



STEFANA SQUATRITO
Università degli Studi di Messina
stefana.squatrito@unime.it

DIRE ET TRADUIRE LA MALADIE :
L'ISOTOPIE DE LA MORT DANS *LA CAGE AUX RÊVES* DE MO-
NIQUE SAINT-HÉLIER ET DANS SA TRADUCTION ITALIENNE

Résumé

La représentation de la douleur a une longue tradition littéraire. Souvent associée à d'innombrables réflexions morales et éthiques sur sa fonction et sur sa valeur éventuelle de punition ou d'expiation, l'écriture de la souffrance a intéressé surtout les écrivains qui, pour différentes raisons, ont vécu la maladie. À l'instar du poète des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, l'expérience biographique de Monique Saint-Hélière est parsemée de souffrances et de difficultés. Notre étude se concentrera sur *La Cage aux rêves*, le premier et le plus intime de ses romans, que nous avons récemment traduit en italien, sur l'analyse de la thématique de la mort et sur les choix traductologiques que nous avons adoptés lors de la traduction du texte en italien. Cela nous permettra de mettre en évidence la tentative, de la part de la protagoniste, d'adhérer à une vision de la mort dominée par une sérénité chrétienne. Néanmoins, Monique Saint-Hélière ne trouve pas, dans un moment si délicat, la consolation qu'elle désire. Les dogmes chrétiens font dès lors l'objet d'un examen au travers de sa logique et de sa rationalité. L'approche de la mort ne suscite en elle que peur et angoisse, et elle se découvre encore plus fragile sans le support adéquat de la foi. L'écriture devient donc pour Monique Saint-Hélière le seul moyen pour briser le silence qui l'entoure et maintenir vifs ses souvenirs, seule planche de salut pour son esprit si tourmenté.

Abstract

The representation of pain in literature has a long tradition. Often associated with many moral and ethical considerations on its function and on its possible value as punishment or atonement, the writing of suffering has mainly interested writers who, for various reasons, have experienced illness. Like *The Notebooks of Malte Laurids Brigge's* author, Monique Saint-Hélière's biographical experience is fraught with suffering and hardship. Our study will focus on *La Cage aux rêves*, the first and most intimate of her novels, which we recently translated into Italian, on the analysis of the theme of death and on the translational choices we adopted during the translation of the text into Italian. This will allow us to highlight protagonist's efforts to adhere to a view of death dominated by Christian serenity. Nevertheless, Monique Saint-Hélière does not find, in such a delicate moment, the consolation that she desires. Christian dogmas are therefore subject to examination through her logic and rationality. The approach of death brings to her nothing but fear and anguish, and she finds herself even more fragile without the adequate support of faith. Writing therefore becomes for Monique Saint-Hélière the only way to break the silence that surrounds her and keep her memories alive, the only way to save her troubled soul.

La représentation de la douleur dans la production littéraire et artistique a une longue tradition : il suffira de rappeler l'exemple de Prométhée, héros mythique enchaîné et souffrant d'une douleur aussi aiguë que durable, et de ses répliques et propagations artistiques les plus variées, pour comprendre comment l'art tout entier n'a eu de cesse de s'intéresser à la douleur¹. Souvent associée à d'innombrables réflexions morales et éthiques sur sa fonction et sur sa valeur éventuelle de punition ou d'expiation, l'écriture de la souffrance a intéressé surtout les écrivains qui, pour différentes raisons, ont vécu la maladie. C'est le cas, par exemple, de Rainer Maria Rilke, qui vit sa douleur avec une lucidité extrême et désespérée et qui, par ses œuvres et par son amitié, suggère à Monique Saint-Hélière la possibilité d'une écriture où le déploiement des impressions et des sensations intimes supplante l'affichage purement chronologique et référentiel des événements, ne dédaignant pas, en même temps, l'étalage discret de la souffrance.

À l'instar du poète des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*², l'expérience biographique de Monique Saint-Hélière est parsemée de souffrances et de difficultés : l'épreuve du confinement et de l'isolement, auxquels l'écrivaine a dû faire face à la suite de sa maladie, s'amplifie encore jusqu'aux années de la guerre et de l'Occupation allemande, où la peur qui agite et bouleverse son esprit, mais aussi les soucis matériels comme la faim et le froid qui rendent sa vie quotidienne de plus en plus austère³, s'ajoutent à ses conditions de santé déjà fragiles.

C'est dans ce contexte pénible et douloureux que s'inscrit la rédaction de la plupart de ses œuvres. Notre étude ne se concentrera néanmoins que

¹ Sur cette thématique, voir M. Schmeling, *L'écrivain et sa souffrance. De la douleur au texte*, « L'Ull critique », n° 6, 2000, pp. 29-38 (disponible en ligne : <https://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/207724> consulté le 19-04-2021).

² R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, (titre original *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel, 1910), traduit en français par Maurice Betz, Paris, Émile-Paul frères, 1926 (réédité à Paris, Éditions Points, 1995).

³ Le froid occupe une place importante dans sa correspondance et dans ses écrits des années de guerre, comme il ressort de ce petit extrait de son journal intime : « Il fait un froid inhumain. Mon lit est glacé et humide ; le matin, j'ai tellement froid qu'il m'arrive d'allumer une cigarette pour me réchauffer les doigts » (M. Saint-Hélière, « 29 novembre 1940 », note de journal inédit cité par José-Flore Tappy dans J. Paulhan – M. Saint-Hélière, *Correspondance 1941-1955*, Paris, Gallimard, 1995, p. 63, en note). Il arrive aussi que le froid soit personnifié et qu'il prenne le nom de Monsieur Amer dans une nouvelle qui est restée longtemps inédite et que nous avons récemment publiée (cf. M. Saint-Hélière, « Monsieur Amer », in Id., *Les Oiseaux du matin et autres nouvelles inédites*, éditées par S. Squatrito sous la direction de D. Maggetti, Vevey, Éditions de l'Aire, 2012, pp. 9-17).

sur *La Cage aux rêves*⁴, le premier et le plus intime de ses romans, que nous avons récemment traduit en italien⁵. Celui-ci témoigne des véritables débuts littéraires de Monique Saint-Héliier, où l'existence de la protagoniste Béate révèle, en filigrane, l'expérience biographique de l'auteure elle-même.

L'apprentissage de la douleur

Monique Saint-Héliier, de son vrai nom Berthe Eimann, est née le 2 septembre 1895 à La Chaux-de-Fonds, en Suisse romande⁶, dans une famille liée à l'industrie de l'horlogerie. En 1899, sa jeune vie est marquée par le chagrin le plus douloureux qui puisse affecter l'existence d'un enfant : sa mère, Ida Eimann-Parel décède quand la jeune fille n'a pas encore quatre ans. En 1916, après la maturité gymnasiale à Fribourg, elle commence ses études de médecine à l'Université de Lausanne. Devant les interrompre prématurément pour raisons de santé, elle rejoint la Faculté des Lettres où elle rencontre Louis Ulysse Briod⁷, un jeune étudiant en théologie qui semblait destiné à une carrière pastorale et qui suivait, en même temps, des cours de philosophie et de littérature. En 1917, les deux jeunes gens se marient et s'installent à Berne où Ulysse, interrompant ses études théologiques, continue ses études littéraires sous la direction de Gonzague de Reynold, intellectuel catholique qui devient son professeur et directeur de thèse. Pendant cette période, le couple entreprend le chemin de la conversion au catholicisme qui le conduit, en 1918, à abandonner le protestantisme pour se faire baptiser sous les prénoms de Blaise et Monique⁸.

