

Eloïse Grommerch

**Écrire l'enfance au féminin en Belgique au XXI<sup>e</sup> siècle :  
Corinne Hoex, Nathalie Gassel et Virginie Jortay**

« L'enfance, c'est lorsqu'on vous dénigre, car l'on vous tient pour rien !  
Après, vous vous battez pour créer votre place. »

Nathalie Gassel, *Des Années d'insignifiance*

Depuis le Moyen Age, on écrit des récits d'enfance<sup>1</sup>. Lorsqu'ils ne sont pas fictifs et marqués par une vocation pédagogique, ils font partie inhérente des Mémoires et mettent en exergue les signes d'une prédestination pour justifier ce que leurs auteurs sont devenus. Mais, dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, des œuvres telles que *Le Testament d'un blagueur* (1869) et *L'Enfant* (1879) de Jules Vallès, ainsi que *Le Roman d'un enfant* (1890) de Pierre Loti, qui s'inspirent de la vie de leurs auteurs malgré que ce sont des romans, marquent un tournant dans l'histoire du récit d'enfance *autobiographique*. D'une part, il accède à l'autonomie, il n'est plus systématiquement intégré au récit de vie, mais peut tenir seul dans un livre tel un récit achevé. D'autre part, l'idée de souligner les origines d'une existence remarquable est remplacée par la volonté d'une exploration de soi ou d'une (re)construction identitaire au moyen de l'écriture : il ne s'agit plus de raconter une histoire, mais de saisir un ensemble de faits et d'émotions resté gravé dans l'esprit de l'adulte qui écrit, d'où la forme fragmentée du texte. Ces changements sont liés au développement de la psychologie, puis de la psychiatrie et, dès l'entre-deux-guerres, de la

---

<sup>1</sup> L'enfance étant difficile à définir, nous l'entendons ici comme la période durant laquelle se construit l'identité et qui s'étend de la naissance à l'entrée dans l'âge adulte, cette dernière variant selon les époques – 10-12 ans au Moyen Age et plutôt 18 ans aujourd'hui. L'adolescence fait donc partie des récits d'enfance contemporains.

psychanalyse, ce qui n'empêche que ces récits soient souvent arrangés, mêlés de fiction, comme en témoigne l'étiquette *roman* qui annonce une histoire fictive.

Par ailleurs, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le ton des récits d'enfance est varié, allant de la nostalgie d'une jeunesse heureuse, plutôt du côté féminin, à la colère, majoritairement du côté masculin. Notons que les femmes ne pouvant avoir accès à l'écriture à l'époque, leurs récits sont peu nombreux. Mais, après les guerres et, surtout, les années 1970, le nombre de récits d'enfance autobiographiques féminins explose et ceux-ci versent eux aussi du côté de la colère, voire de la révolte, puisant leurs racines dans un trauma vécu par les auteures au début de leur vie. En effet, dans les années 1970 apparaissent des mouvements féministes qui invitent les femmes à s'exprimer, notamment à travers l'écriture, autobiographique et non plus fictive comme l'avaient fait celles qui les avaient précédées à la Belle Époque – les premiers mouvements féministes avaient incité les auteures à mettre leur plume au service d'un discours dénonçant la condition féminine et présentant des modèles de femmes libres dans des textes fictifs bien qu'inspirés de leur vie et leurs désirs ; beaucoup firent scandale sans pour autant trop porter atteinte aux auteures qui se cachaient derrière l'étiquette *roman*, des noms de personnages et des pseudonymes masculins.

