



Wichita State University Libraries
SOAR: Shocker Open Access Repository

Wilson Baldrige

Modern and Classical Languages and Literatures

La Traduction, Mode du Rapprochement

Wilson Baldrige
Wichita State University

Recommended citation

Baldrige, Wilson. 1996. La traduction, mode du rapprochement. -- In *Le poete que je Cherche a être: Cahier Michel Deguy*. Ed. Yves Charnet. Paris: La Table Ronde / Belin, 226-235.

Author copy of the work.

This paper is posted in Shocker Open Access Repository

<http://soar.wichita.edu/dspace/handle/10057/3529>

Wilson Baldrige
 Wichita State University
 Wichita, KS USA 67260-0011
 (316) 978-3180 / -6645 (répondeur)
 Fax: (316) 978-3293
 Internet: wilson.baldrige@wichita.edu

La traduction, mode du rapprochement

L'image n'est pas icône, ni sémiôse; mais
 "rapprochement", chose de choses.
 (Aux heures d'affluence 9)

La traduction / est la cérémonie
 ("Pannonie", in Donnant Donnant 35)

Tout lecteur de Michel Deguy reconnaît ces motifs apposés, la *traduction* et le *rapprochement*, qui traversent son oeuvre de part en part, rapprochés souvent comme dans «L'escalade» (Choses de la poésie 212-13), où le poète affronte la menace du *culturel*, et nous encourage à les repenser dans une perspective non technique. En tant que sujet solidaire du projet poétique de Deguy, ayant publié des traductions de Gisants «en américain», je relève le défi; et l'une des tâches principales que je me propose sera justement d'explicitier le fonctionnement de la *différence* (ou de la *variation*) **dans** le rapprochement: on fera une distinction essentielle en pensant *traduction* ici en tant que reproduction *avec une différence*, ou avec *des* différences en homologie, non pas «à l'identique» — voire, au sens figuré, la traduction comme *poiésis* qui rapproche les choses tout en préservant «le n'être-pas de la différence» (La poésie n'est pas seule 181). Il s'agira donc de préciser en quoi la *traduction*, dans tous les sens, relève d'une pensée et d'une pratique de l'être-comme.

Pour commencer, remontons ensemble le fleuve Histoire, aussi loin que possible en amont du culturel, et bien loin également dans l'histoire de Michel Deguy qui mérite, certes, entre tous, de *figurer avec distinction* parmi les «philosophes et poètes d'origine» dont parlait René Char dans «La barque à la proue altérée» (L'Endurance de la pensée, Plon, 1968: 11). Dans une prose intitulée «Mimêsis», Deguy écrit: «Il est besoin de remonter vers l'origine; *comme-si* nous assistions à l'apparition; de fable sur le mode du *comme* explicite ou non. [...] Au commencement est Babel, au commencement est la traduction» (Actes 202).

Dans la page qui suit cette citation, on retrouve comme le canevas d'un mythe que je transpose, si l'on veut bien, selon notre optique: à l'origine la réciprocité du «traduire» fonde un *kosmos* humain par le marquage du rythme et le tracé des images, puis emprunte à la nature les figures pour se dire. Repli sur soi de la *téchnê* qui permet en retour le rapport référentiel au monde: ici «analogie et *mimêsis* au travail», «chiasme originaire» (Poésie pas seule passim); Être et Pensée (Parménide) se rapprochent et s'adjoignent selon un pli pour nous constitutif du *texte*. En d'autres termes, avec la constitution d'un monde humain, donc de *figuration*, le langage se replie sur soi, se met en abîme: l'art «traduit» la nature afin de dire la *mimêsis* interne, rendant ainsi possible la *représentation*. Au seuil de ce même livre d'Actes (11), Deguy donne une version en raccourci de la fable ci-dessus:

*Moïse confié aux phasmes
Invente pour eux leur homologue
La ville le peuple l'histoire*

La poésie n'est pas seule, plus récemment, a condensé la fable de *l'antidosis* originale en une phrase qui reste sur l'énigme: «La comparaison repasserait sur un change donné “à l'origine”, inassignable» (87).

Or comment fonctionne cette «logique poétique» selon le schéma que nous cherchons à dégager?

