition (Hoex, 2012b: 124).

Constantin est bien conscient qu'il cultive ce rôle de mère qu'endossent ses ouailles et dans lequel elles se complaisent –par contre, de l'attrait sexuel qu'il ne cesse d'aviver, il ne dit rien:

– Ce ne sont pas des secrétaires, vous le savez, mais d'humbles créatures qui ont trouvé grâce à moi un emploi auprès de Dieu.

¹⁹ Jeannine Paque observe aussi qu'«une fois encore, chez Corinne Hoex, c'est la perception intime de la narratrice qui domine et oriente la narration» (2012: 81). Bien que le narrateur du *Ravissement des femmes* soit hétérodiégétique, tout au long de la narration, le lecteur est entraîné dans le processus de *ravissement* que vit le personnage d'Élisabeth et participe aussi de son regard sans complaisance.

[...]

– Et puis, c'est vrai, ajoute-t-il, je respecte leur piété. Cette piété charnelle qui vous bouleverse tant. Pour ces femmes, Jésus n'est pas mort. Elles le remettent au monde. Ce sont des mères (Hoex, 2012b: 89-90).

Élisabeth, qui n'est jamais dupe, sait qu'elle est en train de séduire Constantin et que lui-même est un maître de la séduction. Aux antipodes des fantasmes charnels de ses compagnes, le désir qu'éprouve Élisabeth repose sur une prise de distance –«Les autres femmes se flattent de le tutoyer et d'utiliser son prénom. Tant pis pour elles, décide Élisabeth. Cette distance, elle refuse de la réduire» (Hoex, 2012b: 35). Ce n'est pas Constantin qu'elle voudrait, c'est Dieu le Père qu'elle désire atteindre.

Le désir qui naît est soutenu par les paroles que distille en elle Constantin au gré de leurs entretiens, bien différentes des discours pieux qu'attendent les autres femmes. Le divin qu'il lui propose de joindre est avant tout rêve, poésie (le prêtre et Élisabeth connaissent et récitent les mêmes poèmes), silence; c'est «l'amour mystique» qui les unira:

– Vous croyez en la poésie, proteste Constantin. [...] Dieu ne peut être que Poète (Hoex, 2012b: 35).

– [...] Mais ce que je goûte au-delà de tout, c'est le silence. Les moments d'intuition où l'on touche à l'ineffable. La suspension du temps.

[...]

– Le langage ne décrit rien, ajoute-t-il. Il ne fait que soupirer pour que les choses soient. Le croyant, l'amoureux, le poète se ressemblent. Ils cherchent des traces de l'Invisible (Hoex, 2012b: 36).

– Si Dieu n'était pas en vous, vous ne chanteriez pas de cette façon, Élisabeth. Vous-même l'ignorez –ce qui ajoute à votre charme–, mais vous êtes faite pour l'amour mystique. Vous ne mesurez pas à quel point Dieu vous attend (Hoex, 2012b: 64).

– Soyez douce avec vous-même. Soyez moins exigeante. Rêvez un peu. Et laissez-vous trouver (Hoex, 2012b: 84).

Les charmes de Constantin opèrent. Et si Élisabeth rit sous cape des bondieuseries, incantations et autres artifices dont il se pare, elle est sensible non seulement à ses paroles, mais aussi à ses jambes et ses pieds que dévoile sa soutane, et les baisers chastes qu'il pose sur ses paupières s'ancrent en elle. Comme l'écrit Guillaume Willem (2012: 39), «le Père majuscule, dont on sait la présence diffuse, insaisissable, invisible et ineffable, ce Père qui s'est absenté –par contraste avec le vide– capture Elisabeth dans son champ». Élisabeth «désire l'Instance autant que l'Instance la réclame» et «le Père et Constantin se confondent», poursuit Willem (2012: 39). Ils deviennent

de plus en plus proches; les gestes et la proposition de Constantin ne laissent pas de place à l'équivoque. Il l'accompagne en effet sa demande de partir en tournée avec lui dans le Sud de la France d'un «baiser furtif sur les lèvres» (Hoex, 2012b: 99) d'Élisabeth. Celle-ci réserve elle-même de charmants hôtels, lui sert de chauffeur, lui paie le couvert dans de bons restaurants. Ils font chambre commune, mais rien ne se passe encore. Leur désir grandit, maintenu par l'attente –à nouveau la rhétorique mystique– qu'a établie Constantin comme règle du jeu de leur relation naissante:

Élisabeth ne figure plus sur aucune liste de rendez-vous. Chaque fois qu'elle tente de s'inscrire, Constantin encourage Armelle à biffer son nom. Sa place est ailleurs, rappelle-t-il à Élisabeth dans un sourire de connivence. Elle a la meilleure part. L'attente. La nuit noire. Les longues heures qui défilent durant les entretiens qu'il accorde à d'autres (Hoex, 2012b: 123).

Les rares moments qu'ils passent ensemble, dans la chambre d'hôtel, ils laissent parler en eux le silence et la poésie ou plus prosaïquement, se moquent des compagnes d'Élisabeth, de vraies «sangsues» (Hoex, 2012b: 126). Tous deux jouent au Père et à la fille. Avec délectation, Élisabeth participe pleinement à ce «flirt théologique» que Constantin lui propose; elle fait de lui le Père, elle endosse le rôle de l'enfant, de la fille²⁰ (Hoex, 2012b: 114):

Elle n'a ni corps, ni chair, ni sexe. Elle est l'inaltérée. Elle est l'infranchissable. La toujours mystérieuse. La toujours désirée (Hoex, 2012b: 114).

Élisabeth et Constantin sacrifient donc à une lune de miel platonique. Ils sont les deux moitiés d'une âme. Père et fille retrouvés. Même en pensée, même en rêve, elle l'appelle *Mon Père*. Et elle le vouvoie en toutes circonstances [...] (Hoex, 2012b: 116).

Constantin, qui remarque une tenue un peu trop voyante que porte Élisabeth: «Peut-être un peu trop pour une honnête enfant de Dieu» (Hoex, 2012b: 129).

Dans une lettre que Constantin adresse à Élisabeth: «*Je vous embrasse, mon enfant chérie, sur les joues et le front. Constantin*» (Hoex, 2012b: 152).

²⁰ À la question «Élisabeth cherche-t-elle Dieu ou l'Amour?» que pose Corinne Le Brun à Corinne Hoex, cette dernière répond: «Elle va se positionner comme toute petite fille vis-à-vis du père. Il y a toujours cela dans l'inconscient de toute femme par rapport à un personnage masculin qui prend une position charismatique, archétypale de père comme c'est le cas de Constantin. Élisabeth veut séduire et savoir jusqu'où elle peut aller trop loin» (Le Brun, 2012).

À Ramatuelle, c'est elle-même qui imagine qu'il lui lira les *Poèmes à Lou* d'Apollinaire: «– *Jolie bizarre enfant chérie... Je voudrais te faire mal pour que tu m'aimes... Je voudrais te fesser pour que tu m'aimes...*» (Hoex, 2012b: 154).

Au terme de la tournée, Élisabeth éprouve dans sa chair un «grand désir divin» (Hoex, 2012b: 145) et sent qu'il est temps de demander à Constantin d'organiser son baptême.