Si cette histoire du récit d'enfance concerne la littérature française, le récit d'enfance autobiographique belge francophone connaît un parcours similaire puisque la littérature de notre pays – qui n'existe que depuis 1830 – est influencée par ce qu'il se passe dans l'Hexagone, accusant toutefois toujours un léger « retard » quant à la réception des nouveautés socio-culturelles. Ainsi, les différentes vagues de mouvements féministes et la vogue des « sciences psy- » ont également atteint la Belgique et les auteures belges n'y ont pas été insensibles. À la fin de la Belle Époque, en 1911, Neel Doff (1858-1942) publie un roman intitulé *Jours de famine et de détresse* où elle raconte par le biais de Keetje, la narratrice, sa jeunesse au sein d'une famille misérable. À l'autre bout du siècle, en 1990, touchée par le féminisme des années 1970, la psychanalyste Jacqueline Harpman (1929-2012)

signe *La Fille démantelée*, un roman dans lequel elle dresse le portrait d'une femme, Rose, et de l'infamante relation que celle-ci a entretenue avec sa fille, Edmée, à travers le regard de cette dernière devenue adulte. Il s'agit en réalité de sa mère et d'elle-même. Si quatre-vingts ans séparent ces deux œuvres, elles sont influencées par des faits sociaux similaires et les auteures content leur jeunesse à la première personne du singulier en se cachant derrière un *alter ego* portant un prénom différent du leur, ainsi qu'en apposant l'étiquette *roman* sur les livres. Toutefois, une divergence est à mettre en lien avec l'apparition de la psychanalyse : le récit de Doff est chronologique, tandis que celui de Harpman est morcelé, c'est une suite de souvenirs, d'images, de réflexions. Ces deux textes ne correspondent donc pas exactement à la définition de l'autobiographie où la correspondance des noms de l'auteur et du narrateur-personnage est fondamentale, mais ils tirent leur substance de la biographie des romancières. Il s'agit de *romans autobiographiques*. Ce genre permet, grâce aux éléments pointés, de conserver une distance à la fois entre son soi et son enfance, tout en révisant cette dernière, en reconstituant un trauma pour mieux se comprendre et donner la parole à l'enfant (fille, qui plus est) qui ne pouvait pas parler – *enfant* vient d'*infans* en latin qui signifie *qui ne peut pas parler* – par contrainte ou parce qu'il n'était pas écouté, ainsi qu'entre soi et son texte, pour se protéger du lecteur laissé seul juge.

*La Fille démantelée*, par ses thèmes, ses objectifs et sa forme, ouvre une nouvelle ère du récit d'enfance autobiographique féminin en Belgique. Parmi les auteures qui prennent la plume dès 2000 pour relater leur jeunesse, trois semblent représentatives de ce qu'est écrire l'enfance au féminin en Belgique au XXI<sup>e</sup> siècle, et leurs récits, qui sont, excepté pour la seconde, des premiers romans, s'échelonnent sur les vingt premières années de notre siècle : *Le Grand Menu* (2001) de Corinne Hoex, *Des Années d'insignifiance* (2006) de Nathalie Gassel et *Ces Enfants-là* (2021) de Virginie Jortay<sup>2</sup>.

Pour conter leur enfance, ces auteures adoptent un autre genre littéraire en allant un pas plus loin dans l'identification entre elles et

---

<sup>2</sup> Pour les citations, ces titres seront abrégés de la manière suivante : *LGM* pour *Le Grand Menu*, *DAI* pour *Des Années d'insignifiance* et *CEL* pour *Ces Enfants-là*.

leurs narratrices. Si Hoex ne nomme jamais son personnage dans *Le Grand menu*, Gassel et Jortay suggèrent que leurs narratrices portent leur nom, cette identité étant, nous l'avons dit, au fondement de l'autobiographie. La première l'évoque à travers celui de son père, Ita Gassel (*DAI*, p. 40), et par l'initiale du prénom d'une amie : « J[e] rencontraï une fille, elle portait le même prénom que moi, [...] Je sympathisai immédiatement avec N. » (p. 65-66). Quant à Jortay, elle révèle une possible identité entre elle et la narratrice de *Ces Enfants-là* lorsque cette dernière raconte que sa grand-mère lui chantait une chanson d'Alain Barrière « en changeant les paroles pour [l']endormir : *Elle était si jolieyeu, la petite Virginie... elle était si mignooone.* » (*CEL*, p. 127). En outre, nombreux éléments biographiques présents dans ces textes en font des œuvres autobiographiques. Cependant, l'étiquette *roman* sur les couvertures annonce des récits fictifs. Ces œuvres appartiennent en fait au genre de l'*autofiction* qui, comme son nom l'indique, se situe entre l'*autobiographie* et la *fiction*. En effet, les auteures n'hésitent pas à romancer les faits réels, nous le verrons.