Je remonte encore vers la source du traduire. Il s'agit d'imaginer la comparution initiale de «l'être-comme», en tant que fondatrice du schématisme en général. Imaginer l'apparition de cette possibilité comparative, c'est envisager la différence originale telle qu'elle se remarque chez Derrida et chez Deguy. C'est que la pensée de leurs dires aura tenté un dépassement de «l'oubli de la différence» (Heidegger). La *différance* être/étant, sillonnée par les traces de l'être-comme ou du rapprochement, ré-apparaît, fait retour, accède chez Deguy et chez Derrida au non-oubli. Pensant l'«antériorité que dit le mythe ou l'a priori philosophique», Deguy écrit: «Si un étant consiste en même et autre, alors c'est par l'être-comme qu'il tient à lui-même» (Poésie pas seule 87). *L'être-comme* serait-il un autre nom de **cela** qui était resté impensé, mettons, depuis Aristote? (cf. citation de Ricoeur, *ibid.* 97). Impensé au sens où par la suite la *différence de l'étant à ce comme quoi il est* n'aura pas été réfléchie pour elle-même, explicitement et de part en part, dans la perspective du *n'être-pas*.

Deguy définit ainsi l'une des visées de la pensée qui cherche à rapprocher la réflexion critique de la pratique de la poésie: «Réduire l'écart entre logique et rhétorique, [...] c'est l'effort à toujours renouveler: en faisant “rentrer de force” (c'est-à-dire par arguments, c'est-à-dire par preuves

poétiques) l'*être-comme*, formule rhétorique, dans l'*être*, dans la copule, le "jugement" (cf. P. Ricoeur)» («Motifs d'une poétique», Po&Sie 41: 31).

Si une chose *est en étant comme* une autre, alors *l'être* d'une chose dépend du *transport* ou *traduction* de celle-ci en ce à quoi elle ressemble ET qui *n'est pas* elle — «*proportionnée* à son non-être», pour modifier à peine un autre postulat fondamental chez Deguy. C'est grâce au *retrait* (à la *privation*, dira le poète) que la poésie peut s'échanger avec son semblable — la danse ou la musique, mais aussi sa version dans une autre langue — en assumant activement, «*pronominalement*», son manque à *être* l'autre, selon le penseur de La poésie n'est pas seule. À cette opération correspond l'une des métaphores clefs de «Sibyllaires»: «J'offre le braille de mots lisibles à la surdité du poème lecteur qui rentre l'amusicalit  de langue et la traduit par la musique...» (Gisants 11). Le motif de la *privation*, nettement articulé dans un autre poème, «Tabula rasa» (Figurations 88), s'y échange avec celui de «*la traversée du L th *»:

O texte privé des choses comme des bruits car pour
 Les cris il fut écrit: vous n'entrez pas
 Ce trille écoutez cela vous ne l'entendez pas
 Comme un mot le vestige émeut Il en est revenu
 Comme un texte il a tout perdu lui
 passé par la mort

Le *n'être-pas* préserve donc la différence — «comme un bleu d'ici qui soit de n'être pas ce bleu là-bas...» (Gisants 12) — et fait partie intégrante du rapprochement. Le verbe poétique opère le retrait du présent (privation du temps actuel) dans lequel une *mim sis*, comme imitation ou représentation objective, pourrait avoir lieu.   partir de là, c'est la dynamique de la *différance* (Derrida) — en échange ici avec le motif de *l'être-comme* ou du

rapprochement — qui occupe le devant de la scène: d’une part l’espace, le jeu multiple des rapports dedans/dehors, proche/lointain, partie/tout, micro/macro (chez Lautréamont, le sens du *rapprochement* tel que Deguy le lit), juxte/distance, en général le motif diérèse/synérèse, dis-/cum- etc.; d’autre part, sous l’angle de la «tempor(al)isation», il y a des choses qui s’approchent, s’avancent, de loin, venant de très loin dans le temps, ou d’échelles, de «*fuseaux*» éloignés pour entrer dans des rapports d’affinité les unes avec les autres: bien ce que Derrida nomme (pensant à Nietzsche) la «mêmeté de la différence et de la répétition dans l’éternel retour» (Marges — de la philosophie, Minuit, 1972: 19).

