

## MARIE REDONNET: *SPLENDID HOTEL*

*Jeannette Gaudet*

[Extrait de la thèse de doctorat «L'Écriture féminine en France depuis 1985: Wittig, Duras, Redonnet, Giraudon et Atlan», écrite sous la direction de Michael Bishop et approuvée en décembre 1994. Nous présentons d'abord le résumé anglais de la thèse.]

*Essentially a comparative and contrastive analysis, this thesis examines the recent work of five French women authors who have published since 1985: Monique Wittig, Liliane Atlan, Liliane Giraudon, Marguerite Duras and Marie Redonnet. Either directly or indirectly, all of the prose works which form the body of the analysis are based on, grow out of, develop from, or are rewritings of a specific earlier work or works drawn from the literary canon. This intertextual trend in women's writing can be considered a means for women writers of entering language or a means of coming to terms with a literary «tradition» in which they have been marginalized or from which they have been blatantly excluded. In addition to the intertextual element, each of the authors is concerned with the nature of language and how the written word, in all its fragility, can be made nevertheless to express a specific ontological enterprise. This concern in women's writing reflects the current crisis in representation which has profoundly destabilized and seriously questioned the nature of fundamental humanist concepts. Giving expression to a particular female specificity in the light of the disintegration of the written word remains an enterprise with diversified and stimulating solutions as this thesis attempts to show.*

Marie Redonnet paraît sur la scène littéraire en 1985 avec la publication de son unique recueil de poésie, *Le Mort & Cie*. Depuis ce début étrangement prometteur,<sup>1</sup> contes: *Doublures* (1986); romans: *Splendid Hôtel* (1986), *Forever Valley* (1987), *Rose Mélie Rose* (1987), *Silsie* (1990), *Candy Story* (1992); et pièces de théâtre: *Tir & Lir* (1988), *Mobie-Diq* (1989), *Seaside* (1992) se succèdent avec régularité. Des essais viennent s'ajouter à cette liste, continuant ainsi une longue tradition

française où artistes et écrivains commentent la vie littéraire et artistique. Dans l'espace de moins de dix ans, se révèle une vision poétique des plus fascinantes, qui dramatise à la fois une féerie, un réalisme symbolique austère, et un minimalisme déroutant où pourtant se dessinent en profondeur les hantises et les abîmes de cette fin de siècle si troublée par des considérations philosophiquement, historiquement, intellectuellement et esthétiquement difficiles. Avec cette oeuvre déjà importante, nous assistons à l'épanouissement d'une voix créatrice qui s'impose par son talent évident, sa richesse et les renouvellements qu'elle véhicule.

Pourtant, le nombre d'études critiques sur l'oeuvre de Redonnet demeure encore restreint, bien qu'elle ait suscité beaucoup d'intérêt et beaucoup de résistance<sup>2</sup> dans les milieux artistiques français. Quelques comptes rendus pénétrants et fort intéressants, notamment ceux de Raymond Bellour et Jean-Marie Le Sidaner publiés dans le *Magazine littéraire*, les articles de Marie Etienne, elle-même poète accomplie, et de Georges Raillard dans *La Quinzaine littéraire*—jusqu'aujourd'hui ces textes décrivent l'étendue de la réponse critique française. A l'extérieur de la France, son oeuvre se fait connaître par le travail important d'Elizabeth Fallaize, qui publie «Filling in the Blank Canvas» dans la revue *Forum for Modern Language Studies*; par Anne-Marie Picard qui offre deux études séminales: l'une sur le triptyque de Minuit, *Splendid Hôtel, Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*; et l'autre, dans une optique comparative celle-ci, sur *Le Désert mauve* de Nicole Brossard et *Rose Mélie Rose*; ainsi que par les entrefilets de Michael Bishop et de Judith Greenberg dans *World Literature Today*.

Dans ce chapitre, je vais parler premièrement du problème esthétique central qui préoccupe Marie Redonnet, c'est-à-dire comment «déjouer le piège de la poésie», celui d'une certaine tradition de la poésie qui ne mène qu'à l'échec et n'offre aucune possibilité de renouveau. «Rimbaud» examine les liens intertextuels qui se nouent entre le poème «Après le déluge» et le premier roman de Redonnet. Le rythme cyclothymique qui s'installe et qui devient le moteur du récit est le sujet de «Une incantation». L'incessant dédoublement de tous les éléments textuels est exploré dans la section, «Le double». Dans la section intitulée «La précarité de l'existence», j'évoque l'effacement et la fragilité des espaces et des figures du roman à travers la thématique de la dégradation. Finalement, si dans un premier temps, c'est la pourriture qui prédomine,

néanmoins le roman oeuvre dans le sens d'un renouvellement possible, virtuel. La «Résistance» du Splendid Hôtel annonce que la transformation est inscrite au coeur même de la mort.

Dans un article pour la revue *Les Lettres françaises*, Marie Redonnet affirme qu'en écrivant son premier livre de poésie, une question incontournable se posa:

comment faire pour déjouer le piège de la poésie? Je me sentais alors de la lignée des poètes maudits: Nerval, Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Artaud. Je sentais que rester dans cette lignée allait me condamner à l'impuissance, à la folie, et donc à la mort, alors que je n'écrivais que dans un but contraire, pour me sauver de la malédiction de la poésie, pour en renaître. Il va s'agir pour moi d'opérer une conversion de la poésie, quelque chose comme son retournement. (*Lettres françaises* 1990:12)

Nerval, Poe, Baudelaire..., liste de noms assez hétéroclite, noms qui annoncent et mènent infailliblement à la modernité et à la crise de la représentation que nous vivons depuis le milieu du XXe siècle. Ils ont ceci en commun: d'avoir exploré avec acharnement les limites acérées du dicible, limites qui, de par leur nature, ont mis en doute l'intégrité de l'être en proie à tous les fantasmes. Les expériences aliénantes auxquelles ils se sont livrés furent essentiellement néfastes bien qu'elles aient donné lieu à des moments poétiques intensément beaux, inoubliablement fulgurants. Van den Heuvel explique:

Quand il n'est pas possible d'établir une connexion entre la masse amorphe du réel et celle des moyens d'expression ... on peut chercher refuge dans la fuite qui peut aboutir ... au mutisme, à l'abandon définitif de la parole, par le retrait total (Hölderlin, Rimbaud) ou par la mort (Nerval et tant d'autres). (84)

Rupture donc «entre la masse amorphe du réel et celle des moyens d'expression». N'ayant plus les moyens de traduire «le réel» (dans le sens ici de sa totalité, avec tout ce qu'il comporte d'imaginaire), plusieurs n'ont pu renégocier le difficile trajet entre cet impénétrable territoire liminaire et le morne quotidien, sombrant dans le silence, la folie, la mort précoce, le suicide. Héritage poétique redoutable dont nous parle Marie

Redonnet; pour elle, comme pour tant d'autres, refaire le même trajet poétique risque de mener fatalement au renoncement de la parole, à l'impuissance. Cependant notre auteure écrit dans un article ultérieur pour *Les Lettres françaises* que «la modernité, c'est toujours aussi le retour du refoulé d'une société» (1991:4). Elle continue:

elle [la modernité] est donc toujours perturbatrice, suscitant méconnaissance et résistance.... Elle est une différence, un écart, un excès, une étrangeté, par rapport à ce qui s'est écrit, et qui continue de s'écrire de semblable. A chaque fois différemment, elle est le retour de 'la part maudite' d'une société. (ibid.)

