

**Études de différences de conventions littéraires entre
le français et le japonais :
analyse de textes des manuels scolaires**

Yumi TAKAGAKI

Journal of Language and Culture
Language and Information
Vol. 3 (2008)
Department of Language and Culture
School of Humanities and Social Sciences
Osaka Prefecture University

言語文化学研究（言語情報編）
2008・3 第3号抜刷
大阪府立大学人間社会学部 言語文化学科

Études de différences de conventions littéraires entre le français et le japonais : analyse de textes des manuels scolaires

Yumi TAKAGAKI

Introduction

Cet article est une description des textes japonais mis en comparaison avec les textes français. Notre objectif est de montrer certaines caractéristiques de l'écrit japonais qui peuvent présenter des difficultés dans une communication interculturelle. Dans ce qui suit, nous identifierons d'abord ces caractéristiques (Section 1), puis nous les illustrerons par des textes extraits des manuels scolaires (Section 2) et enfin nous tenterons de les vérifier à l'aide d'opinions d'étudiants japonais (Section 3).

1. Quelques Caractéristiques de l'écrit japonais

Beaucoup d'apprenants japonais de français ont des difficultés à se faire comprendre, non pas parce qu'ils ne savent pas produire des phrases correctes, mais parce qu'ils ne savent pas en faire un texte : pour les locuteurs natifs du français, leurs productions donnent l'impression que les phrases y sont simplement juxtaposées, sans relation "logique" entre elles. Une telle impression est bien décrite par A. Disson (1996) :

- (1) Cette "logique conversationnelle" ou [...] cette "logique du langage ordinaire" — qui est [...] plus une dynamique qu'une logique — semble curieusement faire défaut aux apprenants japonais : leurs productions, orales et écrites surtout, semblent souvent "tourner en rond" et progresser par à-coups, de façon incohérente ; les digressions y sont nombreuses (sous forme d'impressions subjectives et personnelles) et surtout la redondance y est si fréquente que le professeur, perplexe, se demande si la répétition supplée à l'absence d'arguments ou constitue en japonais un effet de style. (pp. 206-207)

Cette remarque n'est pas fondée sur un examen scientifique. D'ailleurs, A. Disson ne spécifie pas exactement quels phénomènes linguistiques contribuent à former son impression. Nous ne sommes donc pas en mesure d'évaluer la validité de son observation.

Pourtant, des opinions semblables sont exprimées par plusieurs enseignants d'anglais langue étrangère au Japon :

- (2) There appears to be no effort to structure one's writing by categorizing statements according to their function as main or supporting ideas, statements which would appear in English as theses/topic sentences, primary/secondary support material, and conclusions.

(G. Claiborne, 1993, p. 93)

- (3) The larger discourse structure of the Japanese essays written in English also relate to culturally motivated choices. The essay seems disorganized and illogical, filled with nonrelevant material, developed incoherently with statements that remain unsupported. Often the writers personality, instead of explanation and support, dominates the content. The central idea is usually very vague or only loosely connected with the topics in the essays; if it is stated at all, it usually appears in the last sentence, more as an afterthought than the result of the previous discussion.

(B. D. Harder et H. Kats-Harder, 1982, p.23)

Ces professeurs de langue sont d'accord pour reconnaître des caractéristiques telles que « subjectif », « illogique », « hors sujet », « incohérent », « peu pertinent », « répétitif », « ambigu ». Cette concordance des opinions nous amène à penser que leurs observations, bien que subjectives, décrivent un problème fondamental des apprenants japonais dans une communication en langue étrangère.

Or, A. Disson citée en (1) observe que les caractéristiques identiques se retrouvent non seulement dans leurs productions en français, mais aussi en japonais.

- (4) La perplexité du lecteur français s'accroît lorsqu'à la lecture d'un article de la presse japonaise, un éditorial par exemple, il se trouve confronté aux mêmes caractéristiques : l'usage de la digression et de l'anecdote, l'emploi systématique de la répétition comme procédé d'insistance sur des arguments présentés à plusieurs reprises avec de légères variations. [...] Notre hypothèse (d'après un corpus en japonais comprenant épreuves des examens d'entrée en université, productions et essais d'étudiants, recherches académiques et aussi articles journalistiques à fort contenu argumentatif) est la suivante : l'argumentation en japonais fonctionnerait de façon circulaire, les prémisses et les conclusions étant données dès le départ, le texte procédant ensuite par redondances et rebondissement, ses articulations marquées par le passage d'une anecdote à l'autre (et non de l'anecdotique au général). (pp.207-209)

Une impression similaire sur l'écrit japonais est décrite par G. Claiborne cité en (2) :

- (5) To the Western reader, accustomed to the precision afforded by writing that has been stringently structured in straightforward, linear fashion, there always seems to be something slightly out of focus in a Japanese composition. (pp. 97-98)

Du fait que les mêmes caractéristiques s'observent non seulement dans les productions en langue étrangère, mais aussi dans l'écrit en japonais, nous ne pouvons pas les attribuer au manque de compétence en langue étrangère du scripteur. En effet, ces apparents « défauts » sont enracinés dans la mentalité générale des Japonais. Ceci est bien illustré dans l'observation suivante par un professeur d'anglais qui est chargé de former de jeunes diplomates japonais.

- (6) None, however, had ever prepared a straight, simple, linear presentation of an idea. In Japan, one does not "lay out" or expose (exposition) a proposition for discussion and consideration. The usual pattern is to approach an audience fawningly and apologetically, discuss casually a number of insignificant and unrelated items, and then almost as an after-thought mention the primary subject. But even after almost identifying it (it still lies buried in a heap of miscellany), one doesn't treat it directly. Instead the communicator sneaks up on it, surrounds it

with a plethora of seemingly unrelated ideas which may, or may not, bleed into it. Finally, one sneaks apologetically away from the tortured subject as if to guarantee confusion in identifying it and the mystery concerning the theses or proposition intended.