⁴ M. Saint-Héliier, *La Cage aux rêves*, Paris, Éditions Corrêa, 1932, réédité en 2005 à Vevey, aux Éditions de l'Aire. C'est de cette récente édition que seront tirées nos citations dont l'indication des pages sera donnée entre parenthèses dans le texte précédée par C.

⁵ M. Saint-Héliier, *Gabbia di sogni*, (titre original : *La Cage aux rêves*), traduzione italiana a cura di S. Squatrito, Locarno, Armando Dadò editore, 2019. Les citations tirées de cette édition seront dorénavant données entre parenthèses précédées par G.

⁶ Pour les notices biographiques citées dans le présent article on renvoie à A. Mooser, *Monique Saint-Héliier*, Fribourg, Éditions Universitaires de Fribourg, 1996.

⁷ Connu surtout comme traducteur d'auteurs allemands, Blaise Briod (1896-1981) fut aussi poète et homme de lettres. Pour mieux connaître sa personnalité et son œuvre, on lira A. Weber Berney, *Blaise Briod, Portrait. Poèmes, lettres à Marcel Brion, autres écrits*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2004.

⁸ Selon Adrien Pasquali, le choix de son nom de baptême serait lié au rôle de guide que Monique a eu dans la conversion de son mari. Il remarque, en effet, que Monique était aussi le prénom de la mère de Saint Augustin, responsable de la conversion de son fils qu'elle arrache à un destin aussi païen que celui de son père, le jeune Augustin étant passionné de magie et d'astrologie. Tout comme pleure et prie la mère d'Augustin, Monique pleure et prie pour la conversion de Blaise qu'elle détourne d'une carrière pasto-

Le rôle joué par Reynold dans les années bernoises est remarquable. En effet, c'est grâce à lui que Blaise et Monique passent à Berne des années très intenses d'un point de vue intellectuel et qu'ils rencontrent, entre autres, Rainer Maria Rilke qui aura tant d'influence sur l'écriture saint-hélienne et avec qui le couple se lie d'une amitié vraie et profonde. Une amitié qui durera jusqu'à la mort de l'écrivain autrichien, survenue prématurément en 1926 à la suite d'une leucémie, trois ans seulement après leur première rencontre⁹.

Pendant les années qui suivent, les destins des deux époux commencent à s'accomplir d'une manière très différente : alors que Blaise termine ses études et obtient un poste de haut fonctionnaire à l'Institut International de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations de Paris (où le couple déménage, quittant définitivement la Suisse), Monique voit sa santé se détériorer rapidement à cause d'une maladie (dont la nature reste encore enveloppée de mystère) qui la condamne bientôt à vivre alitée dans l'espace clos d'une chambre et dépendant totalement des autres. Dans cette nouvelle condition d'infirme, elle ne se lasse pas de cultiver ses deux grandes passions : la peinture et l'écriture. Et c'est dans ce dernier domaine qu'elle commence à se faire connaître sous le nom de plume de Monique Saint-Héliier¹⁰ ; un pseudonyme qui forme

rale protestante (Cf. A. Pasquali, *Une réjouissance explorée*, « Études de lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1995/3, n° 242, pp. 83-89).

⁹ Rainer Maria Rilke (1875-1926) et Monique Saint-Héliier se rencontrent en juillet 1923 lors d'une soirée dansante organisée par Gonzague de Reynold à Berne où Monique vivait depuis 1917. Rilke, pour sa part, s'était installé en Valais, en Suisse, depuis 1919. À partir de là, une relation nourrie de lettres et de fugaces rencontres les liera jusqu'à la mort du poète, en 1926. De cette relation témoigne une correspondance publiée dans R. M. Rilke – M. Saint-Héliier. « *J'ai tant à vous dire, qu'un seul jour n'y suffira pas* ». *Correspondance 1923-1926*, édité par Sylvie Ravussin sous la direction de D. Maggetti, Genève, Zoé, 2012. Sur l'influence de Rainer Maria Rilke sur l'œuvre de Monique Saint-Héliier, on lira M. Dubois, *L'Œuvre sans fin. Réception des romans de Monique Saint-Héliier par la critique française (1932-1955)*, Genève, Droz, 2014, mais aussi M. Dubois, *Entre succès et oubli : Monique Saint-Héliier et le cycle des Alérac*, « Roman 20-50 », 2005/2, n° 40, pp. 159-172. (Disponible en ligne. DOI : 10.3917/r2050.040.0159. URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2005-2-page-159.htm>) et D. Maggetti, « Prefazione », dans M. Saint-Héliier, *Gabbia di sogni*, cit., pp. 5-10.

¹⁰ Il semble néanmoins que le début littéraire de Monique ait moins été dû à l'apparition de sa maladie qu'aux difficultés économiques auxquelles les deux époux ont dû faire face à cause d'une série de dettes contractées, en leur nom, par une femme de chambre sans scrupules (« Monique n'avait jamais songé à faire carrière dans les lettres : rien ne l'attirait plus fortement [...] que la peinture et elle a toujours prétendu qu'elle s'était mise à écrire d'abord pour payer les dettes invraisemblables qu'une bonne avait faites sur notre dos et dont, en sa

la synthèse de sa nouvelle vie catholique et de la douleur qui marque à jamais son existence (Héliér étant le saint célébré le 16 juillet, date de la naissance de sa mère). La mort et la vie, la douleur et la consolation sont les caractéristiques qui distingueront toute sa production littéraire.

La rédaction de *La Cage aux rêves* s'étale de 1927 à 1930, lorsque l'écrivaine, installée à Paris depuis un an et éprouvée par la maladie et les longues hospitalisations que la vie lui réserve encore toute jeune, voit sa foi vaciller¹¹ et essaie de se réfugier dans un monde fait de rêves et de souvenirs où l'écriture devient le seul moyen d'élargir ses horizons et de transporter sa vie hors de sa chambre.

Avant ce début dans le domaine romanesque, Monique Saint-Héliér avait déjà signé deux petits volumes : *À Rilke pour Noël*¹², véritable hommage aux poète et ami autrichien¹³, et *Les Rois mages*¹⁴. Son nom

qualité de maîtresse de maison, elle se sentait responsable ! C'est bien, en effet, l'origine matérielle, sinon la cause de *La Cage aux rêves*. Les dettes se sont payées autrement, mais l'écrivain était né » (B. Briod, « Lettre de Blaise Briod à Jean-Marie Nüssbaum, 24 mars 1954 » lettre inédite citée dans A. Weber Berney, « Préface », M. Saint-Héliér, *La Cage aux rêves*, cit., p. 11).