Loin de vouloir simplement et platement l'écarter, le refoulé, nous prévient Redonnet, demeure de toute actualité et constitue une partie essentielle de tout projet poétique authentiquement vécu. Reconnaisant la valeur inhérente de 'la part maudite', elle évite de proposer, à elle-même ou à d'autres qui s'engageraient dans les voies de la parole, des solutions faussement simplistes et réductrices.

Comment déjouer «le piège de la poésie» où les enjeux sont si redoutables? Que faire de ce passé littéraire qui pèse si lourdement sur ceux et celles qui voudraient récupérer la parole de l'irrecevabilité où elle a sombré--à jamais insisteront certains? Première résistance de l'auteure face à une poésie vouée inéluctablement au silence et à la mort, elle déclare avec un optimisme lucide sa volonté, sa ferme intention de ne pas en mourir, mais plutôt d'en renaître. La poésie, forme à la fois «fulgurante et meurtrière», Marie Redonnet choisit de l'abandonner provisoirement afin de «réinventer l'histoire» et d'explorer d'autres avenues débouchant sur d'autres solutions possibles (*Lettres françaises* 1990:12). Mais en même temps, aucune division infranchissable ne sépare la poésie du roman: «J'en passe par la fiction, mais c'est une fiction qui incorpore le poème», dit-elle dans le même article, parce que «le roman se rebranche sur l'univers poétique».

Redonnet place en exergue à son premier roman une citation tirée du recueil incandescent de Rimbaud, *Illuminations*: «Les caravanes partent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glace et de nuit du pôle.» L'épigraphe est à la fois un hommage au grand poète du XIXe siècle et l'aveu d'un héritage poétique assumé. Pourtant l'écrivaine prend

déjà ses distances face à cette succession fatale, comme elle l'a exprimé dans l'article des *Lettres françaises*. L'épigraphe rimbaldivienne propose pourtant quelques fils conducteurs fructueux qui peuvent guider notre lecture du récit.

Évidemment nous retrouvons ici la source du titre; mais c'est seulement après avoir écrit son roman que Redonnet redécouvre ce lien avec Rimbaud.<sup>3</sup> Retour inconscient à une oeuvre qui l'a beaucoup marquée--«Après le déluge» fut le sujet d'un travail qu'elle prépara au 2e cycle--il est à noter toutefois que la graphie n'est pas la même. Ce changement d'orthographe serait innocent même s'il porte à réfléchir. Car la suppression du *e* final, de «splendide» à «splendid», distingue ce dernier mot de l'emploi de son illustre prédécesseur, différence à la fois subtile et radicale. L'élimination du *e* muet, quoiqu'elle ne change rien à la prononciation du mot, introduit un élément d'étrangeté au niveau scriptural. Le choix un peu particulier de l'orthographe anglaise provoque un léger glissement, bousculant notre horizon d'attente avant même d'entrer dans le corps du texte, sans pour autant nous introduire tout à fait dans le domaine de l'inconnu. On se souviendra que dans *Les Illuminations*, Rimbaud incorpore des syntagmes empruntés non seulement à l'anglais mais à d'autres langues aussi, et avec le même effet. Cette exploitation de noms propres puisés dans des langues étrangères ou purement inventés se voit de nos jours dans la fiction de Samuel Beckett et Marguerite Duras, entre autres. C'est une tactique patronymique caractéristique depuis *Le Mort & Cie* que Redonnet continue d'exploiter dans son oeuvre romanesque et théâtrale et qui donne lieu à des métamorphoses, à des nombreux dédoublements délirants.

Le poème, «Après le déluge», avec ses associations bibliques, «se situe entre un regret et un espoir» (Py 273). La description de la renaissance du monde en sa fraîcheur et sa splendeur nouvelles est accompagnée d'un sentiment de déception profonde car «la civilisation anéantit et dégrade toute espèce d'aspiration». Pris dans un engrenage cyclique, la naissance de l'humanité mène inéluctablement à la décadence et à une destruction future certaine, que le poète réclame même. Comme le poème eschatologique, le roman *Splendid Hôtel* oscille entre deux pôles moraux, l'espoir et le désespoir: il s'agit tantôt d'une plainte contre la détérioration progressive qui menace constamment l'existence de la structure en bois, tantôt d'une célébration du geste astucieux et pionnier

de la grand-mère. Le délabrement de l'hôtel est dû essentiellement, inéluctablement, à son emplacement dans une zone en bordure d'un marais et sur une nappe d'eau souterraine. D'ailleurs tous les lieux du récit--le cimetière, la digue, le jardin--risquent d'être engloutis par le marais omniprésent; paradoxalement, à la fin il n'y a que l'hôtel pourri qui résiste toujours et malgré tout. Cette eau stagnante qui entoure le bâtiment est aussi néfaste à l'existence que la glace du pôle dans le poème rimbaldien. Avec ce bâtiment prêt à s'effondrer et cerné d'eau Redonnet offre une image toute aussi provocante que celle de son prédécesseur.

Quel geste extraordinaire, hardi, fou même, que de construire dans un lieu aussi inhospitalier! Mais ce geste dépasse toute considération purement humaine pour acquérir une valeur visionnaire, même si fatale, vision qui a été reçue en héritage du poète du XIXe siècle et que Redonnet retraduit en forme fictive contemporaine. Dans le récit, la poésie ne sera plus la source immédiate de cette vision insolite mais une forme métatextuelle née au début du XXe siècle, le cinéma. Voici les jalons fictifs: le *je* anonyme reçoit un hôtel en héritage de sa grand-mère et pour construire son hôtel, la grand-mère s'est inspirée d'un film qu'elle aurait vu au cinéma (sorte de vague fascination cinématique à la Duras, peut-être?) du temps de sa jeunesse:

son film préféré, qu'elle avait été voir plusieurs fois quand elle était jeune, c'était Splendid Hôtel. C'est ce film qui lui avait donné l'idée d'appeler son hôtel Splendid Hôtel. Dans le film l'hôtel n'était pas au bord d'un marais, il était dans une oasis au milieu des sables. Le vent n'arrêtait pas de souffler, l'oasis s'ensablait peu à peu, et l'hôtel aussi. Grand-mère m'avait souvent raconté l'histoire du Splendid Hôtel englouti sous les sables du désert. Au bord du marais, ça ne risquait pas de lui arriver. (SH 86)