(W. West, 1989, pp.26-27)

Mais pourquoi les productions japonaises subissent-elles une évaluation si négative ? Si les enseignants natifs se sentent perplexes devant les textes « exotiques » écrits par les Japonais, de telles critiques choquent les apprenants : ceux-ci croient que leurs professeurs les considèrent comme des personnes peu intelligentes. En effet, toutes les réactions ci-dessus sont de bons exemples de l'affirmation d'E. Hawkins (1984, p.17) :

- (7) Linguistic tolerance does not come naturally; it has to be learned and to be worked at. The first reaction to language that cannot be understood is suspicion, frustration, even anger. It is hard to believe that people who can behave so mysteriously (linguistically) can be at all like us.

En la matière, il semble y avoir un écart profond dans les critères d'évaluation : le même texte est jugé mal écrit par les Occidentaux, logique et cohérent par les Japonais. Cette différence d'appréciation est décrite par un missionnaire occidental comme suit :

- (8) Orientals feel that Occidental put too much reliance on reason and mere logic; while Occidentals feel that Orientals rely excessively on personal impressions, intuitions, and unchecked mystical insights; that their culture cultivates dreamers and their philosophy depends upon vague abstractions. To Orientals that West seems superficial, utilitarian, mechanistic; to Occidentals the East seems visionary, superstitious, inefficient. Orientals feel that Occidental culture begets prosaic, unimaginative literalism while its philosophy is dominated by cold, crushing logic.

(S. L. Gulick 1963, p.125)

Il y a des chercheurs qui défendent le raisonnement japonais, comme le décrit la citation suivante :

- (9) Orientalists emphasize that Japanese rhetorical strategy is not all bad! Indeed, as opposed to the Western linear approach, they see it almost as though one were to write an idea on tissue paper and then very carefully make ink dots on the tissue around the idea. As the blots expand, merge, and interact, they completely cover very aspect of the subject and each other in much more depth and intensity than the simple Western line. Moreover, though slow, for the trained participant, the process is pleasureable — like the exploration of fine poetry for ambience, allusion, metaphor and color — and before action everyone understands completely. (W. West 1989, p.27)

Il est fort probable qu'une telle différence de pensée se concrétise dans leur écrit¹, comme le constate G. Claiborne (1993, p.100) :

- (10) Whatever ambiguity—or “confusion” and “mystery” as West calls it — may result from unfamiliar compositional patterns and their underlying thought patterns (those of Japanese, for example) appear unfavorable as such only to non-native language users, whose expectations and practices differ. For the native language-users, such characteristics have essential and positive as well as practical value, just as ambiguity does for the Japanese, who regard this feature as politeness.

En tout état de cause, les caractéristiques japonaises relevées ci-dessus qui jouissent d'une haute appréciation dans la société japonaise paraissent inacceptables pour les lecteurs occidentaux. Elles créent donc un problème si elles sont transférées dans une communication interculturelle.

Compte tenu des observations ci-dessus, nous identifions cinq caractéristiques de l'écrit japonais qui semblent constituer des « défauts »

¹ R. Kaplan (1966) est le premier à explicitement constater cette tendance dans la didactique.

pour l'esprit occidental :

- 1) progression abrupte
- 2) digression ; anecdote ; hors sujet
- 3) impression subjective et personnelle
- 4) répétition et redondance
- 5) manque de structure

2. Analyse de textes scolaires

Nous recherchons les caractéristiques ci-dessus dans des manuels de lycée². Leur présence confirmera notre hypothèse qu'elles sont censées être acceptables ou même valorisées dans la tradition japonaise. Nous examinerons les deux textes suivants souvent adoptés dans les manuels :

Texte 1³ : *Muzyô to iu koto*⁴ (*Ce qu'on appelle l'impermanence*) de Hideo Kobayashi

Texte 2⁵ : *Nihon-bunka sikan* (*Mes vues personnelles sur la culture japonaise*) d'Ango Sakaguchi

² Au Japon, les manuels utilisés dans l'éducation secondaire sont sous le contrôle de la commission de censure du gouvernement. De ce fait, ils représentent bien les normes de l'écrit japonais dans le milieu scolaire.

³ Pour le texte entier (original), voir l'Appendice I ; pour la traduction, l'Appendice II.

⁴ Comme romanisation du japonais, nous adoptons deux méthodes : la méthode Kunrei et la méthode Hepburn. La méthode Kunrei est employée dans la plupart de nos transcriptions, comme pour les exemples, les termes et les titres des ouvrages. La norme ISO 3602 : 1989 l'institue comme norme officielle de transcription du japonais. Elle se fonde sur la phonologie japonaise, et illustre mieux la grammaire japonaise que la méthode Hepburn. Cependant, comme celle-ci reste en pratique la plus fréquemment utilisée, notamment pour la romanisation des noms propres, nous l'adoptons pour transcrire les noms de personnes, les noms de lieux, les titres des ouvrages classiques et les noms des maisons d'édition.

⁵ Pour le texte entier (original), voir l'Appendice III ; pour la traduction, l'Appendice IV.