Comme l'autobiographie, l'autofiction est un « récit rétrospectif en prose<sup>3</sup> ». Si les récits de Hoex et Jortay sont bien rétrospectifs, cela ne se marque pas sur le plan de la conjugaison car toutes deux écrivent à l'indicatif présent – contrairement à Gassel dont nous laisserons momentanément le récit de côté. Tout se joue au niveau du point de vue : le regard de l'adulte sur son enfance, ou plutôt l'idée que l'adulte se glisse dans sa peau d'enfant pour exprimer au mieux les événements vécus et ses ressentis. À cela participe cet indicatif présent que nous appellerions plutôt « présent historique » ou, à l'instar d'Annie Ernaux, « présent continu<sup>4</sup> ». Il permet de rendre les émotions plus concrètes, plus vives, en conférant aux faits une durée indéterminée, en leur donnant un aspect universel et en créant une proximité du lecteur avec ce qu'il lit qui devient ce à quoi il *assiste*. De plus, comme chez Harpman, les textes de Hoex, Gassel et Jortay sont un ensemble de fragments qui sont des focalisations sur des gestes, des faits, des situations, liés entre eux par un mécanisme semblable à celui de la

---

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 14.

<sup>4</sup> Annie Ernaux, lettre à Corinne Hoex à propos du *Grand Menu*, Cergy, le 28 avril 2008. Citée par Nathalie Gillain dans la postface de la réédition du *Grand Menu* dans la collection Espace Nord, 2010, p. 140.

mémoire, une idée en amenant une autre – ce qui rappelle le discours du psychanalysé. L'intention des trois auteures est donc d'exprimer des émotions et des ressentis intimes, les rendre concrets, palpables. Il s'agit de pouvoir *dire l'indicible*. Cet *innommable* a pour source le *traumatisme*, la *violence subie et tue* par l'enfant (*infans*), qu'il faut dès lors trouver et reconstituer. Pour ce faire, l'écriture romanesque, le détour par la fiction, permet de trouver les mots et les images justes et percutantes, de (re)créer avec une extrême précision des faits, des scènes, des expériences, afin de traduire et faire ressortir le plus fidèlement et concrètement possible les émotions et les ressentis puisés dans la matière première que sont l'enfance et son souvenir. Cette façon de pouvoir enfin dire l'indicible et trouver la source du trauma permet aux auteures de se comprendre et de se reconstruire.

La *violence subie et tue*, voilà ce que partagent les trois auteures/narratrices. Les thèmes principaux des récits d'enfance autobiographiques féminins après 2000 sont les mêmes que chez Harpman : les relations avec les parents et les portraits de ceux-ci. Le couple parental, lorsqu'il n'est pas séparé comme chez Gassel où s'ajoute alors la belle-mère<sup>5</sup>, fait, en public, un beau duo, et en privé, un affreux duel. Vis-à-vis de sa fille, le père est mou, lâche et distant, il lui porte peu d'attention, les instants de complicité sont rares et brefs ; c'est un père qui ne sait pas comment aimer, se sent impuissant et préfère rester dans son monde, loin des créatures féminines avec qui il partage son toit. La mère est dépeinte sous un jour plus défavorable encore : elle est égocentrique, superficielle, inculte et violente, tant moralement que physiquement. Tout est prétexte à lever la main sur sa fille et la dénigrer, ce à quoi l'aide son mari, voire d'autres adultes. Si, tantôt la mère déteste, ignore sa fille et ne s'en préoccupe pas du tout, tantôt elle jure l'aimer par-dessus tout, la contrôle constamment et décide d'absolument tout pour elle. Cette relation mère-fille est perverse et semble être à la source du trauma chez chacune des auteures.