Quoique sa grand-mère fut pionnière, elle manque certainement de prévoyance, car son hôtel risque de subir le même destin que celui du désert. L'absurdité et l'ironie de cette situation ne manquent pas de se faire sentir. Le choix médité de transposer l'hôtel d'un milieu aride à une zone liquide ne l'épargne pas du sort de son précurseur car le désert et le marais appartiennent au même territoire imaginaire rimbaldien. Au lieu de se faire engloutir par le sable, le Splendid est menacé par l'eau, matière inondatrice par excellence. C'est en choisissant un emplacement antithétique à l'oasis que la grand-mère arrive à rejoindre le Splendide du

poème, «Après le déluge». En effet, à la dernière page du récit le Splendid reste figé dans la neige et la glace du marais recréant l'édifice bâti «dans le chaos de glace et de nuit du pôle». Par un subtil détour, nous voilà à la fin d'une trajectoire imaginaire qui eut son commencement et aura sa fin dans l'image de Rimbaud.

«Vingt-trois chants où le 'je' d'une femme sans nom, sans âge, sans visage, dit la Passion du Splendid Hôtel...»: c'est ainsi que Marie Redonnet commence le résumé de son conte onirique, absurde et en même temps bizarrement logique (quatrième de couverture). Le mot *chant* convient à ces brèves suites d'écrits de longueur inégale, où la musique se lie à la parole envoûtante et accentue les qualités vocaliques, rythmiques, et syntaxiques de l'écriture. *Chant* rappelle aussi la vocation vaguement épique de *Splendid Hôtel* qui s'offre un peu comme un texte d'antan où le chanfre célébrait les exploits surhumains d'un héros élevé au rang du mythe.<sup>4</sup> Si l'on ne peut ou ne veut lui attribuer des proportions épiques ou mythiques, il s'agit dans *Splendid Hôtel* d'une femme qui entreprend malgré tout une tâche aux lueurs obstinément héroïques. Chaque chant est un instant dans une continuité composée d'attitudes morales alternantes: le noir découragement et la confiance invincible. Harcelé par ses soeurs et par ses clients, le 'je' ne se croit pas toujours à la hauteur de sa tâche, la préservation de l'oeuvre unique de sa grand-mère. Chaque instant de démoralisation est inévitablement suivi d'un renouveau d'assurance, qui est à nouveau suivi de sentiments de désespoir et ainsi de suite. Ces renversements affectifs constants, et qui se succèdent parfois avec une brusquerie déroutante, donnent, du moins initialement, un rythme cyclothymique au texte. Mais à mesure que le récit progresse, les hauts et les bas s'aplanissent pour se fondre dans la lisse textualité de l'écriture et ne deviennent que le mécanisme par lequel elle se projette constamment plus en avant, un peu comme les vagues successives qui échouent éternellement sur le rivage imaginaire. Le nivellement stylistique et thématique est reflété formellement par l'absence d'alinéas sauf au début des chants. Les phrases simples se suivent, les événements s'enchevêtrent sans point de transition. Les malheurs appellent les réussites, la maladie entraîne la guérison, les clients difficiles sont remplacés par des pensionnaires soigneux; tous les éléments fictifs sont sujets au renversement, à la transformation ou à l'effacement.

Soulignons aussi l'aspect rituel du chant, car il devient une arme de plus dans la lutte contre la dégradation progressive de l'hôtel. D'ailleurs le caractère quasi sacré de cette détérioration est mis en évidence par la majuscule et la connotation christique du mot *Passion*. Là aussi ne se dessine-t-il pas la figure d'un mouvement rimbaldien ou cosmique de mort et de renaissance que reprend et remodèle le roman de Redonnet? Pourtant l'auteure ne révèle aucune intention d'ordre traditionnellement religieux dans son élaboration du texte. Au contraire, la profonde banalité des préoccupations, dont la hantise des sanitaires bouchés n'est qu'un des nombreux exemples, situe le discours dans un monde profane quoique souvent cauchemardesque. Un ailleurs imaginaire inconnu, fantastique même, se déploie mais non un au-delà à la Wittig auquel nous serions tenté/es d'aspirer. Le chant de la narratrice est à la fois une célébration de la splendeur dégradée de son hôtel, la splendeur du Splendid/e pour ainsi dire, et une plainte incessante contre les déboires quotidiens. La disproportion éclatante entre le nom de l'hôtel et son état actuel, entre les travaux du 'je' et les résultats nuls auxquels ils aboutissent toujours, pourrait placer au niveau d'un héroïsme mythologique les efforts inefficaces mais infatigables de la narratrice pour préserver son bien. Sorte de Sisyphe féminin, l'anti-héroïne assume son dire persistant comme son travail perpétuel, ressasant incessamment les mêmes éléments en y mêlant de nouvelles variantes.

Tout rite impose un certain ordre permettant à l'être humain de faire face à tout ce qui échappe à son contrôle. Et si la narratrice ne réussit pas, ne réussira jamais, à remettre son édifice en état, elle assure par son chant incantatoire, par son dire inlassable et ritualisé, la prédominance de sa vision singulière. Le récit prend fin quand les forces ou les voix discordantes se taisent: les soeurs périssent, la compagnie des chemins de fer échoue dans la construction de la digue et cesse d'envoyer de nouvelles équipes, et la saison froide transforme le marais pestilentiel en un paysage hivernal mettant fin aux invasions ininterrompues de bestioles et de vermine. Ces éléments divers ne sont que des entraves qui, de leur vivant, empêchent l'héritière monomane de se consacrer à l'oeuvre de sa vie, sa raison d'être, son idée fixe. Aux pires moments, mêlés au chant de la narratrice, ces autres éléments menacent de noyer la voix principale dans une cacophonie totale. Pourtant elle leur survivra et son chant s'arrête quand il rejoint le temps mythologique et universel de la

poésie rimbaldienne; il se cristallise en une image unique, inchangée et interchangeable, n'étant plus soumise à la répétition incessante du même. Ou n'est-ce que pure illusion, «le terme mortellement figé de la fixité» (Lapeyre 311)?

Le style tout particulier de Marie Redonnet--son écriture «délestée des adjectifs qui moduleraient un désir, des situations, ou des subordonnées qui les expliqueraient»--crée un rythme incantatoire qui dynamise le récit (Raillard 11). Mais à force de répétitions, «chaque fois différent[e]s et les mêmes», l'alternance interne qui caractérise le texte finit par perdre sa valeur purement contrastive (Etienne 13). Portée par «les sonorités plates, la musique des phrases, courtes, simples, comme lavées de sens second, suspendues dans leur avancée circulaire, leur glissement répétitif, leur aura minimale», la fable progresse vers une fin inévitable mais il ne se passe rien que la constatation d'une lente et continuelle dégradation: la détérioration est le chant du Splendid. Les calamités successives qui s'abattent sur l'hôtel, comme les soeurs ou les clients ou les rats, se ressemblent à tel point qu'elles sont presque interchangeables. Pour ne citer que quelques-uns parmi les nombreux leitmotive qui créent cette espèce d'indifférenciation diégétique au sein du texte, soulignons la tendance fatale des sanitaires à se bloquer, des tuyaux labyrinthiques à fuir, et des odeurs offensives à se répandre.