3.4. La maison et le jardin de Ramatuelle

Constantin part pour le Maroc, Élisabeth se réfugie dans sa maison de Ramatuelle; entre eux encore, le désir et l'attente. C'est dans cet espace-ci que se termine le roman. La maison, telle celle de *Ma robe n'est pas froissée*, est entourée d'arbres et est proche de la mer: «Cette maison est son refuge. Son monastère à elle. Entouré d'eucalyptus et de palmiers» (Hoex, 2012b: 150). Attenant à la maison, un jardin «fleuri de tubéreuses bleues, de lavandes et de roses», où elle aime travailler et sentir la présence amie de la nuit, ce qui rappelle *Le Grand Menu*: «C'est un noir lumineux qui monte par bouffées au-dessus des haies sombres. Une obscurité amie où quelque chose advient qui, tout le jour, attendait dans la clarté tapageuse.» (Hoex, 2012b: 150 et 151); une nuit qu'elle rêve de partager avec Constantin. L'attente à Ramatuelle fait fantasmer Élisabeth. Elle ne voit plus qu'à travers les yeux de Constantin, certaine de savoir ce qui va lui plaire et elle imagine celui-ci découvrir et apprécier les lieux et les objets qui lui sont si chers.

Quand il arrive enfin, rien ne se passe exactement comme prévu. Pris par de longues heures d'étude, Constantin ne partage que peu les charmes (les odeurs de la terre, le chant des crapauds, l'air chaud, les baignades, etc.) de l'endroit; il ne se laisse certainement pas envahir par eux, comme l'imaginait Élisabeth. Malgré tout, le baptême dans la mer, suivi d'une nuit d'amour, a lieu. La déconvenue est claire, totale et rapide. Au petit matin, le personnage prend conscience qu'il est allé au bout de sa chimère et duperie. Élisabeth savait à qui elle avait affaire, tout en espérant que la rencontre soit divine: «Elle croyait coucher avec Dieu. Elle n'a eu que son ministre» (Hoex, 2012b: 192).

Elle sait aussi que si elle poursuit sa relation, elle ne sera que la maîtresse, cachée, écartée, puis déçue. Alors que Constantin s'apprête à partir, Élisabeth pense qu'elle refusera de l'accompagner, préférant demeurer à Ramatuelle. Elle n'éprouve pas d'émotion pour Constantin. Ses sens sont tendus vers la beauté de son jardin; c'est lui, et la vie qu'il contient, qui l'émeut. Ce jardin est son espace à elle; un lieu qui permet, avant tout, de respirer, un lieu où vivre pleinement:

Élisabeth respire la légèreté de l'air. [...] Elle aperçoit dans la jarre de minuscules roses, écloses cette nuit, se penche sur la couleur intense, les pétales dardés comme des lèvres, où le parfum déjà se livre. Son cœur se serre. Vivre ici est un miracle.

[...] Respirer le vent chaud chargé d'eucalyptus. [...] Son jardin, c'est le monde. Ces quelques hectares de vigne sur la colline représentent l'univers (Hoex, 2012b: 199-200).

Puis, quand le jour déclinera, elle ira dans la cuisine se réchauffer une poêlée de légumes qu'elle mangera, assise au sol de la terrasse, en respirant doucement dans le soir comme le jardin respire (Hoex, 2012b: 200).

Les tactiques auxquelles recourt le Père Constantin pour maintenir Élisabeth dans une dépendance émotionnelle, rappellent celles des pères du *Grand Menu* et de *Ma robe n'est pas froissée*: un regard qui retient l'autre, une parole qui le définit, les rencontres en huis clos et la confusion des rôles sexuels. Mais, dans ce roman, si Élisabeth est déçue, elle fait en même temps choir le Père de son piédestal. C'est dans le jardin où elle décide de rester, qu'elle choisit de se défaire de la fascination que le Père Constantin exerçait sur elle et qu'elle se libère radicalement de son emprise.

4. Conclusion

Les trois romans présentés ici, analysés par le biais des relations entre des filles et leurs pères, soulèvent tous la question d'«un abus de pouvoir», dont la victime est une fille éperdument en quête d'amour – ce qu'affirme d'ailleurs elle-même Corinne Hoex à Sabine Panet (2013: 24). Cet abus s'organise, au fil des textes, de façon extrêmement structurée et rigoureuse. Le père, réel ou symbolique, est celui qui occupe tout l'horizon et s'impose comme figure toute-puissante qui se saisit du désir de sa fille, manipule avec brio ses instruments de capture et torture; image paternelle adorée, pourtant moquée par les filles du *Grand Menu*, de *Décollations* et du *Ravissement des femmes*.