Texte 1: *Muzyô to iu koto (Ce qu'on appelle l'impermanence)* de Hideo Kobayashi⁶

Ce texte adopte un schéma organisationnel étranger à la tradition occidentale. Dans le manuel, l'éditeur donne aux élèves l'exercice suivant : « *Divisez ce texte en quatre parties, d'après le schéma ki-syô-ten-ketu.* » Cela signifie qu'il s'agit d'un texte considéré comme ayant typiquement ce schéma, dont voici la définition⁷ :

- (11) *ki-syô-ten-ketu* : une des structures des poèmes écrits en chinois classique. Dans le *zekku*⁸, le premier vers correspond à *ki*, le deuxième à *syô*, le troisième à *ten* et le quatrième à *ketu*. Dans le *rissi*⁹, les deux premiers vers correspondent à *ki*, le troisième et le quatrième à *syô*, le cinquième et le sixième à *ten* et le septième et le huitième à *ketu*. Le *ki* présente le sens du poème, le *syô* prend le relais, le *ten* introduit un changement pour ouvrir une nouvelle perspective et le *ketu* synthétise l'ensemble du poème. Cette structure est également appliquée aux *haïkus*¹⁰ et aux *rengas*¹¹, voire aux textes en prose. Même en dehors de la littérature, elle est employée dans un usage figuré pour désigner en général l'ossature, la structure, la charpente, la composition ou le plan.

C'est un schéma très souvent adopté dans l'écrit japonais. Or, il est

⁶ Hideo Kobayashi (1902-1983) est considéré comme le fondateur de la critique moderne japonaise. À l'Université de Tokyo, il était étudiant en littérature française et influencé surtout par Arthur Rimbaud, Paul Valéry et Alain. Œuvres principales : *La vie de Dostoïevski* (1935) ; *Ce qu'on appelle l'impermanence* (1942) ; *Mozart* (1946) ; *Lettres de Van Gogh* (1948).

⁷ *Kokugo dai ziten (Grande Encyclopédie du japonais)*, vol. 4, Shôgakukan, 2001, p.112

⁸ *zekku* : poème en chinois classique de 20 ou 28 syllabes réparties en quatre vers (5, 5, 5, 5 ou 7, 7, 7)

⁹ *rissi* : poème en chinois classique de 40 ou 56 syllabes réparties en huit vers (5, 5, 5, 5, 5, 5, 5 ou 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7)

¹⁰ *haïku* : poème classique japonais de 17 syllabes réparties en trois vers (5, 7, 5). Par extension, toutes les œuvres littéraires qui contiennent ce genre de poème

¹¹ *renga* : poème classique japonais de 31 syllabes réparties en cinq vers (5, 7, 5, 7, 7), dont les trois premiers (5, 7, 5) et les deux derniers (7, 7) sont écrits par des scripteurs différents. Cet échange peut se répéter pour constituer un poème plus long.

totale­ment étranger à la culture occidentale. Il est donc possible que pour un lecteur européen, ce texte suivant le principe du *ki-syô-ten-ke­tu* semble ne pas avoir de structure du tout. De plus, la partie du *ten*, qui introduit un changement donne une impression de rupture brutale.

Nous verrons d'autres caractéristiques identifiées dans la section 1 en suivant le déroulement du texte. L'œuvre débute par une citation d'un texte ancien, qui constitue le point de départ de la réflexion du scripteur¹².

- (12) 「或るひといはく、比叡の御社に、いつはりてかんなぎのまねしたるなま女房の、十禅師の御前にて、夜うち深け、人しづまりて後、ていとうていとうと、つづみをうちて、心すましたる声にて、とてもかくても候ふ、なうなうとうたひけり。その心を人にしひ問はれていはく、生死無常の有り様を思ふに、この世のことはとてもかくても候ふ。なう後世をたすけ給へと申すなり、云々。」

« *Aru hito iwaku, Hiei no on'yasiro ni, ituwarite kan'nagi no mane sitaru namanyôbô no, zyûzenji no onmae nite, yo utihuke, hito sizumarite noti, tuzumi o utite, kokoro sumasitaru koe nite totemo kakutemo sôrô, nônô to utaikeri. Sono kokoro o hito ni siitowarete iwaku, syôzi-muzyô no arisama o omou ni, konoyo no koto wa totemo kakutemo sôrô. Nô gose o tasuke tamae to môsu nari, un'nun.* »

Il est rapporté qu'une femme trompa les yeux des surveillants du sanctuaire du mont Hiei, en se déguisant en prêtresse, et chanta une nuit durant, lorsque tous se furent endormis, devant la pagode Jûzenji. Elle chanta d'une voix limpide qui disait la tension de son esprit, tout en jouant avec détermination d'un petit tambour : « Point d'en ai cure, mais je vous en supplie, supplie. » Interrogée sur son intention, elle finit par avouer ce qu'elle avait en l'esprit : « Lorsque je songe à l'impermanence de la vie, ce qui pourra advenir ici-bas me paraît sans importance aucune, mais je vous supplie de me sauver dans l'au-delà... » et point ne s'arrêtait.¹³

¹² Dans la suite de cet article, les extraits des œuvres japonaises sont présentés comme suit : texte original japonais, sa transcription phonétique, traduction française. Les caractères en gras apparaissant dans ces exemples sont tous une mise en valeur voulue par nous et non par le scripteur de l'œuvre.

¹³ Toutes les traductions françaises de l'œuvre de Kobayashi sont extraites de *La pensée de*

À la différence du texte argumentatif occidental, qui commence souvent par une phrase de portée générale amenant le thème ou le sujet, tout le premier paragraphe est consacré à une histoire anecdotique qui présente le thème du texte d'une manière symbolique. D'ailleurs, une histoire concrète au début du texte a pour fonction de familiariser les lecteurs avec un texte difficile traitant de réflexions abstraites. Si un tel commencement est assez fréquent dans la tradition japonaise, il semble digressif aux Occidentaux.