En entrant dans le monde imaginaire de Marie Redonnet, nous entrons dans un monde de dédoublement manifeste. La thématique du double investit son oeuvre et rien dans le récit ne semble exister sans homologue. Personnages et lieux se jumellent irrésistiblement car, comme Bellour le dit si bien, «le double est ce qui soutient, du personnage à l'objet, du nom au lieu, de l'acte à la phrase, la possibilité même d'écrire, de réunir et d'agencer tous les éléments de la fable» (1990:142). Nous avons déjà vu que le Splendid est le double de l'hôtel dans l'oasis du film éponyme et du Splendide-Hôtel rimbaldien.

Évidemment, les soeurs Adel et Ada font partie de ce que Redonnet appelle «l'économie mortelle du même» (1990:12). Leurs noms paronymiques nous invitent à confondre les personnages, à ne plus pouvoir faire la différence entre la malade et la comédienne ratée. En effet, ce n'est que par leurs «métiers»-- s'il nous est permis de faire de la maladie un métier-- qu'elles existent en tant qu'individu. Toute autre

distinction entre elles est dérisoire car les soeurs ne sont que deux manifestations d'un même personnage. La ressemblance est telle qu'à certains moments elles se prennent l'une pour l'autre: «Ada fait toujours le même rêve. Elle rêve qu'elle n'est pas Ada, mais Adel» (*SH* 23); et «[Adel] perd de plus en plus la mémoire. Il lui arrive de se prendre pour Ada» (*SH* 41). Le rêve et l'amnésie, conditions de désintégration psychique, favorisent l'anéantissement des frontières qui maintiennent l'intégrité du moi fragile. Dans un état somnambulique, la malade agit comme sa soeur: «Ada se lève et va se coucher dans la chambre d'à côté, dans le lit du client qui dort avec Adel» (*SH* 36). Mais elle n'a guère besoin de ces états particuliers pour imiter le comportement d'Adel: Ada est aussi coquette qu'Adel, elle «passe des heures à se maquiller» et se teint les cheveux (*SH* 9); elle joue du piano comme sa soeur; lorsqu'elles se retrouvent dans la même chambre, ensemble Adel et Ada «s'occupent à distraire les clients désœuvrés» (*SH* 87). De même, la souffrance physique ne semble pas être le domaine exclusif de la malade. Quand Ada est affligée d'un tic au visage, Adel souffre de crampes et «son visage en est décomposé de douleur» (*SH* 59). De plus, la comédienne subit un ramollissement des muscles du dos et elle se voûte de plus en plus.

Antithèse virtuelle, tout équilibre appelle le déséquilibre. Adel et Ada vivent «dans l'amour-haine du double», tantôt s'aimant, tantôt se détestant mutuellement, tantôt agissant de concert contre le 'je' qui les surveille, tantôt se querellant et ne se parlant plus (1990:12). Elles rivalisent l'une avec l'autre se disputant la meilleure chambre, la baignoire, mais elles ne peuvent se passer l'une de l'autre. Le rapport sororal, comme le récit dans sa structure narrative, se nourrit de renversements continuels.

La ressemblance des soeurs se prolonge même au-delà de la mort; peut-être se résume-t-elle dans la mort puisqu'elles perdent irrévocablement toute individualité, si dérisoire soit-elle. Le 'je' veille les dépouilles de la même manière, recouvrant leurs visages «d'un voile de dentelle ayant appartenu à grand-mère» (*SH* 106), les couchant l'une à côté de l'autre, les enveloppant chacune «dans un drap neuf brodé au nom du Splendid Hôtel» (*SH* 108). «On ne peut pas deviner qui est Ada et qui est Adel maintenant qu'elles sont enveloppées dans leur drap», dit-elle. Et la narratrice continue: «A quoi bon le savoir, puisqu'il y a le nom du Splendid Hôtel brodé sur chacun des draps, et brodé par grand-mère». Sur

la digue où les soeurs sont ensevelies, le 'je' érige deux pierres tombales portant l'inscription suivante: «Ada et Adel, nées et mortes au Splendid Hôtel» (SH 114). Mortes, elles appartiennent au Splendid et se soumettent à la vision singulière que l'aïeule et la cadette partagent.

La narratrice est aussi une doublure. Dès son enfance, elle a été formée par la grand-mère pour se consacrer uniquement à l'entretien de l'hôtel. Alors que pour elle les risques de se confondre avec sa grand-mère sont moindres puisque l'aïeule est déjà morte, néanmoins la même confusion qui existe entre les deux soeurs se reproduit chez elle par moments. Il lui arrive de se prendre pour sa propre grand-mère: «J'ai eu un sursaut en me regardant dans la glace, en pensant à grand-mère» (SH 46). Héritière accomplie, le 'je' porte une robe ayant appartenu à la grand-mère (SH 29), connaît le marais aussi bien qu'elle (SH 15), a les mêmes défauts: «J'ai voulu mettre de l'ordre dans les factures pour voir où j'en étais. Mon livre de comptes n'est pas à jour. C'était un défaut de grand-mère aussi» (SH 76). Malgré l'absence physique de la grand-mère, le 'je' entretient ainsi une relation ambivalente avec la disparue. N'échappant pas à la règle du jeu double redonnetien, le rapport entre l'aïeule et la petite-fille connaît le même mouvement contradictoire qui caractérise la relation des soeurs: tantôt elle blâme la grand-mère de lui avoir laissé un tel fardeau, tantôt elle approuve la finesse du jugement de celle-ci. Assurer le bon fonctionnement de l'hôtel la préoccupe incessamment car ce fonctionnement est devenu graduellement l'obsession de l'aïeule:

Au Splendid Hôtel, tout se repose sur moi. Je ne peux pas me permettre la moindre défaillance. S'occuper du Splendid, ça absorbe complètement. Grand-mère avait raison. Peu à peu, elle n'a même plus pensé au cinéma. A la fin, elle ne feuilletait plus ses magazines. Il n'y avait plus que le Splendid qui existait. (SH 96)