La totalité se retire, l’être s’efface; *pars sine toto*: les parties prises pour le tout entrent dans le jeu de la *référance*, car la poésie pour Deguy, on le sait, étant de circonstance — elle «fait la relation» (Prigogine) — serait sans cesse «référente, afférente, conférente, transférente» (Aux heures 10); ces diverses parties, donc, entrent dans un *transport* ou *traduction* qui se prive de la totalité reconnaissable. La métonymie fonctionne avec justesse en se privant de tout sauf la partie qui le dit sans erreur. La privation de la totalité, disons du savoir absolu, coïncide avec l’émergence de la *différance* ou de *l’être-comme*, (re)pensables en tant que tels à notre époque. De sorte que le savoir puisse apparaître également *comme* absolu, si on fait abstraction de la relation qui sait ne pas paraître. Ainsi le rapprochement ne peut avoir lieu qu’en rapport immédiat avec l’éloignement ou le retrait — l’oubli, le *léthé*, la privation, le se-soustraire.

Deguy écrit dans la partie de La poésie n’est pas seule intitulée «L’Être-comme»: «La relation entre la privation (le se-priver, le s’abstenir; le

manque constitutif intériorisé comme une ascèse) et la comparaison, ou rapprochement, cette relation est essentielle à l'essence, si je puis dire» (143).

Un beau poème de Gisants, «Cardiogramme (mai)» (19), rapporte la privation comme motif de la pensée poétique à la circonstance de la relation paradoxale à l'être cher. Deguy illustre ici le dispositif rythmique *expansion/contraction* en donnant une «preuve» du rapport de la synecdoque au pli diastole/systole. Le «coeur comme un prisonnier furieux comme un coeur» doit avoir justement le *courage de traduire* le «goût de rien» en «goût de tout»: serait-ce le sens de l'affirmation autobiographique de Deguy dans sa postface à Poèmes II: «Je quitte les *leçons de ténèbres* pour la gaieté paradoxale»? (176). Serait-ce *le courage* (le *rythme courage du coeur qui se libère*) que de *priver le poème* du RIEN? Dans ce qui suit, il ne s'agit pas de réduire le paradoxe de la formulation poétique, mais bien d'indiquer le rapprochement des trois plans (au moins) que le poème met en oeuvre:

1. Sur le plan de la référence immédiate, de la circonstance, il y a l'arrivée du beau fixe — mois de mai, jours allongés — et une sortie en société (récital, anniversaire?); expérience dont aura profité le sujet lyrique ensemble avec «son amour». Autour d'une allusion à «l'onde si lasse» d'Apollinaire, le courant fluvial (la *physis* au-dehors) entre en comparaison explicite avec le rythme pulmonaire (la *physis* au-dedans):

La Seine était verte à ton bras
 Plus loin que le pont Mirabeau sous
 les collines comme une respiration
 La banlieue nous prisait

2. Au premier niveau métaphorique, niveau du *premier transport*, le sujet se reproche, semble-t-il, d'avoir trop souvent délaissé sa compagne au profit de «l'allongement du jour» et du «jusant de la nuit», symboles des phases de la genèse poétique qui auront frustré le sujet, «prisonnier» de l'écriture, et son amour de moments de jouissance ensemble (jours *et* nuits).

J'aurais voulu j'aurais
 tant besoin que tu penses du bien
 Mais le courage maintenant d'
 un coeur comme un prisonnier furieux comme un coeur
 chassera du lyrique le remords de soi!
 L'allongement du jour nous a privés de jours
 Le jusant de la nuit nous détoure les nuits
 Ô mon amour paradoxal!

3. Enfin sur le plan du *deuxième transport* ou de la «figure profonde», on constate que cette privation de *poésie vécue* traduite en poème affirme le *courage*, paradoxalement, le rythme courage («un *coeur* comme un *prisonnier furieux* comme un *coeur*») du sujet lyrique. Transformé en figure de pensée, celui-ci va priver le poème du Rien au profit du Tout, par la transcription du dépassement de telle circonstance en poème. Ce Tout n'est autre que le dire du rapport étant-être, traduction de la chose, de la *grande chose*, en mots-de-la-poésie par *rapprochement* circulaire (coeur comme prisonnier / prisonnier comme coeur). «Coeur», *comparant* et *comparé* à tour de rôle, fonctionne comme synecdoque du sujet lyrique, mais aussi comme métaphore du sujet de la poésie se libérant par le battement cathartique qui le purge du remords d'avoir déçu l'autre; le dire qui accomplit la métamorphose «chasse» la déception, change la faiblesse en force poétique, entre par *dépossession* dans le rapport au Tout:

Ô mon amour paradoxal! Nous nous privions de poésie
 Mais le courage sera de priver le poème

du goût de rien sur le goût de tout

«Cardiogramme (mai)» montre que le «milieu du rapprochement en général», c'est bien le *rythme*, c'est-à-dire l'*espace* où s'opère par la pensée la jointure de toutes les parties entre elles, rapprochées, et où le Rien (la privation de l'étant) se laisse métamorphoser en le Tout de l'être libre, figuré par le battement du courage qui «*se proportionne à son néant*» (Poèmes II: 176 *et passim*).