¹¹ « La jeune femme voit [...] sa foi profondément et durablement ébranlée lorsque, peu après [sa conversion], elle est hospitalisée pour une longue période (1920-1923), qui marque également l'abandon de ses études. À cette occasion, elle écrit à Henri Ghéon, auteur de *Témoignage d'un converti*, pour lui demander de l'aide [...]. Le dramaturge ne réussit pas à endiguer la crise, mais il devient un ami fidèle de la future romancière et, par la suite, un critique acquis à son œuvre » (M. Dubois, *Entre succès et oubli : Monique Saint-Héliér et le cycle des Alérac*, art. cit., p. 160).

¹² M. Saint-Héliér, *À Rilke pour Noël*, Berne, Éditions du Chandelier, 1927, réédité dans Id., *Quick et Premiers écrits*, Vevey, Éditions de l'Aire bleue, 1996.

¹³ Dans ses ouvrages déjà cités, Maud Dubois montre l'importance du rôle de Rilke pour les débuts littéraires de Monique Saint-Héliér. Si le soutien du poète a déjà été crucial pour encourager la jeune écrivaine à prendre le chemin de la littérature, on se rappellera, en même temps, que la publication de son premier livret *À Rilke pour Noël* correspondait au moment où, après la mort du poète, ses œuvres commençaient à être traduites en français. Le nom de Monique Saint-Héliér commence donc à être associé naturellement à celui de Rilke et, lors de la publication de *La Cage aux rêves*, les rilkéens amis de l'écrivaine se prodiguent pour lui trouver un éditeur et, dans les écrits de la première heure, reconnaissent tout de suite le lien entre la romancière suisse et l'auteur des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. *La Cage aux rêves* présente, en effet, un très fort lien avec l'écriture de Rilke, un poète « pour qui l'angoisse, la souffrance et la mort sont au centre de la création » (M. Dubois, *Entre succès et oubli : Monique Saint-Héliér et le cycle des Alérac*, art. cit., p. 161) et avec qui « la jeune malade trouve une affinité profonde » (*Ibidem*) jusqu'à devenir sa fidèle et talentueuse adepte. Voilà donc que les plus grands défenseurs de l'art de Monique Saint-Héliér sont les mêmes rilkéens qui, dans les mêmes années se prodiguaient pour faire connaître l'œuvre de Rilke en France et en territoire francophone. « C'est le cas d'Edmond Jaloux, Jean Cassou, Marcel Brion, Charles Du Bos ou Henri Ghéon » (M. Dubois, *L'Œuvre sans fin. Réception des romans de Monique Saint-Héliér par la critique française (1932-1955)*, cit., p. 36).

¹⁴ M. Saint-Héliér, *Les Rois mages*, Berne, Éditions du Chandelier, 1927, réédité dans Id., *Quick et Premiers écrits*, cit.

reste cependant lié à la saga inachevée des Alérac, dont *Bois-Mort*¹⁵ représente le premier volume et le plus significatif, suivi du *Cavalier de paille*¹⁶, du *Martin-Pêcheur*¹⁷ et de *L'Arrosoir rouge*¹⁸, salués par la critique pour leur écriture polyphonique et leur style évocateur, dans lequel la libre association et le flux des pensées se mêlent aux souvenirs d'une enfance tant vécue que rêvée.

La Cage aux rêves, un roman autobiographique

La Cage aux rêves est composée de dix chapitres et divisée en trois sections dont les titres rappellent les trois personnages principaux : « Madre », la belle-mère, « Béate », la protagoniste, et « Gill », son mari. Cette structure témoigne du besoin de consacrer chaque section à un moment de la vie de la protagoniste : l'enfance, l'adolescence et la maturité. Mais loin de former un ensemble homogène, chaque section se caractérise par une narration différente : ainsi, d'abord confiée à la voix de la jeune protagoniste qui raconte quelques épisodes de sa jeune vie à la première personne, la narration passe ensuite à la troisième personne, pour se transformer, dans le dernier chapitre, en écriture épistolaire. Sans que cela représente néanmoins un schéma immuable : en effet, Monique Saint-Héliier fait, à plusieurs reprises, se confondre la voix de l'adulte avec celle de l'enfant, le passé avec le présent, comme pour montrer la précarité de tout dessein, la vanité de tout projet prédéterminé.

Et si la distance entre le temps de la narration et celui de l'histoire se réduit progressivement avec l'avancement du texte, le ton devient de plus en plus dolent et nostalgique jusqu'à laisser transparaître, dans l'amertume et la réminiscence nostalgique de la dernière partie, la voix de l'auteur qui se laisse aller aux réflexions les plus sombres et les plus grises sur la maladie et sur la mort. En fait, le ton mélancolique par lequel on

¹⁵ M. Saint-Héliier, *Bois-Mort*, Paris, Éditions Grasset, 1934. De ce roman on compte d'autres éditions (Paris, Éditions J. Ferrenzi et Fils, 1940, avec bois originaux de Falke ; Lausanne, Bibliothèque romande, 1971) jusqu'à la plus récente : Lausanne, L'Âge d'Homme, « Poche Suisse », 1985.

¹⁶ M. Saint-Héliier, *Le Cavalier de paille*, Paris, Éditions Grasset, 1936, réédité à Lausanne, La Guilde du Livre, 1943 et Éditions de l'Aire, 1979 et 1988.

¹⁷ M. Saint-Héliier, *Le Martin-Pêcheur*, Paris, Éditions Grasset, 1953, réédité à Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, « Poche Suisse », 1987.

¹⁸ M. Saint-Héliier, *L'Arrosoir rouge*, Paris, Éditions Grasset, 1955, réédité à Lausanne, Éditions de l'Aire, 1986.

évoque un passé qu'on sait irrémédiablement perdu, qui est la véritable « fascination »¹⁹ de toutes les œuvres de Monique Saint-Hélier, se transforme dans la dernière section de *La Cage aux rêves* en une méditation élégiaque où le souvenir alterne avec une sorte de lamentation funèbre.

Et même si, par le manque d'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal, l'auteur refuse de conclure avec le lecteur un véritable pacte autobiographique²⁰, rien n'apparaît comme définitif au niveau de la correspondance fiction-réalité, et de nombreux indices nous permettent de déceler une possible coïncidence entre l'historico-référentiel et le narratif. La nature fragmentaire et presque impressionniste de son écriture empêche néanmoins une lecture purement factuelle et informative de *La Cage aux rêves*. On remarque donc l'existence de cette « réalité générique instable »²¹ qui est traditionnellement cataloguée sous le nom de roman autobiographique ou, si l'on veut proposer une définition générique plus controversée, d'« autofiction »²². Le

¹⁹ « À quoi tient la fascination que le monde de Monique Saint-Hélier exerce sur le lecteur ? D'abord à une forme de nostalgie, celle d'un monde où l'on roule en calèche (odeurs de vieux cuir, parfums évanouis de femmes langoureuses), où les portraits de famille vous observent, où les jeunes filles vont au bal chaussées d'escarpins dorés... Dans ce monde disparu, la beauté semble encore possible, les demeures aristocratiques hébergent d'anciennes familles au passé prestigieux, on se croirait chez Tolstoï et le Jura vous a un petit air de taïga. Cet univers est d'autant plus séduisant qu'il se sait en sursis : les personnages vivent de souvenirs, les maisons de famille sont hypothéquées, le passé est fragile... » (Ch.-É. Racine, *La Présence de la faute dans l'œuvre de Monique Saint-Hélier*, « Études de lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1995/3, n° 242, pp. 91-106, pp. 91-92).