En cela, la narratrice ressemble aussi à ses soeurs, c'est-à-dire qu'elles ont toutes un comportement obsessionnel, un rôle existentiel qui les oriente et qui les définit: la malade, la comédienne, la propriétaire d'hôtel toujours au service de ses clients quand elle ne les considère pas un obstacle à la préservation du bâtiment. Bien que la maladie ne soit pas un facteur prédominant dans sa vie, comme sa soeur Ada le 'je' de *Splendid Hôtel* est affligé de différents maux: elle se blesse à la tête, son coeur

faiblit et elle s'essouffle en montant l'escalier, elle souffre de rhumatisme, de crampes et de courbatures. Malgré cela, le 'je' se sent différente de ses soeurs «sans doute parce qu'elle n'a jamais quitté le Splendid» (*SH* 41). Au fait, ses soeurs Ada et Adel constituent pour elle un deuxième héritage, héritage que lui a légué la mère cette fois, vague figure troublante et ambiguë. Alors qu'elle s'aquitte bien et fidèlement, parfois avec tendresse et amour, de son devoir sororal envers elles, ses sentiments pour ses soeurs sont marqués d'une ambivalence profonde. Le même rapport contradictoire, difficile et circulaire qui marque la relation entre Adel et Ada existe aussi entre le 'je' et ses soeurs; elle les croit responsables de la dégradation de l'hôtel mais voit d'un oeil satisfait les efforts sporadiques que font ses soeurs pour participer à son entretien; elle leur en sait gré de distraire les clients en organisant des soirées mais les accuse de nuire à la réputation du Splendid; elle se laisse dominer par elles mais à son tour les domine.

Qu'en est-il de cette mère disparue? Alors que nous avons une impression très nette de la grand-mère, la mère reste un personnage mystérieux du passé et il nous est impossible de la fixer. La différence entre elles se résume dans la précision ou l'imprécision avec lesquelles leurs images sont captées photographiquement. La grand-mère est prise en photo le jour de l'ouverture du Splendid: «Elle se tient bien droite, appuyée sur sa canne. Sa canne, c'était pour impressionner, parce qu'elle [la grand-mère] a toujours bien marché, jusqu'à la fin. La photo fait encore un bel effet dans le hall» (*SH* 9). Au contraire, l'image de la mère est brouillée: «Dans le hall, à côté de la photo de grand-mère, j'ai mis une photo d'Ada et d'Adel quand elles étaient petites. En arrière-plan, on peut apercevoir mère, floue comme d'habitude» (*SH* 115). Cette ambiguïté par rapport à la mère persiste tout au long du récit; chaque révélation à son sujet est doublée d'une contradiction. Ne pouvant fixer son image, il sera également impossible de reconstituer avec exactitude son histoire, sa vie. Pour le 'je', la mère devient le site d'une interrogation continue mais ses questions demeureront sans réponses définitives.

Comme les personnages, l'hôtel, déjà double, subit aussi le même processus de dédoublement. La correspondance entre l'hôtel et le cimetière est soulignée en premier lieu par leur emplacement en bordure du marais. Avec la crue des eaux lors de la saison pluvieuse, le marais fait régulièrement des incursions, engloutissant et abîmant les tombes ainsi

qu'il noie le jardin entourant le Splendid. L'emploi d'une image, si banale soit-elle, dans un texte aussi sciemment dépouillé de langage figuré ne peut éviter de se faire remarquer et mérite que l'on s'y arrête un instant. Servant non seulement d'élément de liaison métaphorique entre deux espaces textuels éloignés, l'image a aussi des résonances décidément rimbaldiennes. Il s'agit de la comparaison faite entre le cimetière et un bateau: «[Ada] dit que la tombe de grand-mère est comme un bateau qui fait naufrage et qui coule lentement» (SH 62). La même comparaison revient en fin de texte, cette fois entre l'hôtel et un bateau, lorsque la voix principale déclare: «On pourrait croire qu'on est sur un bateau qui aurait échoué là sur la neige avec sa coque de bois à moitié pourri» (SH 125). Mais, à la différence du cimetière, le 'je' insiste avec son éternel optimisme têtu sur l'idée que le Splendid ne coulera pas «puisqu'il s'est échoué» (SH 126).

Parmi les tombes au cimetière se retrouve celle de la grand-mère qui se casse et s'enfouit dans le bournier malgré les efforts d'Ada pour l'entretenir:

Depuis les pluies, la tombe de grand-mère s'est cassée en deux. Une partie a été engloutie, et l'autre s'enfonce doucement. Les efforts d'Ada sont sans succès. Elle espérait qu'une partie de la tombe réapparaîtrait quand les eaux baisseraient. Mais les eaux ont un peu baissé et la tombe est toujours engloutie. Grand-mère m'emmenait toujours avec elle au cimetière pour me montrer comment entretenir les tombes. Elle ne voulait pas que la tombe de sa mère subisse le sort des autres tombes. Et voilà que c'est sa tombe maintenant qui est emportée. Le marais engloutit le cimetière. (SH 61-62)

Nouveaux dédoublements qui nous plongent dans un vaste et vertigineux jeu de miroirs temporel matrilineaire: les tentatives d'Ada afin de préserver la tombe de grand-mère reprennent les gestes plus anciens de l'aïeule qui, elle aussi, essaya de conserver la tombe de sa mère dans le cimetière condamné. De même, ces tentatives ressemblent aux efforts de la narratrice auprès de son hôtel, efforts qui imitent ceux de la grand-mère.... Avec la redondance des noms, l'itération gestuelle «cré[e] une étrange confusion et une impression de pérennité et de fatal recommencement» (Durand 237). Mais la répétition du même ne peut rien contre les effets dévastateurs du temps. La lente disparition du cimetière

scande le récit et vers le milieu du texte il «n'existe presque plus» (SH 67).

Cet espace autrefois consacré aux morts est désormais remplacé par une digue construite par la compagnie et «le tracé du chemin de fer pass[e] juste à l'endroit du cimetière englouti» (SH 73). La synonymie spatiale du Splendid et de la voie ferrée est mise en évidence par le rêve d'Ada: «La nuit, elle rêve que la voie de chemin de fer traverse l'hôtel» (SH 80). Si la première partie du récit raconte l'effondrement du cimetière, la deuxième partie relate les difficultés de construction et l'affaissement inévitable (et tout à fait prévisible) de la digue parce qu'elle aussi succombe au marais invincible. Donc en sa structure comme en sa thématique, *Splendid Hôtel* voit double. Ni la science ni la technologie modernes ne peuvent rien contre la dévastation insidieuse des eaux rongeurs du marécage. Quoique la digue remplace temporairement le cimetière, celui-ci ne perd pas sa fonction originelle. A cause d'une inondation importante, la narratrice décide d'enterrer ses deux soeurs dans la digue au seul endroit qui n'est pas recouvert d'eau. Donc la digue redevient cimetière. Mais, aspirées par le marais, les tombes des soeurs rejoignent fatalement celle de la grand-mère perdue dans les profondeurs insondables du marais. Au delà de la mort, la narratrice n'arrive pas à leur épargner le même sort que celui subi par l'aïeule.