---

<sup>5</sup> Par facilité, nous ne parlerons que de la mère, figure derrière laquelle se combineront, dans le cas de Gassel, les personnages de la mère et de la belle-mère.

Dans chaque récit, la mère aime sa fille par-dessus tout. Elle désire et exige en réalité que celle-ci soit « sa confidente » (*CEL*, p. 15), sa « meilleure amie » (p. 16), elle veut une « fusion complice » (p. 134). Pour ce faire, elle essaie de la modeler à son image, en faire son double, qu'elle soit « son reflet, son miroir, une partie d'elle » (*DAI*, p. 13), « sa petite, en mieux » (*CEL*, p. 29). Ainsi, la mère habille, maquille, coiffe, et décide de tout, même de l'avenir. Cette relation est étouffante, bloque la construction identitaire, mais la jeune fille accepte ces rôles pour l'amour de sa mère, elle se sent « redevable de ce qu'elle [lui] offre » (p. 14) et se donne pour mission de « lui sauver la vie et lui apporter le bonheur » (*DAI*, p. 21). C'est en réalité une relation fondée sur la manipulation et la domination. La mère, qui n'a de prise sur rien ni dans son couple ni dans sa vie, comme le veut le système qui régit la société à l'époque – nous y reviendrons –, cherche à être maître de quelque chose et c'est l'enfant, l'*infans*, l'être inférieur qui ne peut parler et est donc facile à dominer, qui lui sert de monde, de soutien et de faire-valoir – « je suis autant sa béquille que son sac à main » écrit Jortay –, de public qui se soumet, écoute, adule, apporte donc reconnaissance, synonyme de bonheur. En fait, c'est tout ce à quoi la femme n'a pas droit et est le privilège de l'homme. Ainsi, la mère crée un univers dans lequel elle a le rôle de l'homme et son enfant celui de la femme. Ce dernier est entièrement soumis, ce qui implique une surveillance constante car « l'*indépendance* n'est pas au goût de Maman » (*CEL*, p. 177). En effet, cela ruinerait son seul pouvoir. Pour cette raison, l'enfant est confrontée à une négation de sa personne, de son intimité et de sa personnalité, qui sont au fondement de l'identité, celle-ci se construisant durant l'enfance et l'adolescence.

La mère est donc à la source d'un trauma que l'on trouve exposé chez Hoex et davantage encore dans le récit de Jortay : celui du refus de l'intimité de l'enfant. La mère de la narratrice de *Ces Enfants-là* mène une « traque incessante » (*CEL*, p. 174). Elle guette tous les gestes de sa fille, fouille dans ses affaires, lit son journal et entre dans sa chambre de jour comme de nuit. Mais, elle va plus loin encore car elle se permet de la toucher et de « scruter tous les détails de [son] corps » (p. 94), jusqu'à ses parties intimes ; sans son consentement, elle lui met un

tampon lors de ses premières règles ou réalise des photos érotiques d'elle avec son mari dans le rôle du photographe. Par ailleurs, la mère livre sa fille en pâture à des hommes qui la violent : elle l'emmène chez le gynécologue alors qu'elle est encore trop jeune (p. 32-36) et elle l'envoie tenir compagnie à son « meilleur ami » qui vient de perdre son épouse sous prétexte de l'aider en gardant ses enfants en bas âge (p. 173-174). La narratrice finira par dire que son « corps ne [lui] appartient plus. » (p. 174). Finalement, la mère viole sa propre fille au lieu de la protéger et l'aider à se construire.