Dans *Le Grand Menu* et *Ma robe n'est pas froissée*, en contrepoint de l'indifférence déclarée de la mère, le père possessif et autoritaire, qui prodigue aussi une certaine forme de tendresse, regarde sa fille; celle-ci, en retour, est à la recherche du regard et de l'approbation paternels la faisant exister. Par cette insistance sur le regard, les romans de Corinne Hoex déploient un composant essentiel de la relation entre père et fille. Didier Lauru, dans son essai *Père-fille: une histoire de regard*, souligne l'importance du regard paternel, et de la qualité de celui-ci, pour la construction de l'identité de la fille et son épanouissement²¹. Les deux filles, ici, regardent la vie avec les yeux de leurs pères – ce qui émeut ces derniers, les émerveille aussi; elles aiment toutes deux aussi se plonger dans le souvenir des bons moments passés en-

²¹ «[...] la valorisation paternelle de l'identité de sa fille en tant que sujet et en tant que femme est essentielle à cette dernière pour se sentir exister. Le père crée la femme au travers d'un double regard: un regard d'amour qui, sans être jamais amoureux, définit sa fille en tant que femme; mais aussi un regard pensant, la légitimant en tant que sujet, lui aussi pensant, et non pas seulement comme objet de désir» (Lauru, 2006, version Kindle).

semble. Mais le regard du père, loin d'être bienveillant, se tourne avant tout vers sa propre personne: instauré en modèle, c'est sa propre image qu'il cherche dans le regard amoureux de sa fille. Loin aussi d'être un regard d'admiration, le regard paternel, relais de sa toute-puissance, est désapprobateur et inquisiteur. C'est l'image, le plus souvent décevante, de cette dernière qu'il veut trouver, sans cesse à l'affût de ses fautes ou manquements, sanctionnés par de la violence verbale et physique. En effet, la figure de la fille, dans l'univers de Corinne Hoex, n'arrive jamais à être à la hauteur et même plus, semble destinée à fonctionner comme souffre-douleur de son père. Le Père Constantin, dans *Le Ravissement des femmes*, ne recourt pas à la force, mais à la séduction et à la manipulation (et les jeux de regard font partie de sa stratégie) pour s'assurer la dévotion de ses fidèles et d'Élisabeth –qui d'ailleurs, peu avant le passage à l'acte, ne parvient plus à voir le jardin et la maison de Ramatuelle qu'à travers les yeux de celui-ci.

La violence qui s'exerce sur les filles est dissimulée derrière une façade de protection. La surprotection de la fille est en fait emprisonnement dans des cocons bourgeois à l'apparence policée (une famille «normale») où rien ne lui manque, mais où il n'y a qu'une parole et une loi, celles du père, et où il n'y a pas de possibilité d'ouverture au monde. Le père s'érige en seul homme possible pour ses filles et a des allures de Dieu. Dans la nouvelle *Barbe et les feux de Dieu*, il enferme sa fille qui décide de consacrer sa vie à Dieu; dans *Le Grand Menu*, il représente la morale et c'est lui seul qui écoute, pour les condamner, les confessions de sa fille; dans *Ma robe n'est pas froissée*, il prend la mort de haut quand il croise un corbillard; dans *Le Ravissement des femmes*, il incarne l'envoyé de Dieu. La parole paternelle constitue le Sens: c'est le père, en effet, qui fait de la narratrice du *Grand Menu* la «dinde» ou la «trop bête» et qui au lieu de définir les rôles sexuels au sein de la famille, les mélange délibérément. La fille de *Ma robe n'est pas froissée* est, selon son père, «une demeurée». Le Père Constantin, plus poétique, en sait long sur Élisabeth et fort de ses certitudes, la désigne comme «la demeure de Dieu», «une grande rêveuse» ou «enfant de Dieu».