Face au dédoublement constant des personnages et des sites, l'identité est toujours menacée de dissolution et de mort parce qu'en se confondant avec l'autre, elle meurt à soi-même. Les personnages maintiennent une certaine individualité dans le rôle qu'ils choisissent d'assumer, mais nous avons déjà vu combien ces rôles, par la répétition qu'ils mettent en oeuvre, sont perméables et sujets à la détérioration: Ada ressemble à sa soeur et agit quelquefois comme elle; Adel et la narratrice souffrent de douleurs physiques diverses comme la malade; le 'je' et Ada répètent les gestes de la grand-mère. D'ailleurs, les métiers des soeurs, Ada et Adel, sont de nature métamorphique. Les multiples maladies et infections locales dont Ada est victime déforment et gonflent son corps, distendent son oeil, son ventre, son cou et provoquent une altérité dans la chair même. Ses symptômes changent radicalement sa physionomie.

De même, les rôles que joue Adel demandent qu'elle se mette dans la peau d'une autre, qu'elle devienne autre. Les robes décolletées qu'elle

porte, son renard mité, même ses crises personnelles, lui permettent de recréer l'image éculée de la comédienne sinon d'incarner un personnage théâtral. Au fait, ses «trous de mémoire» (*SH* 20), son débit machinal (*SH* 29), son style déclamatoire (*SH* 20), sa voix cassée (*SH* 41) la rendent incapable de maîtriser convenablement des rôles théâtraux quoiqu'elle les répète tard dans la nuit. Quand, finalement, Adel reçoit une lettre d'un directeur lui proposant «un petit rôle sans parole», elle refuse parce qu'elle abandonne subitement la scène. Sa nouvelle vocation: actrice de cinéma. Imitatrice invétérée, «elle essaie de ressembler à l'actrice du Splendid Hôtel, le film préféré de grand-mère» (*SH* 88). Les images vétustes des feuillets lui servent de modèle mais, «déjà vieillissantes», elles appartiennent à une autre époque et sont emblématiques de la dégradation endémique dans laquelle macère le récit. Adel poursuit sa «métamorphose» à partir d'images surannées, assurant ainsi l'échec d'un renouvellement d'ores et déjà impossible puisqu'il n'est, encore une fois, que la répétition du même. Pourtant, «elle a quelque chose de provocant et d'usé à la fois», prononce le 'je', ajoutant avec une nuance d'ironie qu'«elle a enfin trouvé son genre» (*SH* 85). En même temps, Adel crée un environnement propre au rôle qu'elle joue. La narratrice remarque que sa soeur «se croit au théâtre» (*SH* 19), «se croit sûrement au cinéma» (*SH* 85), et donc le Splendid se mue en scène ou en écran selon les besoins de chaque vocation. Naturellement, la clientèle de l'hôtel est pour Adel un public idéal, puisqu'il est le seul qu'elle aura, ce qui fait qu'elle s'intéresse beaucoup à l'évolution du projet du chemin de fer. La réalisation du programme de la compagnie amène experts et manoeuvres qui lui assurent un public pour qui Adel peut exercer son métier de comédienne ou de star et, en somme, jouer la comédie de sa vie. Pourtant, sa «vocation» n'est vraiment qu'une prostitution flagrante et les fréquentations de la comédienne ratée transforment le Splendid en hôtel de passe.

Pas plus que les personnages, les sites ne résistent à la transformation dégradante du temps et des forces naturelles. Étant en bordure du marais, le cimetière se distingue mal de celui-ci surtout lors des inondations: «[Le cimetière] fait comme partie du marais depuis que le marais gagne» (*SH* 48). Ce qui est laissé à l'abandon est rapidement récupéré par les forces envahissantes de la nature qui en efface jusqu'aux dernières traces. Sous l'herbe qui repousse, le moindre vestige du premier chantier du chemin de fer disparaît «comme s'il n'avait jamais existé» (*SH*

29). Toutefois l'entretien ne protège pas contre un destin inévitable puisque l'hôtel s'effondre lentement en dépit des efforts du 'je' et la tombe de grand-mère s'abîme malgré les soins intensifs d'Ada. Le cimetière subit le même sort que le chantier, devenant ainsi triplement effacé: non seulement il sombre sous les eaux bourbeuses du marécage, mais il disparaît aussi de la mémoire d'Ada qui en oublie jusqu'à son existence auparavant si importante pour elle; et en dernier lieu, la digue remplace le cimetière qui s'affaisse lentement, aspirée elle aussi par le marais tout puissant. En plus, à leur tour, les soeurs mortes inhumées dans la digue sont oubliées par la narratrice et leurs noms gravés sur les tombes s'effritent doucement. Comble de l'effacement, sous la pression du temps les morts disparaissent du paysage et de la mémoire humaine.

A l'hôtel, les incursions graduelles du marécage font que «le jardin commence à ressembler au marais» et à la saison des pluies, avec les inondations, il perd toute fonction de délimitation spatiale (*SH* 70). Plus aucune séparation ou démarcation entre le terrain où se situe l'hôtel et le marais qui l'entoure. Une nouvelle forme d'anéantissement ultime se produit lors de la saison des brouillards: «L'hôtel disparaît dans le brouillard, le marais aussi. On ne sait plus où est le marais, où est le Splendid» (*SH* 81). Cette condition atmosphérique particulière obscurcit tout, efface les murs, gomme les traits distinctifs du paysage et les remplace avec un vide uniforme. Non seulement les repères spatiaux sombrent dans la brume, mais les signes temporels disparaissent aussi: «A force de toujours travailler dans le brouillard, les hommes perdent la notion du temps et de l'espace. Ils ne savent plus quel jour ils sont, ni où ils sont» (*SH* 97). Rien ne demeure intact: nuit et jour, hier et demain, marais et digue se fondent l'un dans l'autre.

Évidemment, l'effondrement de l'hôtel est au premier plan et l'histoire de sa dégradation, de sa «Passion», assure l'intégrité d'une narration toujours menacée de perte. Bien que l'édifice demeure encore debout à la fin, sa disparition imminente et immanente est inscrite dans le texte. Chaque chant du récit nous apporte un sinon plusieurs signes ahurissants d'une nouvelle avarie: le bois des balcons pourrit (*SH* 21), les tuyaux rouillent (*SH* 27), le toit est abîmé par le gel et il y a court-circuit (*SH* 42), «[i]l y a des auréoles aux plafonds» (*SH* 48), des milliers de petits trous apparaissent dans la façade en bois (*SH* 52), «[l]es fondations sont rongées» (*SH* 82), «[l]es chasses d'eau fuient» (*SH* 87) et sont

irrémédiables (SH 91), les poutres sont menacées (SH 95), «les fils électriques pendent des plafonds» et les pannes sont fréquentes (SH 104), «l'hôtel penche légèrement» (SH 119), les enseignes s'éteignent constamment et «[l']escalier est vermoulu» (SH 120), le balcon s'effondre et les poutres ne joignent plus laissant passer l'air du marais entre les planches (SH 124). Cette liste fait état de la décomposition qui s'installe dès la phrase liminaire du texte. A cela, ajoutons les juxtapositions du Splendid d'aujourd'hui et du Splendid d'autrefois, d'un passé qui semble quasi utopique en comparaison, et nous avons une fable axée sur la pourriture. Étonnamment, ce n'est que vers le milieu du récit que la narratrice «réalise combien tout est périssable», mais jamais elle ne songe à abandonner l'oeuvre visionnaire de la grand-mère (SH 61). Consubstantiel au Splendid, le 'je' ne pourrait l'abandonner qu'en mourant car sa renonciation constituerait un abandon d'elle-même: «Sans le Splendid, qu'est-ce que je deviendrais?» (SH 31).