Cette citation d'un conte religieux est immédiatement suivie, dans le second paragraphe, de l'impression du scripteur puis de son expérience personnelle. Voici un exemple de déroulement caractéristique de l'écrit japonais :

- (13) これは「一言芳談抄」の中にある文で、読んだとき、いい文章だと心に残ったのであるが、先日、比叡山に行き、山王権現の周りの青葉やら石垣やらを眺めて、ぼんやりとうろついていると、突然、この短文が、当時の絵巻物の残欠でも見るようなふうになりに浮かび、文の節々が、まるで古びた絵の細勁な描線をたどるように心にしみわたった。そんな経験は、初めてなので、ひどく心が動き、

Kore wa Ichigon-hôdan-shô no nakani aru bun de, yonda toki, ii bunsyô dato kokoroni nokotta node aru-ga, senzitu Hieisan ni iki, Sannô-gongen no atari no aoba yara isigaki yara o nagamete, bon'yarito urotuite iruto, totuzen kono tanbun ga, tôzi no emakinomo no zanketu demo miruyô na hû ni kokoro ni ukabi, bun no husibusi ga, marude hurubita e no saikei na byôsen o tadoru yô ni kokoro ni simiwatatta. Son'na keiken wa hazimete nanode, hidoku kokoro ga ugoki,

Cette histoire se trouve recueillie dans *Ichigon-hôdan-shô/Brèves histoires savoureuses*. Dès ma première lecture, ce texte m'avait plu et m'avait laissé une profonde impression. J'étais allé l'autre jour au mont Hiei et allais au hasard, au fil de ma rêverie, contemplant vaguement les murs en pierre ou le feuillage verdoyant aux alentours du Sannô-gongen. Soudain la scène en question se déroule en moi,

comme si quelques fragments d'un vieux rouleau peint de l'époque avaient surgi devant mes yeux. Chaque articulation du texte pénétrait dans les plis et les replis de mon cœur, comme si j'avais suivi les traits fins et vigoureux d'une ancienne peinture. N'ayant jamais eu une telle expérience, j'en fus littéralement bouleversé

Dans la traduction française, ce passage est exprimé en six phrases, alors que dans l'original, il est construit seulement en deux phrases, dont la première est très longue. En japonais, les propositions ayant sémantiquement peu de relations sont syntaxiquement reliées. Surtout la progression entre la deuxième (*Dès ma première lecture, ce texte m'avait plu et m'avait laissé une profonde impression.*) et la troisième (*J'étais allé l'autre jour au mont Hiei et allais au hasard, [...]*) donne probablement aux lecteurs occidentaux une impression abrupte. Dans l'original japonais, les deux propositions sont reliées avec un élément conjonctif *ga*, dont le contenu sémantique est presque vide et qui n'explicite pas bien les liens logiques entre les deux.

Après la description de sa confusion, le scripteur conclut le second paragraphe avec la phrase suivante, qui surprendra probablement les lecteurs occidentaux.

(14) 実は、何を書くのか判然としないままに書き始めているのである。

Zitu wa, nani o kakunoka hanzen to sinai mama ni kakihazimete irunode aru.

À vrai dire, j'ai commencé à écrire sans savoir exactement où j'allais.

Avec cette confession, le scripteur semble renoncer à composer une œuvre structurée. Mais, beaucoup de lecteurs japonais ne prennent pas cette phrase à la lettre. Car elle n'est qu'un exemple d'une coquetterie bien japonaise d'un homme de lettres : le scripteur veut donner à son texte une apparence de spontanéité (même s'il travaille et retravaille son plan)¹⁴ ; celle-ci crée un

¹⁴ Cette tradition date même du Moyen Âge. Voici le commencement très célèbre d'une

effet d'élégance. Or, si cette attitude est considérée comme sophistiquée au Japon, elle ne sera pas appréciée par l'esprit occidental.

Ces deux premiers paragraphes correspondent au *ki* du schéma *ki-syô-ten-ketu*. Dans le troisième et le quatrième paragraphe correspondant au *syô*, le scripteur fait une analyse de son bonheur momentané provenant de sa lecture du conte cité en (12). La partie du *syô* se termine comme suit :

(15) 無論、今はうまく思い出しているわけではないのだが、あの時は、実に巧みに思い出していたのではなかったか。何を。鎌倉時代をか。そうかもしれぬ。そんな気もする。

Muron, ima wa umaku omoidasite iru wakedewa naino daga, ano toki wa, zituni takumini omoidasite ita nodewa nakattaka. Nanio. Kamakura-zidai o ka. Sô kamo sirenu. Son'na ki mo suru.

Maintenant, évidemment, je ne **m'en souviens** plus très **bien**. À ce moment-là, le **souvenir** m'était heureusement revenu. Quel souvenir donc ? De l'époque de Kamakura ? C'est possible. Je serais tenté de le croire.

N'oublions pas que le conte religieux en question a été écrit à l'époque de Kamakura (de la fin du XII^e siècle au début du XIV^e siècle). Cette connaissance extralinguistique justifie, dans la logique japonaise, l'évocation de cette époque dans le texte (*De l'époque de Kamakura ?*) Mais un tel développement basé sur un lien associatif semble bizarre aux lecteurs occidentaux.

Après ce *syô* du schéma *ki-syô-ten-ketu*, vient ensuite la partie du *ten*.

œuvre classique du XIV^e siècle : « Au gré de mes heures oisives, du matin au soir, devant mon écritoire, je note sans dessin précis les bagatelles dont le reflet fugitif passe dans mon esprit. » Kenkô Urabe, *Les Heures oisives (Tsuzure-gusa)*, traduction de Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, Connaissance de l'Orient 15, Collection UNESCO d'œuvres représentatives ; Série japonaise, Gallimard/UNESCO 1968

Rappelons que celui-ci introduit un changement pour ouvrir une nouvelle perspective. Dans cette partie, le scripteur fait entrer un nouvel élément dans le texte. Le plus souvent, cet élément n'a rien à voir, à première vue, avec le contexte précédent. Au fur et à mesure du déroulement du texte, le scripteur montrera, au moyen des idées associatives, en quoi cet élément inattendu est pertinent. Cette mise en relation est d'autant plus difficile, voire intéressante, lorsque l'élément introduit est imprévu. C'est là que le scripteur doit faire preuve de qualité d'esprit pour que les lecteurs découvrent le plaisir de la lecture dans l'association originale des idées. C'est une tradition bien établie dans la littérature ; les Japonais s'amuse de trouver dans la partie du *ten* une intrusion d'un élément qui les surprend.