À l'apparente sécurité face aux dangers extérieurs qu'assurent les pères, chez Corinne Hoex, il faut lier l'insécurité intérieure, la fragilité émotionnelle, que vivent les filles²². La présence insistante des espaces fermés (maisons et couvents, tour, placards, voitures)²³ et des images de huis clos symboliques (miroirs grossissants de la

²² Didier Lauru (2006, version Kindle) souligne ce que devraient garantir les pères à leurs filles: «Le père joue [...] un rôle essentiel en tant que représentant de l'autorité et de la loi. Il protège des menaces extérieures, mais assure également une sécurité intérieure en ce qu'il est à la fois porteur de cette loi universelle qu'il transmet et garant de cette même loi: celle de l'interdit de l'inceste qui fonde toutes les sociétés humaines».

²³ Fermeture, prison comme motifs essentiels de l'œuvre de Corinne Hoex. Dans le texte en prose *L'hirondelle*, une narratrice observe un oiseau qui ne parvient pas à s'échapper de l'église de Venasque où il est entré. La libération, comme pour les filles que nous avons présentées dans cette étude, est

foire, maquette dans un bateau, cercles de compas, arène de corrida) d'une part; la récurrence de gouffres qui semblent engloutir (les fondations de la maison, les cauchemars, la mer), d'autre part, deviennent d'autant plus effrayantes que les filles de l'univers hoexien semblent avoir intégré en elles les menaces qui les entourent. En effet, la fillette du *Grand Menu* se sent envahir par une présence violence et létale. La narratrice de *Ma robe n'est pas froissée*, quand elle était adolescente, a accepté, en la subissant, la violence du fiancé; devenue adulte, elle continue à souffrir du manque d'amour de ses parents. L'affirmation de son père («Une demeurée!») tient lieu, constate-t-elle, de «programme» dans sa vie: «je suis celle qui demeure auprès de ton souvenir».

Dans les trois romans analysés, il convient d'observer aussi comment le désir circule, canalisé par les pères et les représentations des filles. Dans *Le Grand Menu*, le père met sur le même pied la mère et la fille, pour rejeter cette dernière, et se définit comme le seul partenaire possible pour elle. Le père de *Ma robe n'est pas froissée* maintient fermement son emprise sur sa fille adolescente, coupant toute distance entre elle et lui, qui permettrait à un autre masculin de s'immiscer. Enfant, la narratrice est heureuse de pouvoir, de temps à autre, «détronner» sa mère; après l'épisode brutal du fiancé, l'adulte qu'elle est continue à aduler son père, tout en retravaillant son image. Le Père Constantin, enfin, joue au père attentif et poétique, bien différent du géniteur, pour séduire Élisabeth.

Corinne Hoex écrit comment l'indifférence maternelle et la tyrannie paternelle détruisent l'enfant en attente d'amour, dont l'identité est en train de se former. Même si le processus de néantisation avance de façon implacable, des «sorties de secours» ou tentatives de libération percent au cours des textes. Ainsi, les enfants du *Grand Menu* et de *Dans le jardin* sont à l'écoute d'un jardin tendre et aimant²⁴; la narratrice du *Grand Menu*, si elle n'ose qu'effriter le papier du réduit où elle est punie –geste dérisoire–, enfreint l'oppression de l'univers parental par un pouvoir d'observation et une verve étourdissants. La fille de *Ma robe n'est pas froissée* reste indéfectiblement attachée à son père, mais par l'imaginaire, elle élabore des situations

difficile: «L'oiseau, brusquement, devant l'imminence de l'obstacle, improvise une volte, s'élançait dans l'autre sens, vers le côté opposé. Chaque fois, in extremis, dans une sorte d'ivresse, il répète la manœuvre, reprend de la vitesse, refait son parcours obstiné. Depuis des heures, sans doute, cherchant le ciel, l'hirondelle, invariablement, réitère cette chorégraphie élégante et tragique, ce ballet fébrile, obsédé, maniaque, sans issue. La porte, pourtant, est ouverte» (Hoex, 2011-2012: 94).