«Les figures se composent et se décomposent», dit Bellour dans son analyse de *Rose Mélie Rose* pour *Le Magazine littéraire* (65). Il en est ainsi de *Splendid Hôtel* et ces transformations constantes se reflètent dans la syntaxe redonnetienne par l'emploi fréquent de la forme négative qui raie un état préalable. Signes d'altérité et marques de disparition, les formules en «ne pas» et «ne plus» attestent les inévitables changements qui accompagnent le vieillissement et en fondent la poétique. La première phrase du roman, en juxtaposant le présent et le passé, illustre bien les effets dégradants de la durée. Quelques autres citations illustreront la fragilité et l'évanescence de l'identité spatiale ou psychique: «Quand on regarde la photo du hall, on ne dirait pas que c'est le même hôtel» (SH 11); «Ada dit qu'Adel n'est plus Adel» (SH 45); «Elle dit que, la nuit, le marais n'est plus le marais» (SH 103-04); «Ma chambre n'est plus ma chambre» (SH 118). Le rythme alternant qui caractérise le roman de Marie Redonnet se voit dans ce mouvement d'être et de non-être, dans cette oscillation entre présence et absence, et comme une icône, les enseignes clignotantes répètent cette discontinuité continue.

Le destin inéluctable, l'effacement, est fatalement «écrit» dans les enseignes clignotantes qui rendent le bâtiment visible à travers tout le marais et attire la clientèle qui le fait vivre, et mourir. Éclairé au néon, le nom lumineux du Splendid est tout ce qui reste de son ancienne gloire et quand l'électricité manque et que les enseignes ne fonctionnent plus,

«c'est comme si le Splendid n'existait plus» (SH 57). La narratrice réussit à préserver, quoique de plus en plus mal, ce dernier témoignage de l'existence de son hôtel jusqu'à la fin. La longue détérioration qui affecte tout ronge les enseignes de sorte que seul le mot *Splendid* demeure éclairé. Enneigé, l'édifice disparaît sous la nappe froide et ne se distingue plus du marais qui l'entoure; il ne reste de lui que des taches brillantes qui se reflètent sur la neige blanche et dans le ciel noir: «Le Splendid est visible dans tout le marais. Ses enseignes brillent dans la nuit, elles sont visibles de très loin. Il y a deux taches de lumière dans le ciel et sur la neige. Ce sont les reflets des enseignes du Splendid» (SH 126). Cette dernière preuve de vie, une écriture lumineuse mais menacée de dissolution--emblème sans aucun doute des défis existentiels et littéraires de notre fin de siècle--résistera-t-elle finalement au gommage marécageux? L'éclairage discontinu du nom dans la nuit rappelle l'insistante inscription et réinscription du nom du Splendid--brodé sur le drap mortuaire, gravé sur les cercueils, réinscrits sur les pierres tombales des soeurs. Cependant, alors que les noms des soeurs deviennent tranquillement illisibles, «le nom du Splendid Hôtel reste bien net» et le chant du Splendid persiste encore, symbole de cette lutte entre une splendeur finissante, mais toujours faisable, et une nuit définitive qui l'entoure et risque de la noyer (SH 117).

Avec la destruction de la digue, le monde frontalier du Splendid est formellement coupé de l'extérieur. Ilot perdu, bateau échoué, ce bâtiment construit pour accueillir les voyageurs n'a plus accès à la clientèle du chemin de fer. Donc, sa raison d'être n'existe plus et, en conséquence, le mot *hôtel* disparaît des néons. Mais, malgré l'importance des équipes d'hommes et l'avenir que pourrait lui assurer une voie de transport passant à proximité de l'hôtel, le 'je' résiste en dépit de tout au monde nouveau que la compagnie essaie vainement d'implanter. Quand le projet de faire passer l'axe ferroviaire au milieu du marais se confirme, la narratrice, méfiante, se demande: «Mais pourquoi est-ce que la compagnie s'intéresse tant au marais? Ce n'est pas les terrains qui manquent. Le marais devrait rester le marais» (SH 70). Elle préférerait que la compagnie choisisse un autre espace pour la construction de son chemin de fer. De même, lorsqu'elle entend parler d'un projet d'assèchement éventuel, elle s'y oppose fermement en raisonnant que «si

on l'asséchait, les marais voisins en profiteraient pour s'étendre. Quelques années plus tard, ils recouvriraient le marais asséché» (*SH* 80). De la même manière, par le soin qu'elle apporte à son héritage maudit, la narratrice tente obstinément d'arrêter le progrès insidieux de la pourriture. Jamais elle n'admet que ses efforts inlassables sont peine perdue quoique la preuve semble incontrovertible. Ses gestes constituent un acte de résistance perpétuel, dérisoire peut-être, mais alimenté de courage et, bien au-delà des ambivalences ressassées, d'une foi indomptable en la vision singulière de la grand-mère. La fin de *Splendid Hôtel*, tout en étant une fin, c'est-à-dire une cessation d'écriture, le dernier chant se taisant face à l'image de l'hôtel figé «dans le chaos de glace et de nuit du pôle», est néanmoins aussi une ouverture qui suggère la possibilité d'un recommencement. Car le dernier pensionnaire du Splendid est un homme mystérieux qui est bien décidé à rester malgré les conditions insalubres. Avec le 'je', ils forment un couple saugrenu mais de cet Adam en puissance et de cette Eve flétrie une progéniture pourrait toujours naître--le relancement d'une répétition virtuelle du même, oui, mais où la possibilité d'une itération autrement vécue n'est pas entièrement exclue. En replaçant *Splendid Hôtel* dans le contexte du triptyque, on voit bien que le rajeunissement de l'héroïne s'insère dans la logique de la résistance et de la renaissance car la jeunesse mobilise la possibilité d'une action que demande tout geste d'opposition.