Cette œuvre de Kobayashi est fidèle à cette tradition. Le cinquième paragraphe du texte ouvre une nouvelle perspective au sujet de l'histoire. Voici le passage qui suit juste après (15) :

- (16) 歴史の新しい見方とか新しい解釈とかいう思想からはっきりと逃れるのが、以前はたいへん難しく思えたものだ。そういう思想は、一見魅力ある様々な手管めいたものを備えて、僕を襲ったから。一方歴史というものは、見れば見るほど動かしがたい形と映ってくるばかりであった。

Rekisi no atarasii mikata toka atarasii kaisyaku toka iu sisô kara hakkiri to nogareru noga, izen wa taihen muzukasiku omoeta monoda. Sô iu sisô wa, ikken, miryoku aru samazamana tekuda meita mono o sonaete, boku o osotta kara. Ippô rekisi to iu mono wa, mireba miruhodo ugokasi gatai katati to ututte kuru bakari de atta.

Par le passé, il me semblait extrêmement difficile d'échapper à la tentation de donner une nouvelle interprétation à l'**Histoire** ou au désir de la traiter d'un point de vue nouveau : ces idées m'assaillaient avec l'apparente séduction de leurs artifices. Par ailleurs, l'**Histoire** me paraissait, à mesure que je la contemplais, de plus en plus immuable.

Or, un tel rebondissement dans le texte est incompréhensible pour les étrangers qui ne connaissent pas la culture japonaise ; il donne une

impression d'incohérence. En effet, le premier mot du paragraphe *rekisi* (= *histoire*) n'a jamais été l'objet de discussion dans le texte précédent. Il est introduit tout à coup et dans ce qui suit, le scripteur continue à explorer ses idées sur cet élément. Cette manière d'introduire un thème secondaire et de le développer est courante dans la tradition japonaise. En fait, il y avait une piste dans le contexte précédent en (15) : le souvenir d'une œuvre ancienne a dirigé le scripteur vers le passé et ce regard rétrospectif l'a invité à réfléchir sur l'histoire en général. Il y a un lien associatif entre le souvenir du passé et l'histoire. Le scripteur a ainsi converti son expérience personnelle en une réflexion générale. Il s'agit d'un développement à la japonaise typique.

La partie du *ketu* est marquée par deux mouvements de retour typiquement japonais. D'abord, la première phrase du dernier paragraphe :

(17) 上手に思い出すことは非常に難しい。

Zyôzuni omoidasu koto wa muzukasii.

Il est fort difficile de retrouver des **souvenirs** intacts,

Le scripteur reprend ici la fin de la partie du *ki* en (15). Le mot clé est *omoidas-* (= *se souvenir*). *zyôzuni omoidas-* (= *bien se souvenir*) en (17) et *umaku omoidas-* en (15) sont presque identiques, parce qu'*umaku* (= *bien*) est un synonyme de *zyôzuni*. *takumini* (= *avec adresse*) en (15) a aussi une signification semblable. N'oublions pas que cette reprise n'est pas aussi évidente dans la traduction. Car, trois occurrences d'*omoidas-* sont traduites, soit avec le verbe *se souvenir*, soit avec le nom *souvenir*, alors que dans l'original japonais, c'est toujours le même verbe *omoidas-*. De plus, l'adverbe *zyôzuni* (= *bien*) est traduit avec un adjectif (*intacts*), ce qui cache sa synonymie avec *umaku*. La traduction française cherche une variation lexicale alors que l'original japonais répète la même expression. Un tel retour accompagné d'une répétition donne aux Occidentaux une impression

d'argumentation circulaire¹⁵. Mais dans ce texte japonais, nous constatons un effet de style de renforcement, et non une redondance inutile.

Le texte prend fin avec un autre retour au début :

- (18) 現代人には、鎌倉時代のどこかのなま女房ほどにも、無常ということがわかっていない。常なるものを見失ったからである。

Gendaizin ni wa, Kamakura-zidai no dokoka no nama nyôbô hodo nimo, muzyô to iu koto ga wakatte inai. Tane naru mono o miusinatte simatta karade aru.

Jamais nos contemporains ne sauraient égaler **cette jeune femme** de l'époque de Kamakura, surgie par on ne sait quel hasard, dans la compréhension de l'impermanence. Car ils ont perdu le sens de ce qui est constant.

nama nyôbô est une reprise de la même expression du début du texte cité en (12). Cette correspondance entre le début et la fin constitue un « cadre » dans lequel le scripteur développe très librement ses idées¹⁶. Dans ce texte, les particularités lexicales qui sautent aux yeux constituent une marque de retour nette : *nyôbô* (= *dame de compagnie de l'époque ancienne*) est en ce sens un mot ancien ; le qualificatif *nama* (= *jeune, ayant peu d'expérience*) est aussi une expression vieillie. Or, cette marque de retour n'est pas très claire dans la traduction française, parce que « *jeune femme* » est une expression trop banale. Le traducteur semble essayer de la mettre en valeur en y ajoutant l'adjectif démonstratif « *cette* », qui n'existe pas dans l'original.