On le voit, l'environnement dans lequel évoluent les enfants des récits n'est pas sécurisant et propice à la construction de leur identité. Bien que les époques auxquelles se déroulent les récits de Hoex et Jortay soient distantes d'une vingtaine d'années – la première est née en 1946 et la seconde en 1964 –, le constat est le même : la nudité est omniprésente dans le milieu bourgeois belge et est imposée aux enfants. Elles relatent des scènes similaires : les parents ont invité des amis ou des membres de la famille et tous sont nus dans le jardin, excepté la narratrice que ses parents forcent à se déshabiller. Dans *Le Grand Menu*, le père arrache les vêtements de sa fille, tandis que dans *Ces Enfants-là*, la narratrice quitte les lieux pour éviter ce sort. Dans les deux cas, pleuvent moqueries et insultes, même de la part des autres adultes présents. En outre, les parents s'exhibent devant leur enfant : ils se promènent nus dans la maison, réalisent leurs ébats dans les pièces communes et séduisent ouvertement d'autres adultes au moyen de gestes ou de paroles crues. Pour une enfant en pleine construction identitaire et en voie de découvrir sa propre sexualité, le couple parental ne participe pas à la création d'un monde sécurisant. De plus, l'enfant ne peut parler à personne de son mal-être. Avec ces comportements, les parents ne sont pas disposés à recevoir ces confidences ; ni le père qui s'échappe en considérant que ce sont « des affaires de femmes » (*CEL*, p. 169), ni la mère à qui il est impossible de faire confiance et qui traiterait sa fille « de *mythomane* et préférerait dire qu'elle a inventé » (p. 151). Il faut donc se résigner et se convaincre « qu'il ne s'est rien passé » (p. 174) car c'est la parole de la mère contre celle de sa fille. Dès qu'il peut parler, l'enfant est contraint de redevenir *infans*.

À côté de ce refus de l'intimité, les parents des narratrices nient également leur personne. Dans *Ces Enfants-là*, les enfants sont comparés à des valises que les parents « ballot[ent] au gré de leurs loisirs, [...] des sujets sans personnalités ou [...] un objet à humilier » (*CEL*, p. 172-173). En effet, lorsque la narratrice de chaque récit n'est pas ignorée, elle se trouve humiliée par ses parents au moyen de surnoms, d'insultes et de moqueries concernant son physique et/ou son comportement. L'enfant sert de repoussoir. Mais, c'est surtout un être défectueux aux yeux de ses parents qui font alors « vœu de [l']élever dans une perfection absolue » comme « une sorte de prototype » (*LGM*, p. 31) auquel il faut apporter mille amendements, des punitions. D'ailleurs, les narratrices sont des « bébés non désirés [...] qu'on aurait préféré différés, voire probablement pas du tout » (*CEL*, p. 86), les mettre au monde fut un tel enfer que leurs mères ne veulent plus d'autres enfants et disent « préfère[r] être morte[s] » (*LGM*, p. 97). Les auteures pointent ici un même problème : le refus de la parentalité. Les enfants sont les victimes de leurs parents qui les présentent comme leurs propres bourreaux, ceux qui les priveraient de leur vie, de leur temps, de leurs plaisirs. Ils sont des fardeaux : ils sont dégoûtants, ne savent rien faire, ne servent à rien. Pour cela, une fois de plus, les parents les méprisent. Mais ce dédain cesse lorsque la jeune fille atteint la puberté et devient une femme, une semblable. Elle est désormais la rivale de sa mère : commence alors une autre guerre.

Les narratrices de Jortay et Gassel sont également défectueuses aux yeux de leurs parents car elles sont attirées par tout ce qui est considéré comme étant *masculin* : le sport, le motocross, les voiturettes et les petits fusils, les cowboys, les pantalons ; je « deviens un vrai garçon manqué, [Maman] se demande *de qui j'ai bien pu prendre ça* et ce qu'elle a fait pour *mériter ça* » (*CEL*, p. 92), « je suis héroïque, je suis cow-boy, je suis Zorro, je suis tout sauf la petite fille que Maman voudrait avoir » (p. 15). La mère tente alors de régler le problème :

ma mère m'interdisait de fréquenter des garçons. Elle craignait que je n'accroisse ma masculinité. Elle [...] m'indiquait mes fréquentations [...] et m'ordonnait de demander à tel ou tel groupe de filles si je pouvais jouer avec elles. [...] Ces jeux n'étaient pas simples, ils devaient me donner le goût de la

féminité, me transformer, me rendre à ma « nature », me fournir l'occasion de découvrir celle-ci. (*DAI*, p. 47)