Redonnet suggère à plusieurs occasions que ses récits sont des fables contemporaines où les grandes tensions sociales et culturelles se concrétisent et il en est ainsi de *Splendid Hôtel*. Ce qui l'intéresse aussi--c'est un aspect de la problématique générale--est le rôle de la littérature au sein d'une société occidentale arrivée à une fin de siècle avec tout ce que cette expression comporte de déchéance, de décadence et d'usure--et de promesse, de redéfinition possible. Quoique l'appréciation suivante a pour objet le roman, *Silsie*, il est évident qu'elle s'applique tout aussi bien à son premier ouvrage:

Tous les sites sont menacés de délabrement et de mort, à l'image d'un monde et d'une civilisation en train de disparaître, mais aussi [il y a la] résistance à ce qui se met en place et risque de tout envahir. Contre les fascismes meurtriers qui peuvent toujours revenir ... et la nouvelle civilisation de l'argent et de l'image ... il y a ce pari, que la littérature

redevienne le pôle privilégié de la résistance: celle de la langue vivante, de l'imaginaire et de la pensée, de la jouissance et du désir. (1990:13)

Ainsi, l'hôtel déchu symbolise «tout ce qu'il faut bâtir en soi pour combattre les forces pulsionnelles du chaos, toutes les pulsions de mort qu'il y a en soi». <sup>5</sup> Ni le marais, ni la voie ferrée, ni le chaos, ni la raison totalitaire ne sont des réponses valables à la crise que nous traversons au seuil du vingt et unième siècle. C'est dans une écriture--et une symbolique-- constamment renouvelée et renouvelable que le pari de vivre autrement se réalise. Il faut bâtir d'autres Splendid Hôtel au risque de les perdre.

Avec *Splendid Hôtel*, Redonnet offre une première tentative de renouveau littéraire, une tentative de renouveau difficilement vécue, mais essentielle si la littérature doit devenir, comme l'auteure le souhaite, le site privilégié d'une résistance contre les forces sociales et psychiques qui favorisent la production et la re-production du «même», du «déjà lu». La pulsion de mort métaphoriquement et allégoriquement à l'oeuvre dans le roman, les forces refoulées de l'inconscient collectif invitent l'anéantissement; toutefois il faut reconnaître qu'elles sont aussi, malgré tout, une source de métamorphose. Dans *Splendid Hôtel*, le potentiel transformateur est encore à l'état embryonnaire, discret, suggéré, visible parfois, mais dans l'ensemble encore incapable d'opérer le changement radical nécessaire. Pour l'instant, l'hôtel est figé dans la neige et la glace du marais. Il faut savoir récupérer cette puissance, ou, mieux, se fier à son mouvement circulaire pour profiter de ses multiples possibilités, comme le fait Marie Redonnet. Dans *Splendid Hôtel*, nous écoutons avec fascination une voix qui résiste à la dégradation virulente et qui, par la résistance, opte pour la renaissance malgré les circonstances contrariantes et l'impossibilité apparente de sa tâche. Résistance impuissante dans ce premier roman, il est vrai, mais qui se déclarera avec plus de vigueur dans les romans qui suivent.

## NOTES

1. Cf. Michael Bishop, «Literary Minimalism: Fifteen Remarks», communication inédite, International Colloquium on 20th Century French Studies, Dartmouth College, mars 1994.
2. Dans la brève introduction à la série «Portraiture 1» dans *Les Lettres françaises* qu'inaugure Marie Redonnet, Liliane Giraudon résume de façon générale et avec un évident mépris les réactions à une oeuvre que l'on juge excessive: «Face à cette écriture, de violentes résistances (c'est trop noir, c'est trop violent, il y a trop de morts, c'est obsessionnel, répétitif, qu'est-ce que c'est cette façon d'écrire, ce n'est pas de la littérature, etc.) ou des contresens dévoilant le ventre mou d'une production de clones: Marie Redonnet appartiendrait à la catégorie 'minimaliste'...» (12)
3. Interview, septembre 1991.
4. Merci à Michael Bishop de m'avoir signalé cette possibilité.
5. Interview, septembre 1991.

## BIBLIOGRAPHIE

**Ouvrages de Marie Redonnet**

*Le Mort & Cie.* Paris: POL, 1985.

*Splendid Hôtel.* Paris: Minuit, 1985.

*Doublures.* Paris: POL, 1986.

*Forever Valley.* Paris: Minuit, 1986.

*Rose Mélie Rose.* Paris: Minuit, 1987.

*Tir & Lir.* Paris: Minuit, 1988.

*Mobie-Diq.* Paris: Minuit, 1989.

*Silsie.* Paris: Gallimard, 1990.

«Portraiture 1: Marie Redonnet, écrivain.» *Les Lettres françaises* 3 (nov. 1990): 12-13.

«Pour une relance de la question de la modernité.» *Les Lettres françaises* 5 (jan. 1991): 4.

*Seaside.* Paris: Minuit, 1992.

*Candy Story.* Paris: POL, 1992.

## Ouvrages critiques

- Bellour, Raymond. «Le Centre de la mer [: *Silsie*].» *Magazine littéraire* 281 (oct. 1990): 142-143.
- . «Une mythologie blanche [: *Rose Mélie Rose*].» *Magazine littéraire* 246 (oct. 1987): 65.
- . «Du mythe au roman [: *Candy Story*].» *Magazine littéraire* 302 (sept. 1992): 76-77.
- Bishop, Michael. «Marie Redonnet: *Silsie*.» *World Literature Today* 65 (automne 1991): 672.
- Char, René. Préface. *Poésies/ Une saison en enfer/ Illuminations*. par Arthur Rimbaud. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 1965.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. 10e édition. Paris: Dunod, 1984.
- Etienne, Marie. «Lucide et noir [: *Splendid Hôtel*].» *La Quinzaine littéraire* 463 (mai 1986): 13.
- Fallaize, Elizabeth. «Filling in the Blank Canvas: Memory, Inheritance and Identity in Marie Redonnet's *Rose Mélie Rose*.» *Forum for Modern Language Studies* XXVIII (Oct. 1992): 320-334.
- Greenberg, Judith L. «Marie Redonnet: *Seaside*.» *World Literature Today* 66 (automne 1992): 689.
- Lapeyre, Paule. *Le Vertige de Rimbaud: clé d'une perception poétique*. Langages. Neuchâtel: La Baconnière, 1981.
- Le Sidaner, Jean-Marie. «Histoires minuscules [: *Doublures*].» *Magazine littéraire* 228 (mars 1986): 72.
- Picard, Anne-Marie. «Dans le paysage, une figure... presque féminine: Le triptyque de Marie Redonnet.» *Australian Journal of French Studies* 31 (1994): 228-240.
- . «Arrêts sur images: identité et altérité dans *Le Désert mauve* et *Rose Mélie Rose*.» *Dalhousie French Studies* 32 (Fall 1995): 101-112.
- Py, Albert. Commentaire. *Illuminations*. par Arthur Rimbaud. Textes littéraires français. Genève: Droz, 1967.
- Raillard, Georges. «La Chimère et l'élégance de Marie Redonnet [: *Silsie*].» *La Quinzaine littéraire* 566 (nov. 1990): 11.
- Van den Heuvel, Pierre. *Parole mot silence: Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Corti, 1985.