¹⁵ cf. A. Disson (1996) citée en (4) ; R. Kaplan (1966)

¹⁶ Le *cadre* nous rappelle une technique semblable, appelé *récit-cadre*, *récit encadré* ou *récit enchâssé* : il s'agit de convoquer un récit second dans un autre qui l'encadre (manuscrit trouvé, histoire racontée à une assemblée...). Seulement, à la différence du *récit-cadre*, le *cadre* dont nous parlons ici est marqué seulement par un indice lexical (le plus souvent un mot ou une courte expression) qui évoque le début du texte ; il ne s'agit pas vraiment de relation d'enchâssement. Il n'y a pas de changement de narrateur, ni plusieurs niveaux de narration, qui caractérisent souvent le *récit-cadre*.

Avant de terminer ce texte, nous citerons S. Yoshida (1990), qui, tout en analysant une autre œuvre de Hideo Kobayashi¹⁷, décrit bien l'originalité de son style et son raisonnement :

- (19) Ce texte caractérise bien l'écrit de Kobayashi. Par son intuition originale, il avance merveilleusement une thèse et arrive à faire accepter tout de suite son opinion.

Mais le texte est court ; son style est très concis ; il présente sa conclusion sans expliquer comment il y est arrivé. Par conséquent, ce texte a du mal à convaincre parfaitement tous les lecteurs. L'auteur omet de définir la tradition et l'habitude, comme si ces notions étaient évidentes. Sans explication supplémentaire, ni analyse avec des exemples précis, les lecteurs non spécialistes se sentiront plus ou moins perplexes.

Autrement dit, il n'y a pas de rebondissement dans sa logique, mais il y en a dans son explication. Les lecteurs doivent combler ces trous en trouvant eux-mêmes une interprétation. D'exiger cette façon de lire est justement la manière d'écrire et d'inventer propre à Kobayashi.

(pp. 213-214)

Ce passage nous rappelle l'étude de J. Hinds (1987), qui caractérise l'écrit japonais comme « *la responsabilité du lecteur* », à l'opposition de « *la responsabilité du scripteur* » du texte anglais : au cours d'une lecture d'un texte japonais, on attend du lecteur qu'il construise lui-même une transition entre chaque partie du texte alors qu'en anglais, c'est le scripteur qui est responsable de créer des liens logiques. De même, Jun'ichirô Tanizaki¹⁸ fait remarquer dans son livre classique intitulé *Manuel de l'écrit (Bunshô Dokuhon)* qu'au lieu de relier les phrases d'une manière logique, les écrivains

¹⁷ « Dentô-ni-tuite (Sur la tradition) », publié en 1935

¹⁸ écrivain (1886-1965). Un géant de la littérature japonaise du XX^e siècle. Bien que dans sa jeunesse, il a été inspiré par la littérature occidentale, ses œuvres sont essentiellement caractérisées par l'approfondissement de la culture traditionnelle japonaise. (Œuvres principales : *Le Tatouage* (1909) ; *Un Amour insensé* (1924) ; *Éloge de l'ombre* (1933) ; *Bruine de neige* (1942-1948).

s'efforcent souvent de créer un « *trou suggestif* » entre les phrases, en espérant que les lecteurs le combleront avec leur propre imagination.

Texte 2 : *Nihon-bunka sikan (Mes vues personnelles sur la culture japonaise) d'Ango Sakaguchi*¹⁹

Le titre de l'œuvre lui-même révèle une caractéristique de l'écrit japonais : « *si* » de « *sikan* » signifie *personnel* et « *kan* », *perspective, observation* ou *conception*. Avec ce titre, le scripteur déclare qu'il va écrire *ses* opinions *personnelles*. En effet, l'œuvre commence par une confession personnelle du scripteur :

(20) ぼくは日本の古代文化についてはほとんど知識を持っていない。ブルーノ・タウトが絶賛する桂離宮も見たことがなく、玉泉も大雅堂も竹田も鉄斎も知らないのである。いわんや、泰蔵六だの竹源齋師などは名前すら聞いたことがなく、

Boku wa Nihon no kodai-bunka ni tuite wa hotondo tisiki o motte inai. Burûno Tauto ga zessan suru Katura-rikyû mo mitakoto ga naku, Gyokusen mo Taigadô mo Chikuden mo Tessai mo siranai no de aru. Iwan'ya, Hata Zôroku dano Chikugensaishi nado wa namae sura kiita koto ga naku,

Je ne possède pratiquement aucune connaissance en ce qui concerne la culture classique japonaise. Je n'ai jamais vu la villa impériale de Katsura que Bruno Taut couvre de louanges et je ne connais pas plus les artistes du nom de Gyokusen, Taigadô, ni Chikuden et Tessai. Qui plus est, je n'avais jamais entendu jusqu'à maintenant les noms de Hata Zôroku, de Chikugensaishi²⁰.

¹⁹ écrivain, critique (1906-1955). Il est largement influencé par la littérature française. Pendant la dernière guerre mondiale, ses écrits antitraditionnalistes (dont *Mes vues personnelles sur la culture japonaise* publié en 1942) vont à l'encontre de la pensée dominante. Œuvres principales : *La Chute* (1946) ; *L'Idiot* (1946).

²⁰ Les traductions françaises de l'œuvre de Sakaguchi sont dues à Bruno Dubois : « Mes vues personnelles sur la culture japonaise/Sakaguchi Ango », *Journal of Sapporo International University*, Sapporo International University, 30, 237-255, 1999. Nous avons toutefois revu sa traduction pour y apporter quelques modifications.

Notons qu'il emploie un pronom personnel *boku* (= *je*), forme plus familière que *watasi*, ce qui accentue la subjectivité.