Comme le craignent les parents, les narratrices révèlent avoir des relations sexuelles avec d'autres filles. Cela n'est qu'un défaut, une maladie : « l'homosexualité, ça se soigne » (*CEL*, p. 213) déclare le père dans *Ces Enfants-là*, ce à quoi fait écho la narratrice de Gassel en disant être, selon sa mère, « une malade qu'il fallait soigner. » (*DAI*, p. 47). Les thèmes du genre et de la sexualité sont fondamentaux dans les œuvres de Gassel et Jortay – notons que ces deux auteures sont nées en 1964. Elles décrivent le système sur lequel repose la société dans laquelle elles vivent : les rapports homme-femme. L'homme est viril, brillant, riche, ouvert vers le monde, libre, puissant, supérieur, il profite des plaisirs et domine. La femme est féminine, belle, réduite à son corps, à son sexe, elle ne travaille pas, s'occupe des enfants et est au service de l'homme, c'est sa servante, son soutien et son faire-valoir, elle est inférieure, soumise, elle doit plaire et se tait. Les parents respectent parfaitement ces normes, ils les ont intégrées, s'en portent garants et les imposent à leur fille. Au fond, ces normes sont à l'origine de la violence dont sont victimes les narratrices de Jortay et Gassel. C'est donc le genre qui va leur permettre de se libérer du carcan parental. Elles refusent de devenir des femmes et visent un nouvel idéal, être « femme *et* homme à la fois » (p. 48) : celui de l'*androgynie*. Cette posture à laquelle elles parviennent à la fin des récits est un succès : elles surpassent la mère/femme et sont l'égal(e) père/homme.

Finalement, les récits d'enfance autobiographiques féminins écrits au XXI<sup>e</sup> siècle présentent de nombreux points communs, tant sur le plan de la forme que sur celui des thématiques, tout en étant assez différents les uns des autres. Toutefois, nous aimerions poser ici une hypothèse : *Ces Enfants-là* de Jortay marquerait-il un nouveau tournant dans l'histoire du récit d'enfance au féminin ? Il y a effectivement dans cet ouvrage paru tout récemment une dimension que l'on ne perçoit pas aussi clairement dans *Le Grand Menu* et *Des Années d'insignifiance* (publiés avant 2010<sup>6</sup>). Au-delà de sa quête

---

<sup>6</sup> Avec un peu de recul, on constate que l'œuvre de Jortay semble synthétiser ces deux romans qui l'ont précédée : d'une part, elle présente la même forme, la même intention (faire ressentir concrètement les émotions) et les mêmes thématiques que *Le Grand Menu*, d'autre part, ses thématiques et la période à laquelle se déroule le récit sont les mêmes que dans *Des Années d'insignifiance*.

identitaire personnelle, Jortay dépeint, sans pour autant faire une œuvre sociologique, un milieu et une époque : celui de la haute bourgeoisie, pour ne pas dire la *jet set*, belge des années 1970. Elle montre les pensées et les comportements des adultes de l'époque, souvent outranciers, qu'ils appelaient *liberté sexuelle*, conséquences directes de 1968. À travers son récit, son parcours individuel, Jortay dénonce le fait que les enfants de sa génération en furent les victimes sans que les parents ne s'en aperçoivent car cette liberté glorifiée a finalement volé leur enfance et leur identité, puisque la première est le lieu où la seconde se construit. C'est à *ces enfants-là* que le titre fait référence et finalement s'adresse. En effet, il universalise le parcours de l'auteure/narratrice, et le texte lui-même va également dans ce sens car Jortay, d'une certaine manière, l'*anonymise* afin que le lecteur, ou certainement plus particulièrement la lectrice née dans les années 1960 ou au début de la décennie suivante, puisse reprendre le *je* de la narratrice, voir ses propres parents derrière « Maman » et « Papa », remplacer les couples désignés par le « [noms du mari] » par le nom de famille d'un couple d'amis des parents... Le récit s'ouvre sur l'extérieur, sur le lecteur, prend une dimension collective et Jortay donne enfin la parole à ces *infans-là*.