²⁰ « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » disait en effet Philippe Lejeune (Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 15).

²¹ Ph. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 12.

²² Le mot « autofiction », créé par Serge Doubrovsky lors de la publication de son roman *Fils* (Paris, Galilée, 1977) s'inscrivait dans la case vide laissée par Philippe Lejeune sur l'axe fiction-référentialité. Selon sa première définition, l'autofiction correspondait à « une écriture littéraire, une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros, et une importance décisive accordée à la psychanalyse » (Ph. Gasparini, *op. cit.*, p. 12). Le néologisme a été tout de suite bien accueilli dans le domaine académicien même si les définitions ont subi une certaine transformation : Vincent Colonna et Gérard Genette, par exemple, ont proposé une définition plus générique qui voyait dans l'autofiction une « fictionalisation de soi », et nombreux sont les critiques qui font coïncider l'autofiction avec le plus traditionnel roman autobiographique (Cf. *Ibidem*). La question reste encore irrésolue. Récemment, Isabelle Grell a confirmé la relation très étroite qui semble lier l'autofiction au questionnement du monde et à l'expérimentation langagière, disant que « [l]e récit auto-

prénom de la protagoniste, Béate, rappelle déjà de très près celui de l'écrivaine avec un évident décalage phonétique (et sémantique) qui suggère une véritable quête d'indices du référentiel et du fictionnel. De plus, la conversion de la protagoniste (protestante dans la première partie et catholique dans la troisième), le père industriel et l'expérience de la mort de la mère sont d'autres indices incontestables de l'implication directe de l'auteure dans la narration, jusqu'à la date du 2 septembre, jour de sa naissance et date-symbole, dans la page écrite, de la blessure qui marque à jamais la vie de la jeune fille : « Au livre de la Vie, Dieu écrit : "2 septembre : cœur blessé pour toujours" » (C, 31). Il en va de même pour le sentiment d'abandon et de culpabilité qui caractérise son écriture²³, ainsi que pour la présence aimable de la seconde femme de son père et pour les lectures des pages bibliques qui constituent une présence constante des soirées de son enfance. Et si le cadre spatio-temporel du texte reste volontairement flou, quelques références aux chants populaires et militaires suisses et à la carte topographique de la ville de La Chaux-de-Fonds (« la Capitaine », « la Creuse ») nous permettent de localiser la plupart du texte dans la ville suisse dans les années du début du XX^e siècle, alors que, dans la troisième partie, on évoque les souvenirs des années bernoises et de la nouvelle installation parisienne. Et même l'épisode du transport de Béate pour un médecin

fictionnel construit une légende d'événements réels dont le personnage est le représentant, il existe de manière fragmentaire, éclatée, témoignant des fractures d'identité que l'auteur, l'artiste sait irréconciliables. [...] Le monde d'expression est celui d'expérimentations langagières fondées sur une exigence stylistique et formelle où l'auteur paye de sa personne, reconnaissant l'écart existant entre le langage et la réalité et présentant sa propre histoire sous forme d'une fiction » (I. Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 107).

²³ « Car mon drame à moi, c'est le drame de l'abandon. Je suis née pour être quittée » écrit en effet Monique Saint-Héliier dans son journal intime (M. Saint-Héliier, « Journal, mars-mai 1943 », dans A. Mooser, *op. cit.*, p. 5. À sa condition d'orpheline s'ajoutait d'ailleurs, à en croire ses dires, l'attitude de son père : persuadé que la mort de sa femme était le résultat d'un accouchement particulièrement difficile, il ne perdait pas une occasion de souligner la culpabilité qu'il attribuait à l'enfant, notamment à l'occasion de son anniversaire : « Aucune année, il ne m'a épargné au repas de midi l'allusion terrible que je guettais [...] : Oui, sans toi... sans toi..., la voix s'éraillait », (M. Saint-Héliier, « Journal, Roman d'Anne, septembre-décembre 1942 », cité dans A. Mooser, *op. cit.* p. 6). Cette attitude poussait la petite à détester sa propre date de naissance et, en outre, ne lui permettait pas de combler le vide laissé par sa mère : incapable de surmonter le plus douloureux des deuils, elle vivait même de manière contradictoire la relation avec sa nouvelle figure maternelle (son père s'étant remarié la même année) envers laquelle elle se sentait néanmoins naturellement encline à l'affection.

marié semble trouver une correspondance dans son expérience biographique ; un sentiment qui suscite chez Monique et chez Béate une forte jalousie et un certain sentiment de culpabilité²⁴. L'amour n'est jamais source de joie dans l'œuvre de Monique Saint-Héliier, et la seule fois où le cœur de Béate-Berthe-Monique connaît le véritable amour, elle doit apprendre à vivre avec la maladie et la mort.

Un sentiment, celui de la douleur, qui n'est pas l'apanage seulement du personnage principal, mais qu'on retrouve, à chaque page, dans la voix, dans les visages et dans les gestes de beaucoup d'autres personnages pour lesquels la jeune Béate éprouve une affinité instinctive et naturelle. Et c'est cette correspondance entre des âmes sœurs, frappées et blessées par des expériences tragiques que l'existence réserve parfois, qui permet à Béate de quitter timidement cette cage de silence et d'isolement qui coupe les ailes à ses rêves, l'empêchant de voler. Mais c'est surtout à travers la rêverie que Béate-Berthe-Monique essaie de sortir de sa condition, créant autour d'elle-même un univers plus accueillant, plus amical et confortable, et même plus frivole. Mais il ne s'agit que d'un relais fragile et transitoire : la vie la rattrape vite avec sa cruelle charge de douleur.