Le second paragraphe est court, composé de deux phrases, qui décrivent encore l'impression personnelle du scripteur :

- (21) けれども、そのようなぼくの生活が、祖国の光輝ある古代文化の伝統を見失ったという理由で、貧困なものだとは考えていない（しかし、ほかの理由で、貧困だという内省には悩まされているのだが…）。

Keredomo, sono yô na boku no seikatu ga, sokoku no kôki aru kodai-bunka no dentô o miusinatta to iu riyû de, hinkon na mono da to wa kangaete inai (Sikasi, hokano riyû de, hinkon da to iu naisei ni wa nayama sarete iru no daga...)

Pourtant, je ne pense pas que pour la seule raison que j'ai **perdu de vue les brillantes et anciennes traditions culturelles** de mon pays ma vie en soit plus pauvre pour autant. (Quoique pour d'autres raisons j'ai été ennuyé introspectivement du fait d'être pauvre mais...)

La phrase entre parenthèses constitue une digression. Dans ce qui suit, le scripteur n'a rien écrit sur ses ennuis causés par « *d'autres raisons* ». Voilà un cas typique d'une insertion japonaise, qui laisse au lecteur imaginer la suite à sa guise. Cet ajout donne au texte une richesse valorisée dans la tradition japonaise. Elle semble pourtant très bizarre aux lecteurs français, qui la jugeront négativement comme peu pertinente.

Comme il n'y a pas de transition après le deuxième paragraphe, le début du troisième paragraphe est abrupt. Il commence par un exemple anecdotique du fameux architecte allemand cité en (20).

- (22) タウトはある日、竹田の愛好家というさる日本の富豪の招待を受けた。

Tauto wa aru hi, Chikuden no aikôka to iu saru nihon no hugô no syôtai o uketa.

Un jour, Taut fut reçu par un riche japonais, qui était passionné de Chikuden²¹.

²¹ traduction de Yumi TAKAGAKI

Si les lecteurs japonais sont habitués à un tel changement et même s'en amusent, l'esprit français aura des difficultés à l'apprécier. Car, dans la tradition scolaire occidentale, on évite à tout prix le passage d'un nouveau thème sans relation directe avec le contexte précédent.

Le scripteur décrit ensuite cette invitation ritualisée, et puis revient à ses opinions exprimées en (21) :

(23) こういう生活が「古代文化の伝統を見失わない」ために、内面的に豊富な生活だというに至っては内面なるものの目安があまり安直でめちゃくちゃな話だけれども、しかし、むろん、文化の伝統を見失ったばかりのほうが（そのために）豊富であるはずもない。

Kôyû seikatu ga « Kodai-bunka no dentô o miusinawanai » tameni, naimenteki ni hôhuna seikatu dato iu ni itatte wa naimen naru mono no meyasu ga amari antyoku de metyakutya na hanasi dakeredomo, sikasi, muron, bunka no dentô o miusinatta boku no hô ga (sono tame ni) hôhu de aru hazumo nai.

En arriver à écrire que cette façon de vivre, qui « **n'a pas oublié les traditions de la culture classique** » est le signe d'une vie intérieurement riche, réduit le prix de la vie intime d'un homme à si peu de valeur que cela en devient une histoire complètement absurde ! Bien évidemment moi qui ai oublié les traditions culturelles (et pour cette raison), je ne puis avoir une vie intérieurement riche !

Le scripteur raconte ici aussi la même impression subjective sans la justifier. Ce mouvement en arrière fait ressentir aux Occidentaux que l'argumentation japonaise « *tourne en rond* ». Pour bien marquer ce retour, le scripteur reprend entre guillemets l'expression de (21) : « *Kodai-bunka no dentô o miusina(-wanai)* (= *ne pas perdre les traditions de la culture classique*) ». Dans l'original japonais, cette répétition a pour effet de renforcer les mots-clés. Or, elle n'est pas aussi évidente en français. Car, la même expression est traduite différemment : en (21) « *perdu de vue les [...] anciennes traditions culturelles* » et en (23) « *oublié les traditions de la culture classique* ». Alors que le texte japonais répète, le traducteur français

fait varier les expressions. Cette différence illustre aussi la préférence japonaise pour la répétition stylistique.

Sans un mot de transition, le scripteur passe au paragraphe suivant qui commence par un autre exemple anecdotique. (C'est nous qui numérotions les phrases.)

- (24) [1] いつかコクトーが、日本へ来たとき、日本人がどうして和服を着ないのだろうと言って、日本が母国の**伝統を忘れ**、欧米化に汲々たるありさまを嘆いたのであった。[2] なるほど、フランスという国は、不思議な国である。[3] 戦争が始まると、まず真っ先に避難したのはルーブル美術館の陳列品と金塊で、[3'] パリの保存のために祖国の運命を変えてしまった。[4] 彼らは伝統の遺産を受け継いできたが、祖国の伝統を生むべきものが、また、彼ら自身にほかならないことを全然知らないようである。

[1] *Ituka Koktô ga, Nihon e kita toki, nihonzin ga dôsite wahuku o kinai no darô to itte, Nihon ga bokoku no dentô o wasure, ôbeika ni kyûkyû taru arisama o nageita no de atta.* [2] *Naruhodo, Huransu to iu kuni wa, husigi na kuni de aru.* [3] *Sensô ga hazimaru to, mazu massaki ni hinan sita nowa Rûburu bizyutukan no tinretuhin to kinkai de,* [3'] *Pari no hozon no tameni sokoku no unmei o kaete simatta.* [4] *Karera wa dentô no isan o uketuide kita ga, sokoku no dentô o umu beki mono ga, mata, karera zisin ni hokanaranai koto o zenzen siranai yô de aru.*

[1] Lors de sa venue au Japon, Cocteau s'enquit de savoir pourquoi les gens ne portaient pas de vêtements à la japonaise, il se lamenta du spectacle attristant des Japonais qui **oubliaient les traditions** de leur pays natal et cherchaient à s'eupéaniser. [2] La France est en vérité un pays bien étrange ! [3] Quand la guerre a commencé, tout d'abord ce qui fut mis en premier lieu à l'abri dans un endroit sûr, ce furent les chefs-d'œuvre exposés au Louvre et les lingots d'or ! [3'] Ils ont complètement changé le destin de leur pays pour la conservation de Paris ! [4] Ils héritent certes des patrimoines traditionnels, mais ils ignorent, me semble-t-il, le fait que ce sont eux-mêmes qui doivent donner naissance à la tradition de leur pays²².