Si sublime est le *mot de la fin*, l'ensemble «devenir-périr» (Choses 83) vu depuis le sommet; et si la structure *léthargique*, qui fait oublier les figures, *rapproche* du même coup la *psychè* de sa lumière et de sa hauteur naturelles; alors le *se-priver* est indispensable au sublime. D'où la fable du «second commencement» esquissée par Deguy dans sa relecture du pseudo-Longin: «Mythe d'origine du *dire*: au commencement il y a échange, une anti-dosis, de ces deux: le haut et les figures» (Choses 97).

On connaît la proposition de Reverdy citée par Breton dans le Manifeste du surréalisme: «L'image [...] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées» (Pléiade I: 324). Si on considère le *sens* de cette phrase, il s'agit bien de l'acception de «rapprochement» comme *relation* ou *association*: produire une image, ce serait mettre en parallèle des étants par ressemblance inhabituelle; *mesurer* par figures plus fécondes que la comparaison. *Rapprocher*, dans une première approche, c'est donc mettre deux ou plusieurs choses en relation selon l'être-comme. Mais cette acception générale implique *en plus* l'idée locale, spécifique de *rapprochement*, qui s'échangerait avec *différance*.

C'est le sens que précise Deguy à la dernière page du chapitre «Figurer le rythme» (in Choses), où il traite des «trois registres de la différence»:

L'abstraction de la figure-image en tant que rapprochement en général de choses rentrant dans la langue par la nomination et dans la représentation par les mots, c'est-à-dire *le jeu de la différence* [je souligne] *entre le proche et le lointain, qui distend le juxte et ajointe la distance – sans qu'il s'agisse ni d'un simple rapprochement de mots, lesquels sont aussi proches ou aussi éloignés qu'on veut dans un dictionnaire ou ailleurs, ni des objets donnés, que n'importe quel hasard objectif, en effet, met ensemble.* (111)

Récapitulons: on distinguera ici deux sens du rapprochement. Le premier sens cette fois-ci serait le *sens premier*: «venir plus près» ou «avancée de l'être» (définition qui suppose du même coup *éloignement, privation, retranchement, retrait* — on songe à la prose heideggerienne admirablement traduite par F. Fédier, et aux textes où Derrida articule sa pensée de la mise en réserve allant de pair avec la dépense sans réserve). Par rapport à ce sens premier de rapprochement, Deguy écrit dans «Paramètres» (Poésie pas seule): «La cloche, le son des cloches dans la campagne, *rapproche...* quoi? Le proche lointain. Elle “mesure”, ce serait un bon exemple du *paramétron* grec. Elle mesure quelque chose qu'elle fait exister: l'éloignement...» (128-29). C'est le côté par où *rapprochement* traduit *mimêsis* comme *physis* en *différance* (Derrida, Marges 18). L'autre sens de *rapprochement* implique un rapport entre deux (analogie; *mimêsis* comme *adaequatio* ou *correspondance[s]*).

Favorisant le *sens premier*, semble-t-il, Breton met en cause justement le rapport cause-effet qui n'aurait plus aucune pertinence dans l'opération du rapprochement:

Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle "deux réalités distantes". Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. [...] C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. [...] les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, [...] ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.

Il me semble que *l'intention profonde* de cette pensée, minutieusement exposée dans le Manifeste (*ibid.* 337-38), s'accorde avec un motif qui comparait dans de nombreux textes de Deguy, notamment dans le poème «*Ce qui ne dépend pas de nous*» (Figurations 88) et dans «Le mardi de l'Hexaméron», où le *comme quand* «unit le temps et le temps [...] dans l'expérience du *il qui fait* la pluie et le beau si ordinairement, et d'un faire qui n'est pas notre fait, si proche du *il y a*, je n'y peux rien, le jour se lève, le monde se lève, il vaut mieux se saluer dans la courtoisie du présent que nous nous faisons de ce *même...*» (L'Hexaméron 27-28).