Une douleur qui est omniprésente dans l'œuvre de Monique Saint-Héliier et dans *La Cage aux rêves* en particulier. Il serait impossible, dans les limites de cet article, de présenter une analyse exhaustive de l'écriture saint-hélienne dans son ensemble ; ainsi ne présenterons-nous que les aspects les plus saillants de cette enquête que nous conduirons sur les deux derniers chapitres de *La Cage aux rêves*. Comme annoncé plus haut, son écriture devient ici plus dolente et nostalgique et, en même temps, plus intime, très proche d'ailleurs du journal qu'elle commencera à écrire quelques années plus tard.²⁵

²⁴ Le même épisode est repris dans *Le Cavalier de paille* où, cette fois, c'est Carolle Alérac qui tombe amoureuse d'un médecin, le docteur Dessombre, mais cet épisode reste intentionnellement flou. « La scène est étrange, peu préparée en tout cas, à tel point que le lecteur a de la peine à adhérer au monde romanesque... sans doute parce que l'épisode n'est pas exigé par les personnages eux-mêmes, mais bien par des souvenirs personnels si intenses qu'ils ont déterminé la plupart des relations amoureuses des personnages féminins. Vers l'âge de quinze ans, Monique Saint-Héliier s'était prise d'une passion impossible pour un médecin de la Chaux-de-Fonds, homme marié à qui l'on prêtait d'innombrables succès féminins » (Ch.-É. Racine, *art. cit.*, p. 99, en note).

²⁵ « Cette dernière partie s'apparente étrangement à certaines pages du Journal qu'elle commencera onze ans plus tard, au début de la guerre : comme si la maladie et le

La langue de la douleur

Une première lecture des deux derniers chapitres montre tout de suite une profusion de mots liés à la mort et à la religion chrétienne, qui créent ainsi une évidente isotopie²⁶ de la mort chrétienne. Pour bien comprendre les implications de cette affirmation, il conviendra de remarquer que notre analyse ne se limitera pas à une simple énumération des occurrences du mot « mort » et de ses dérivations étymologiques, suivie d'une liste des citations bibliques présentes dans le fragment textuel choisi. Notre enquête mettra plutôt en lumière un cheminement du texte, dont nous nous proposons de faire ressortir les implications linguistiques, sémantiques et métaphoriques d'un véritable rituel de mort qui constitue le réseau isotopique du passage concerné. Nous montrerons, en même temps, les choix que nous avons adoptés au niveau de la traduction en italien. Des choix qui ne sont jamais dépourvus de risque car la traduction mobilise toujours « tout un contexte paradigmatique de paraphrases "synonymiques" »²⁷ qui obligent le traducteur à faire des choix entre toutes les variantes possibles « après en avoir apprécié la valeur différentielle »²⁸.

sentiment d'une mort proche exigeaient une écriture du réel, loin de la fiction et du rêve » (A. Weber-Berney, « Préface », cit., p. 19).

²⁶ Volontairement, nous n'utilisons pas la notion de « champ lexical » qui, désignant un « ensemble formé par les unités lexicales couvrant une aire de signification » (voir « Lexical » dans *Trésor de la Langue Française Informatisé* disponible à la page <https://cnrtl.fr/definition/lexical>), semble se limiter au sens explicite d'un mot. En revanche, la notion d'isotopie (sémantique) renvoie à celle, plus complexe, de « champ sémantique » qui couvre « l'ensemble des mots, des notions se rapportant à un même domaine conceptuel ou psychologique » (voir « Sémantique » dans *Trésor de la Langue Française Informatisé* disponible à la page <https://cnrtl.fr/definition/sémantique>), renvoyant ainsi aux différentes acceptions, souvent implicites, d'un mot. L'isotopie (dont la paternité revient à Greimas (A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 69-71) nous permet donc d'accéder au sens plus large d'un thème développé dans un texte. À partir de cette première ébauche de la notion d'isotopie et grâce aux apports de différents sémanticiens et linguistes, on arrive aux conclusions de Catherine Kerbrat-Orecchioni qui définit la séquence isotopique comme étant « toute séquence discursive (fragment d'énoncé ou énoncé) pourvue d'une certaine cohérence syntagmatique grâce à la redondance d'unités d'expression et/ou de contenu » (C. Kerbrat-Orecchioni, *Problématique de l'isotopie*, « Linguistique et sémiologie, Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques », 1976, n° 1, pp. 11-34, p. 16).

²⁷ J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 170.

²⁸ *Ibidem*.

Néanmoins, contrairement à nos attentes, au début de cette section, c'est le mot « vie » qui se présente avec une certaine insistance, étant cité deux fois d'une manière explicite et trois fois par l'emploi du pronom « la » (élide parfois) qui en représente le renvoi anaphorique ; mais dans toutes les occurrences, la vie n'est citée que pour être niée, elle étant introduite dans des constructions litotiques qui lui donnent un signifié antonymique. En effet, les expressions « sortir de la vie » (« Elle croyait qu'elle sortirait de la vie »), « donner sa vie », « l'offrir », « la rendre », « on vous l'arrache » (C, 231) sont des expressions synonymiques de « mourir » et nous donnent l'impression que la certitude de l'imminence de la mort interdit, de fait, la prononciation du mot qui la désigne, tout en exigeant que le concept soit formulé. Ainsi le mot « mort » paraît-il pour la première fois dans la formule de vérité générale « On ne rate pas sa mort », à peine modifiée ensuite et insérée dans la construction antithétique : « Dans la vie, on peut quelquefois recommencer, on ne peut pas rater sa mort » (C, 232) et dans l'assertion « On n'a qu'une mort » (*Ibidem*).

Notre traduction a maintenu dans l'expression « Credeva che sarebbe uscita dalla vita con naturalezza » (G, 161) la même allure litotique du texte de départ, suivie par les expressions « Dare la propria vita, offrirla, se si può – renderla, in ogni caso » (*Ibidem*) qui, comme dans l'original français, introduisent la mort d'une manière euphémistique. Et même l'apparition du mot « mort » a été gardée de manière identique à travers les expressions « Non si può mancare all'appuntamento con la propria morte », suivie par l'expression généralisante et antithétique « Nella propria vita, a volte, si può ricominciare, ma non si può perdere l'appuntamento con la propria morte » et par « Non si possiede che una morte » (*Ibidem*).

L'apparition de la mort dans le texte va de pair avec l'évocation du rituel de mort, pour l'analyse duquel nous renvoyons à la lecture de Philippe Ariès et de ses deux volumes : *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*²⁹ et *L'homme devant la mort*³⁰. Dans ces ouvrages, Ariès montre le passage, dans la littérature et dans l'art

²⁹ Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

³⁰ Ph. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

occidental tout entier, d'une « mort apprivoisée » (phénomène naturel et public, organisé par le mourant lui-même en présence de ses proches et très répandu, surtout au Moyen-Âge) à une « mort inversée » (phénomène privé et presque interdit et plus typique de nos jours). Dans le passage analysé, nous remarquons l'évocation d'un cérémonial intimement lié au phénomène de la mort apprivoisée dont la protagoniste connaît le rituel qu'elle essaie de reproduire. Selon ce cérémonial (appelé aussi *cupio dissolvi*), le mourant, toujours résigné et prêt à mourir, attendait la mort allongé et entouré de ses proches. Après la complainte pour la brièveté de la vie, la réconciliation avec tous ses proches et la demande de pardon à Dieu, suivait l'absolution. Il y avait parfois la présence du merveilleux chrétien, incarné par un messager divin.