²⁴ Dans le recueil poétique *Celles d'avant* de Corinne Hoex, un «tu» féminin est assailli par le souvenir de mères terrifiantes et peu aimantes dans l'espace d'une maison que celles-ci revendiquent comme le leur. À la fin du texte, les mères reculent et finissent par disparaître, laissant la possibilité à la fille d'un accès au monde, qui passe par une fenêtre ouverte sur la nature –écho du *Grand Menu* à souligner: «dormeuse / ton cœur se lève / le sommeil est entré / par la fenêtre ouverte / dans la nuit de ta chambre / les miroirs sont des forêts»; «entre toi et le monde / la fenêtre est ouverte / le rêve est une forêt / aux racines nouées / et au-dessus ton cœur s'élève / brillant et vert» (Hoex, 2013: 53 et 55).

satisfaisantes où elle devient la mère de son père et aussi où celui-ci est un jeune homme aimant. L'effort cathartique de remémoration et de narration, par ailleurs, s'inscrit dans un espace ouvert, la mer, où s'éveillent les sens de la narratrice. Enfin, dans *Le Ravissement des femmes*, la prise de conscience de la duperie et la rupture avec Constantin ont lieu dans le jardin de Ramatuelle; c'est en s'en remettant aux charmes d'un jardin plein de vie qu'Élisabeth peut mettre un terme à l'emprise de l'homme érigé en Père tout-puissant. Au fil des romans, les espaces marqués du sceau de la fascination et de la domination paternelles font place à des espaces ouverts, d'où émerge l'élan vital de la nature, allié du personnage souffrant.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HOEX, Corinne (2001): «Barbe et les feux de Dieu». *Marginales* 244, 83-87.
- HOEX, Corinne (2002a): «Knapkoeken et knubbelkensvlaaien». *Marginales* 247, 77-79.
- HOEX, Corinne (2002b): «Dans le jardin». *Bon à tirer. Revue littéraire en ligne* 4. Disponible sur: <http://www.bon-a-tirer.com/volume4/ch.html>.
- HOEX, Corinne (2003a): «Les peupliers». *Vu d'ici, Revue trimestrielle du Ministère de la Communauté française de Belgique* 11, 55.
- HOEX, Corinne (2003b): «Des voiliers glissent en silence». *Marginales* 252, 122-124.
- HOEX, Corinne (2006): «Je n'existais que par toi». *Bon à tirer. Revue littéraire en ligne*, 58. Disponible sur: <http://www.bon-a-tirer.com/volume58/ch.html>.
- HOEX, Corinne (2008): *Ma robe n'est pas froissée*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HOEX, Corinne (2010a): *Décidément je t'assassine*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HOEX, Corinne (2010b): *Le Grand Menu*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HOEX, Corinne (2011-2012): «L'hirondelle». *Traversées* 64, 94.
- HOEX, Corinne (2012a): «Pas grave». *Marginales* 283, 87-92.
- HOEX, Corinne (2012b): *Le Ravissement des femmes*. Paris, Grasset.
- HOEX, Corinne (2013): *Celles d'avant*. Bruxelles, Le Cormier.
- HOEX, Corinne (2014): *Décollations*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- LAURU, Didier (2006): *Père et fille: une histoire de regard*. [Version Kindle]. Paris, Albin Michel.
- LE BRUN, Corinne (2012): «Le pouvoir et les sortilèges». *Tagleblatt* 16 juillet.
- NINANNE, Dominique (à paraître): «Mères et filles dans les romans de Corinne Hoex» in *Écritures féminines en Belgique après la seconde guerre mondiale*, Bruxelles, Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies).
- PANET, Sabine (2013): «L'attente de l'amour». *Filiatio* 11, 24-25.
- PAQUE, Jeannine (2012): «Une liaison dangereuse». *Le Carnet et les Instants* 170, 81-82.
- WILLEM, Guillaume (2012): «Saisissant désir». *Indications* 393, 38-39.