La conclusion du poème en prose «*La fin d'après-midi près d'Annapolis*» (Donnant Donnant) explicite le rapport de la traduction et du rapprochement; or elle enveloppe l'idée de la donation d'être et de son accueil dans *cela* qui mesure «le proche lointain» indépendamment de la *compétence technique* d'un sujet:

Ce qui donne contenance à l'hospitalité de poème, disons qu'il est le rapprochant. L'image est l'oisiveté qui accueille les choses par leurs noms dans le Rapprochant, que notre système métrique tient éloignées comme de la rizière à la rimaye, mais dont la proximité allitérative est l'aspect chanceux le plus simple. Ce qui possibilise la traduction n'est pas une machine ni une compétence; dont la courtoisie est le figurant. Le poème tient à ce qui tient dans le poème et qui tient au poème. (13)

«Etc.», poème en prose du premier tiers de Figurations, inscrit en grec le Fragment 14 de Parménide; Deguy en donne la traduction dans une note: «Une lumière empruntée rôde pendant la nuit autour de la terre» (269). Rappelons-nous que la tradition accorde tour à tour à Anaxagore et à Parménide la découverte que la lune doit sa lumière au soleil. La *Selênê* parménidienne, symbole chez Deguy de *différence* ou de rythme («Quand le monde était méditerranéen / Que la nuit était nuit pour le monde...» [84]), principe de rapprochement, le poète l'aurait-il «traduite» autrement dans le poème «L'Histoire» (également in Figurations, «Histoire des rechutes»)? Par le biais de la lune qui *se prive du jour* pour devenir un «troisième» ou le tiers, en neutralité libre, le soleil grec «espionne» encore la nuit technique/culturelle que nous traversons:

Quand le monde était méditerranéen
 Que la nuit était nuit pour le monde
 Passer minuit c'était le seuil ni de ce jour
 Ni d'autre mais franchise dans un troisième

L'histoire est devenue ronde comme la terre
 Et l'heure un projecteur qui fouille nos fuseaux
 Une ruse avancée leur jour espionne notre nuit

Dans «Le mardi de l'Hexaméron», Deguy rend hommage à la belle formulation parménidienne de l'ajointement *Être/Pensée* en tant que pli du *visible* et du *dicible*; or notre poète avait aussi abordé ce pli dans son étude, «L'Esthétique de Baudelaire» (toujours in Figurations), par rapport à l'imagination («*La Reine des facultés*») qui permet la correspondance entre peinture et écriture, entre le *visible* et le *dicible*. Deguy définit en termes de «traduction» le milieu de l'imagination qui rend possible «la ronde hyperbatique des Muses» (*passim*):

[L'imagination] est la tra-duction originelle (ou "langage") des facultés; [...] En d'autres termes, le langage est originellement traduction, traduction du "langage" d'une faculté pour le "langage" de l'autre; l'imagination est cette traduction, cette traductibilité, cette logique, ce *logos*... (210)

Dans Arrêts fréquents, on trouve une proposition de poétique qui réunit *rapprochement* et *traduction* à nouveau: «*De la profanation* qui est un autre mot pour "rapprochement". L'homme de l'art représente la relation symbolique au monde par quelque figuration de son rapport local à la terre. [...] L'oeuvre, par son passage, (re)pratique une traduction: une relation à la terre, une promesse de terre promise» (92).

Tombeau de Du Bellay était l'occasion pour Deguy d'éclaircir en théoricien le renversement «analogique» de l'être-comme: «...la réciprocité de la comparaison, la permutabilité du comparant et du comparé — La Dame, la poésie — est le milieu de leur rencontre» (56). Avec Gisants (35), ce sera le tour du praticien de poser «Une question au poème» (que Deguy retient comme titre) en mettant la réversibilité en oeuvre: la figure du chiasme ou de l'*anti-dosis* marque la réciprocité du traduire dès l'incipit du poème. *Orgue* devient *naseau* et *naseau* devient *orgue*; ces parties s'échangent sans le tout (motif de la *privation* ici) car le tiers, le *logos* silencieux, est le comparé incomparable des deux. *Orgue* et *naseau*, synecdoques du sacré: les deux «tout» de la cathédrale (*culture*) et des chevaux divins (*nature*) rapportent la musique à la respiration, mais «tues» — comme Mallarmé dit «ode tue»:

Orgue et naseau, naseaux d'orgues silencieuses

Le transport (ou transfert) réciproque entre art (*orgue*) et nature (*naseau*) constitue donc un exemple de traduction comme mode du rapprochement. Le *rythme* serait la condition d'un tel transport, d'une telle méta-phore (comme espace où la jointure s'opère). Les vers suivants citent à titre de comparants les peintres Rubens et Watteau et évoquent leur manière originale d'allier la sensibilité, fouguese ou nostalgique, à la perfection du dessin. Deguy renforce la suggestion de ces qualités par un alexandrin approximatif suivi de deux vers extrêmement nerveux sur le plan du rythme. Une «surimpression» d'images dessinées, mettant en question le modèle univoque, sert de premier terme à une comparaison entre peinture et écriture. C'est la traduction du *visible* en *dicible*: si le visible se déploie en multiplicité, comment rendre celle-ci par le dicible sinon par la *diérèse* (virtuelle) du mot «surimpression», qui crée en palimpseste un effet de vibration «stroboscopique»:

comme il arrive aux dessins de Rubens, de Watteau
que la ligne parfaite se reprenne si bien
que plusieurs dessins d'une même chose
dessinent cette chose en surimpression d'elle-même,

La face du cheval que le sujet lyrique aura vue la nuit, fut-elle une image de rêve ou de peinture, ou une expérience «réelle»? C'est ce que ne dit pas le poème. Mais ce qui est sûr et éloquent, c'est que la *métaphore* proprement dite apparaît dans le deuxième terme de la comparaison car la *bouche* et les *naseaux* du cheval se traduisent au vers 7 par «ruche du verbe *frémir* à dessiner»: maintenant c'est le dessin en rapport de *mimêsis* ou de rapprochement avec le verbe, le langage; c'est au *visible* maintenant de traduire le *dicible* par la synthèse rythme-figures-images:

cette nuit pour moi la face d'un cheval plus haut:

ruche du verbe *frémir* à dessiner
 – l’ubiquité de bouche et de naseaux stroboscopiques –

L’emploi de l’imparfait (trois fois) dans les trois derniers vers, où le *sujet* est à la recherche du «mot *juste*», marque la continuité du temps au passé, le processus d’écrire avec une suggestion de la *différence*. Intervient encore une métaphore dans cette chute significative qui constitue bien une «preuve poétique» de la proposition:

Écoutez voir! Que voit-il? *Opsis tòn adêlon ta phainoména* (Anaxagore):
 du point d’où un *phénomène* apparaît donnant *vue* sur des choses *non*
patentes. Ou: ce qui paraît donne (quasi) *vue* sur ce qui ne se découpe pas
 ostensiblement. Ils échangent leurs positions dans le rapprochement où ils
 comparaissent. (Aux heures 9)

je cherchais le mot juste pour cette pieuvre de contours
 des naseaux, je trouvais celui d’orgue
 et ne savais plus dans l’échange lequel était comme

Or, la meilleure mesure de la justesse d’une traduction, au sens de *faire passer un texte*, ne serait-ce pas précisément qu’on ne sache plus lequel, de l’original ou de la version, est «comme»? Maintenir la différence dans une telle «réciprocité de preuves», voilà l’ambition du traducteur. De même que dans le sublime, les figures se font oublier, dans la traduction (en tant que travail de *l’être-comme*) le naturel doit faire disparaître la *téchnê* du passage. La même logique que Deguy a redécouverte et vérifiée par rapport au traité de Longin vaut d’une manière générale pour la traduction: une version de Gisants en anglais (sous le titre de Recumbents par exemple) *peut* être *homologue* au texte original, à condition que l’être, et *l’artifice* du transport, *soient oubliés* — maintenus en retrait. La privation est condition de la traduction: elle permet l’oubli de l’identité pour faire apparaître un tout,

homologue à l'original, et *différencié*. Écoutons ce que dit Deguy dans Tombeau de Du Bellay au sujet du frayage «en français [...] du rythme gréco-latin»: «C'est l'exercice de la différence dans le *travail* de la traduction (la langue "travaille") qui force la langue, française, à devenir capable d'un *même*, d'un langage poétique, et à se manifester ainsi l'égal» (109).

Voici pour conclure un impératif éthique issu du *Thrène* qui réclame, à travers le vide ouvert par la mort, le rapprochement incessant des figures du sacré et de notre expérience profane par l'entremise de la traduction:

Comprenez-vous qu'il faut de toute urgence avant qu'il soit trop tard changer les livres en notre âme, faire monter dans l'arche toutes les figures, traduire, traduire sans relâche les paraboles en poèmes, en citations pour nos circonstances, en entretiens, en ordinaire du jour, traduire dans nos langues les révélations, nous approprier le divin, interpréter l'esprit, "surhumaniser" (À ce qui n'en finit pas).