Ici, la protagoniste évoque la résignation et la connaissance de certains gestes traditionnels qui devraient lui faire vivre la mort avec sérénité, mais elle annonce tout de suite sa difficulté à y adhérer. Nous transcrivons le passage cité avec la traduction italienne ci-contre :

Elle n'avait pas choisi cette heure – du reste, choisit-on jamais quelque chose ? Mais elle s'y était préparée. À vrai dire, on l'y avait préparée, on lui avait enseigné un vocabulaire qui ne s'emploie que dans cette occasion – des gestes aussi – la résignation. Ce mot l'avait fait rire, il lui allait si mal : une plume verte sur un chapeau rouge. (C, 231)

Non aveva scelto quel momento – del resto, si sceglie mai qualcosa? Ma si era preparata. A dire il vero, l'avevano preparata, le avevano insegnato un vocabolario – anche dei gesti – che non si usa che in quell'occasione: rassegnazione. Quella parola l'aveva fatta ridere, le si addiceva così poco: una piuma verde su un cappello rosso. (G, 161)

Au lieu de la complainte pour la brièveté de la vie, elle évoque ses robes préférées, disposées en cercle autour de son lit et, à travers elles, les moments les plus doux de sa vie. Par cet expédient, sa chambre s'enrichit du souvenir des amis les plus chers et les plus aimés :

Et voici que les robes qu'elle avait aimées étaient autour de son lit en cercle, comme des amies qui parlent bas dans une chambre de malade, et dont on ne voit pas les visages à cause de la lumière voilée. (C, 232)

Ed ecco che gli abiti che aveva amato erano attorno al suo letto, in cerchio, come delle amiche che parlano a bassa voce nella camera di un'ammalata, e i cui volti restano celati nella luce soffusa. (G, 161)

Et voici qu'apparaissent l'une après l'autre une robe « *rose pommier* » aux « longues franges de soie » et avec un « renard bleu, une robe de grand mariage » ; une « *robe d'argent*, pas très heureuse », une « *robe ivoire* », « [u]ne vraie robe d'abbesse, verte aux lumières, d'un vert de bois dormant », jusqu'à la « *dernière robe* », la « robe de Rilke » (C, 232-234) qui lui rappelle la soirée bernoise de leur première rencontre. Et c'est cette dernière qui ferme « les frontières de la nuit » (C, 234). À partir de là, « la chambre part » emmenant « les robes, les fenêtres, les parois » (C, 234) des soirées bernoises et apparaît alors l'Ange, nom symbolique qu'elle donne à son médecin, le D^r Pichet³¹ qui, comme un véritable gardien et messenger céleste, allège ses souffrances mais sans autre remède qu'une injection d'éther. Catapultée à Paris – dont elle cite le boulevard Raspail (cf. C, 235) – la protagoniste voit changer rapidement le paysage qui l'entoure : enfermée dans une chambre, elle voit pousser autour de son lit des murs trop hauts qui donnent une sensation d'étouffement et de claustrophobie, soulignée aussi par la couleur sombre du plafond et des fenêtres. Dans ce dernier passage, l'asphyxie et la couleur ténébreuse du paysage domestique renvoient elles aussi à la mort ; notre traduction a conservé la même structure isotopique, comme il ressort des extraits ci-dessous :

La chambre part. [...] Il ne
reste rien, rien [...]

Rien ?

Si – mon lit – oh ! il pousse
des murs autour, trop hauts,
j'étouffe. Non, je ne veux pas ce
plafond gris. La fenêtre a des
vitres d'ardoise. (C, 234-235)

La camera se ne va. [...] Non
resta niente, niente [...]

Proprio niente?

Sì – c'è il mio letto – oh! dei
muri troppo alti spuntano attorno
al mio letto, e io soffoco. No, non
voglio questo soffitto grigio. La fi-
nestra ha vetri di ardesia. (G, 163)

L'isotopie de la mort chrétienne comprend aussi la prière. Et c'est à partir de là que le langage se fait, en effet, plus mystique. Ainsi, dans les pages qui suivent, l'expression « Il faut prier » revient huit fois comme un refrain solennel, suivi par la formulation du signe de croix (« Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit », qui se présente deux fois dans

³¹ Cf. A. Weber Berney, « Préface », cit., p. 19.

C, 237 et dans C, 238) et par l'affirmation « Je ne sais pas prier » (C, 237) qui ouvre une suite d'innombrables invocations à Dieu. C'est le moment où la voix de la protagoniste interpelle Dieu, tantôt en l'appelant tout simplement par son nom – suivi ou non d'un point d'exclamation (« Dieu ! », C, 237 et « Dieu », deux fois dans C, 238 et deux fois dans C, 239) – tantôt par la formule « mon Dieu » (qui se présente cinq fois entre C, 237 et 238), occurrences auxquelles s'ajoute toute une série d'appellatifs divins qui se répètent comme les invocations d'une litanie : « Dieu des Juifs », « Fils », « Dieu des Chrétiens », « le Consolateur », « la forme ternaire », « Celui qui vit entre le Père et le Fils, l'Esprit qui plane sur les eaux » (C, 238). Mais, loin de représenter des certitudes, ces appellatifs, qui évoquent les dogmes de la foi chrétienne, sont insérés à l'intérieur d'une suite de phrases interrogatives qui suggèrent le doute de la protagoniste. La suite se conclut avec le pronom de politesse « Vous » (répété onze fois dans C, 238), suivi par un plus confidentiel « toi » (« Dieu, souviens-toi de moi dans ton Paradis », C, 239) qui clôt cette longue invocation.

Notre texte d'arrivée maintient la même isotopie religieuse mais avec quelques variantes qui concernent surtout la répétition épanaleptique « Il faut prier, il faut prier, il faut prier » (C, 236) que nous avons choisi de traduire : « È necessario pregare, pregare, pregare » (G, 164) où, tout en gardant la *geminatio* triadique de l'original, nous avons allégé la répétition phrastique au profit d'une simple répétition verbale. Dans le dialogue avec Dieu, nous avons préféré un plus confidentiel « tu » au lieu du vouvoiement qui domine dans le texte de départ³².

³² Par le choix du tutoiement, nous avons risqué une certaine « homogénéisation » du texte d'arrivée qui, de la sorte, ne conserve pas l'hétérogénéité du texte de départ. Ce dernier présentant, parmi le vouvoiement dominant, un cas de tutoiement. L'homogénéisation est l'une des treize tendances déformantes indiquées par A. Berman dans son *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Paris, Éditions du Seuil, « L'Ordre philosophique », 1999), avec « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, [...] la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues » (*Ibid.*, p. 53). Nous croyons néanmoins que le pronom de politesse employé dans le long monologue du texte original aurait donné, dans la traduction italienne, une sensation d'étrangeté, n'étant pas employé habituellement ni dans les prières standardisées ni dans les dialogues spontanés avec Dieu.

Pour le reste, le réseau sémantique a été gardé intégralement, comme nous le montre le passage suivant :

Ah! si vous m'aviez faite lys blanc, avec des étamines jaunes, à regarder la majesté du ciel. Dieu, Dieu, qui êtes-vous ? Vous n'êtes donc pas la beauté du monde, le feu ardent, le signe sans nom, forme ou figure qui fait la nuit sur celui qui regarde ? Êtes-vous le Dieu des Juifs qui promettez la Terre [...] ? Ou son Fils, le Dieu des Chrétiens, qui offre un Royaume qui n'est pas de ce monde ? Êtes-vous le Consolateur ? La forme ternaire, Celui qui vit entre le Père et son Fils, l'Esprit qui plane sur les eaux ? (C, 238)

Ah! Se mi avessi fatta giglio bianco, con degli stami gialli che guardano la maestà del cielo. Dio, Dio, chi sei? Non sei dunque la bellezza del mondo, il fuoco ardente, il segno senza nome, aspetto o volto, che fa calare la notte su colui che guarda? Sei il Dio dei giudei che promettevi la Terra [...] ? Oppure suo Figlio, il Dio dei Cristiani, che offre un Regno che non è di questo mondo? Sei tu il Consolatore? La forma trina, Colui che vive tra Padre e Figlio, lo Spirito che plana sulle acque? (G, 165)

À partir de ce moment, à la sensation d'étouffement déjà citée s'ajoute la soif qu'on essaie d'apaiser en évoquant des fruits frais et juteux comme des oranges, des citrons, des mangues, des pastèques ou des pamplemousses (cf. C, 239), mais il suffirait même de quelques gouttes d'eau sortant d'un robinet mal clos (cf. *Ibidem*).

La vie et la mort se côtoient maintenant de très près et on dirait qu'on joue son destin aux dés (« On joue ma vie », C, 240), et qu'à chaque lancement de dés la mort s'empare de plus en plus d'elle. Voici le passage concerné :

On joue ma vie. Cette route, ce mur, c'est Gouarec ? Ils jouent ma vie devant le couvent de Gouarec. Celui qui a les yeux bleus, s'il perd trois fois, c'est ma mort...

Les dés claquent, roulent, tombent, – ploc : il perd.

Morte jusqu'aux hanches.

Claquent, roulent, tombent, – ploc.

Giocano la mia vita. Quella strada, quel muro, è Gouarec? Si giocano la mia vita davanti al convento di Gouarec. Se quello che ha gli occhi blu perde per tre volte, è la mia morte.

I dadi battono, rotolano, cadono – plop: eccolo che perde.

Morte fino ai fianchi.

Battono, rotolano, cadono – plop.

Jusqu'aux aisselles.	Fino alle ascelle.
Claquent, roulent, tombent,	Battono, rotolano, cadono –
– ploc.	plop.
Jusqu'... (C, 240)	Fino a... (G, 166)

On remarque ici quelques variations par rapport au texte de départ : alors que le texte-source présente une occurrence pour le substantif « mort » et deux occurrences pour le participe passé féminin « morte », notre traduction ne présente que deux occurrences pour le substantif italien « morte » qui, par une transposition verbe > nom³³, est employé ici au lieu d'un des deux participes passés du texte original.

Le récit s'enrichit, à ce point, de l'évocation de personnages bibliques (Caïn, Abel et Job) qui préparent le chemin aux sacrements. D'abord, c'est le tour de l'onction des malades où chaque partie du corps de la malade (ses mains, ses oreilles, sa bouche, ses narines, ses yeux) est ointe par l'huile Sainte et où l'expression « *deliquisti* », qui fait partie de la formule latine du sacrement, revient huit fois comme un refrain (C, 244). Ensuite, on passe à l'eucharistie dont elle ne se sent pas digne : « On vous met dans mon corps, mon Dieu. Eh ! bien, c'est épouvantable, parce que c'est un sale corps ; il a cherché l'amour, il y a des moments où il aurait donné tout, pour de l'amour. Mais Vous, il ne s'en est pas occupé de Vous » (C, 245). La traduction italienne reste, dans ce cas, très fidèle au texte de départ : elle conserve la formule latine dans le même nombre d'occurrences et l'énumération des parties du corps sur lesquelles l'huile sainte est posée.

Le dernier chapitre, qui porte en exergue l'expression « Épître au roi », est une lettre à Gill que la protagoniste écrit pour satisfaire sa demande. Dans cette lettre, elle réfléchit d'abord sur la difficulté de comprendre ce qu'est vraiment Dieu ; l'affirmation « Vois-tu Gill, on ne sait

³³ On se rappellera que, selon Vinay et Darbelnet, la transposition est « un procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre sans changer le sens du message » (J.-P. Vinay-J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Éditions Didier, 1958, 1977, p. 96). Et tandis que les deux auteurs canadiens ont réalisé une comparaison entre le français et l'anglais, Josiane Podeur a appliqué leur étude au domaine de la traduction franco-italienne et *vice versa*. Pour elle aussi, « la transposition est essentiellement une opération grammaticale » qui « p[eut] concerner également les fonctions syntaxiques » (J. Podeur, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori editore, « *Linguistica e linguaggio*, 27 », 2008, pp. 38-39).

rien de Dieu » (C, 247) met en évidence, en effet, sa foi vacillante. Elle se penche ensuite sur sa condition d'enfermée et le soulagement que la nature produit sur son esprit : « O Gill, tu as épousé une baie sauvage, encore un peu verte sur les ronces. Si le soleil, en flânant, laisse, tu sais, la fin d'un de ses rayons qui n'ont pas de chaleur, mais ressemblent plutôt à de belles plumes d'oiseaux perdus – elle trouve l'image du monde merveilleuse, et vit dans le rayon bleu » (C, 247-248).

Mais il y a aussi des réflexions sur le soulagement que l'amour et la présence tendre de son mari lui donne : « Quand nous sommes ensemble, Gill, nous n'avons pas besoin d'expliquer. Le monde se pose de la même manière sur nos mains, et nous mettons une identique maladresse à le laisser partir sans en rien garder » (C, 248).

Et on retrouve surtout des réflexions sur la rêverie qui représente, en apparence seulement, une véritable panacée contre tous ces maux, mais qui, en réalité, n'a pas le pouvoir de sauver et d'apporter la félicité, comme le montre le passage suivant :

Ah ! Gill, si tu savais combien j'en ai cousu et avec quelle patience, de ces longs ciels de maladie, si tu savais ! Je piquais des journées, des bouts de matins, des étés déjà gris, une fin de septembre avec des vergers si fatigués sous les fruits, – une vache aux tétines blanches. J'allais chercher dans mon enfance des ciels pas nettoyés, je veux dire des ciels où tout attend, tu sais, quand les nuages vont accoucher leurs monstres sur les toits des maisons – et des ciels de neige, – tu les crois blancs, – du noir le plus encre avec un certain gris de ferraille et la neige qui tombe est si blanche ! Et tu crois, malheureux, tu crois que tu as regardé, vu, pris, et que maintenant tu peux fermer les yeux dans ta chambre, et qu'on tire les rideaux, ça n'a pas d'importance – mais quand tu les couds tes ciels, fils à fils, bout à bout, qu'est-ce que tu as dans les yeux et dans la peau ? O cher, cher Gill, tu as un ciel de baraque foraine, qui donne envie de se tuer. (C, 249-250)

Mais la véritable protagoniste de ce chapitre conclusif est la mort, dont on rencontre quinze occurrences dans sa forme substantivale (« la mort ») entre les pages 249 et 261, auxquelles s'ajoute le substantif masculin « un [...] mort » (C, 252) et le substantif « mourant » au singulier (C, 251) et au pluriel (C, 259) ; pour finir par trois formes verbales (l'infinitif « mourir » et le plus-que-parfait « il était mort » à la p. 252, et le passé composé « oncle est mort » à la p. 59). Un réseau sémantique

que nous avons intégralement gardé : ainsi, dans notre traduction, on retrouve quinze occurrences pour le substantif « la morte », deux pour le substantif « moribondo » (l'une au singulier et l'autre au pluriel), une pour « morto » et trois occurrences pour la forme verbale : « era morto » (G, 174), « morire » (G, 174) et « è morto » (G, 178). Les réflexions sur la mort qu'on retrouve dans ce passage reflètent l'écriture et la personnalité de Rilke. Bien qu'enveloppée de légende³⁴, on sait en effet de la mort de Rilke qu'il « refusa d'absorber les stupéfiants qui auraient allégé les souffrances de la forme de leucémie extrêmement douloureuse qui l'affligeait parce que ces stupéfiants l'eussent rendu moins lucide »³⁵. De même, la voix de Béate-Monique nous dit :

Vient l'instant où le corps refuse le secours de ces métamorphoses que donne la morphine, parce que tout l'humain est contre sa chance, il atteint alors une si haute grandeur dans le mal du corps, qu'on voudrait le prendre dans ses bras, l'encourager, le bercer [...] » (C, 259)

Viene l'istante in cui il corpo rifiuta il soccorso di quelle metamorfosi che dà la morfina, perché tutto l'essere umano si ribella ad ogni aiuto, la sofferenza del corpo raggiunge una tale intensità, che si vorrebbe prenderlo tra le braccia, incoraggiarlo, cullarlo [...]» (G, 178)

Et elle continue à réfléchir sur la mort d'un homme qu'elle appelle « oncle » et qui, comme le poète autrichien, a voulu vivre jusqu'au bout sa mort, dans le silence et la solitude. « Est-ce parce qu'il croyait à ce miracle qu'il s'est tu, avec une si déroutante ténacité ? » (C, 251) > « È perché lui credeva a quel miracolo che ha taciuto, con una così sconvolgente tenacia? » (G, 173) se demande-t-elle en effet. Et encore : « Ah ! j'ai compris pourquoi oncle est mort dans un si obstiné silence ; c'est parce que les mots des mourants dépassent la force des hommes, qu'ils sont plus tranchants que la mort ; ils sont la mort » (C, 259) > « Ah ! Ora capisco perché zio è morto in un silenzio così ostinato; è perché le parole dei moribondi superano la forza degli uomini, perché sono più taglienti della morte; esse sono la morte » (G, 178).

³⁴ Selon une légende engendrée par les vers de Rilke lui-même, il serait mort à cause d'une piqûre de rose.

³⁵ F. Jesi, « Rilke et la poésie du rituel », *Poésie*, vol. 121, n° 3, 2007, pp. 9-18, p. 17. Disponible en ligne, DOI : <https://doi.org/10.391/poesi.121.0009>.

Mais dans ce travail long et pénible qu'est la mort, le mourant ne se libère pas des chagrins de la vie quotidienne qui « sont là toujours avec les joies, les cadeaux, la belle lumière du monde, tout semblables à l'arche de Noé, sur les flots montants » (C, 256) et, même en proie aux douleurs les plus terribles, elle s'inquiète pour le manque de couleur bleue qui aurait permis d'achever d'une manière adéquate son tableau :

En même temps que tout, Gill, j'étais tourmentée, mais affreusement, parce qu'il manque du bleu-cobalt au tableau qui fait face à mon lit [...] Tu n'imagines pas l'importance que ça prenait pour moi, au milieu des pires souffrances, entre deux piqûres de morphine, cette absence de bleu-cobalt m'était aussi pénible qu'un remords. (C, 257-258)

Allo stesso tempo, Gill, ero tormentata, ma spaventosamente spaventata, perché mancava il blu cobalto al quadro di fronte al mio letto [...] Tu non puoi neppure immaginare l'importanza che questo avesse per me; in mezzo alle peggiori sofferenze, tra due iniezioni di morfina, quella mancanza del blu cobalto mi era altrettanto dolorosa di un rimorso. (G, 177)

Mais arrive le moment où tous les chagrins disparaissent comme engloutis par la nuit : « puis, on ne sait plus leur nom, une sorte de nuit les emporte, on ne peut plus se souvenir, même en s'y efforçant ; ils étaient de la nuit, ils retournent à la nuit, – par erreur nous les avons pris pour l'indispensable » (C, 256).

Et après le choix de la dernière demeure, elle conclut sa lettre et son roman par des mots qui rassemble à un dernier cri de douleur : « O Gill, j'aurais voulu rester » (C, 261).

Conclusion

L'analyse que nous avons conduite montre bien la tentative, de la part de la protagoniste, d'adhérer à une vision de la mort dominée par une sérénité chrétienne. Or, sa foi ayant été ébranlée par la souffrance et la maladie, Monique Saint-Hélier ne trouve pas, dans un moment si délicat, la consolation qu'elle désire. Les dogmes chrétiens font dès lors l'objet d'un examen au travers de sa logique et de sa rationalité. L'approche de la mort ne suscite en elle que peur et angoisse, et elle se découvre encore plus fragile sans le support adéquat de la foi. De plus, les soucis les plus futiles continuent à dominer son esprit. Écrire

devient donc pour Monique Saint-Hélière le seul moyen pour briser le silence qui l'entoure et maintenir vifs ses souvenirs, seule planche de salut pour son esprit si tourmenté.

La traduction de *La Cage aux rêves* a été parsemée de nombreuses difficultés liées surtout à l'allure impressionniste de l'écriture saint-hélière où la succession des événements ne répond pas à une logique prédéterminée mais à une logique subjective et intimiste. La connaissance des spécificités de l'écriture saint-hélière et des cadres isotopiques présents dans le texte de départ nous a permis d'éviter la destruction des réseaux signifiants dont parlait Berman³⁶.

Certes, traduire signifie toujours choisir parmi toutes les variantes possibles la formule la plus adaptée à rendre la complexité du texte de départ, dans une conversation faite de correspondances, d'échos, de contrastes ou, pour le dire avec Umberto Eco, de négociation et donc de « pertes » et de « compensations »³⁷.

³⁶ A. Berman, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁷ Sur le sujet des pertes et des compensations en traductologie, on verra U. Eco, « Perdite e compensazioni », dans Id., *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 95-138, traduit en français par Myriem Bouzaher, *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.