²² La phrase [4] est traduite par Yumi TAKAGAKI.

L'exemple de Cocteau semble un peu abrupt. Il est tout de suite suivi d'un autre exemple d'un comportement des Français pendant la guerre. Voilà un passage d'une anecdote à une autre, comme le décrit A. Disson citée en (4). La phrase [3'] est aussi abrupte. En (24), chaque phrase semble indépendante et fragmentaire. Notons que dans l'original japonais, [3] et [3'] font une phrase. C'est au lecteur de donner une interprétation aux relations entre [3] et [3'] : le texte exige ainsi une participation du lecteur.

L'avant-dernier paragraphe reprend les propos de l'architecte Taut :

- (25) タウトが日本を発見し、その伝統の美を発見したことと、われわれが日本の伝統を見失いながら、しかも現に日本人であることとの間には、タウトが全然思いも寄らぬ隔たりがあった。すなわち、タウトは日本を発見しなければならなかったが、われわれは日本を発見するまでもなく、現に日本人なのだ。われわれは古代文化を見失っているかも知れぬが、日本を見失うはずはない。

Taut ga Nihon o hakken si, sono dentô no bi o hakken sita koto to, wareware ga nihon no dentô o miusinai nagara, sikamo gen'ni nihonjin de aru koto to no aida niwa, Tauto ga zenzen omoimo yoranu hedatari ga atta. Sunawati, Tauto wa Nihon o hakken sinakereba narana katta ga, wareware wa Nihon o hakkensuru made mo naku, gen'ni nihonjin nanoda. Wareware wa kodai-bunka o miusinatte iru kamo sirenu ga, Nihon o miusinau hazu wa nai.

Il existe une très grande différence dont Taut ne se rend point du tout compte, entre le fait qu'il a découvert le Japon ainsi que la beauté de ses traditions et nous, qui bien que nous **oublions** peut-être **les traditions japonaises**, sommes en dépit de cela, réellement Japonais ! Taut a dû **découvrir** le Japon, mais à nous, il ne nous était pas nécessaire de le faire car nous sommes de fait Japonais. Il se peut que nous **oublions la culture ancienne** mais cela n'est pas vrai que nous perdions de vue le Japon.

Nous constatons également une répétition des expressions similaires à celles de (21), (23) et (24), comme procédé d'insistance : « *nihon no dentô o miusinai (oublions [...] les traditions japonaises)* » et « *kodai-bunka o miusinatte (oublions la culture ancienne)* ».

Le dernier paragraphe commence aussi par une répétition de l'impression personnelle du début du texte.

- (26) ぼくは先刻白状に及んだとおり、桂離宮も見たことがなく、雪舟も雪村も竹田も大雅堂も玉泉も鉄斎も知らず、狩野派も運慶も知らない。けれども、ぼく自身の「日本文化私観」を語ってみようと思うのだ。祖国の伝統を全然知らず、ネオン・サインとジャズぐらいしか知らないやつが、日本文化を語るとは不思議なことかもしれないが、少なくとも、ぼくは日本を「発見」する必要だけはなかったのだ。

Boku wa senkoku hakuzyô ni oyonda tôri, Katura-rikyû mo mita koto ga naku, Sesshû mo Sesson mo Chikuden mo Taigadô mo Gyokusen mo Tessai mo sirazu, Kanô-ha mo Unkei mo siranai. Keredomo, boku zisin no « Nihon-bunka sikan » o katatte miyô to omou noda. Sokoku no dentô o zenzen sirazu, neon sain to zyasu gurai sika siranai yatu ga, nihon-bunka o katarutowa husigina koto kamo sirenaiga, sukunakutomo, boku wa Nihon o « hakken » suru hituyô dake wa nakatta noda.

Comme je l'ai confessé précédemment, **je n'ai jamais vu la villa impériale de Katsura, je ne connais pas ni Sesshû, ni Sesson, ni Chikuden, ni Taigadô, ni encore Gyokusen, pas plus que Tessai**, je ne connais pas non plus l'école de Kanô, ni Unkei. Cependant j'ai l'intention de parler de « mes vues personnelles sur la culture japonaise ». C'est peut-être une chose bizarre qu'un individu qui ignore complètement les traditions de son pays natal et ne connaisse à peu près seulement que les lumières des néons et le jazz veuille disserter au sujet de la culture japonaise, mais dans mon cas, au moins, il ne m'était pas nécessaire de « **découvrir** » le Japon !

Les exemples des noms des artistes cités ici sont presque identiques à ceux en (20). Ils constituent donc un « cadre », dont nous avons vu un autre exemple dans le Texte 1. La fin de (26) reprend celle du paragraphe précédent cité en (25) avec une légère variation. Le scripteur répète le mot « *hakken* » (= *découvrir*), cette fois entre guillemets, pour insister sur son opinion provocatrice. La conclusion est présentée ainsi d'une manière symbolique.

À la différence du Texte 1, ce texte n'adopte pas de schéma largement connu comme « *ki-syô-ten-ketu* », ni « introduction-développement-conclusion ». Sans trop se soucier de structurer le texte, le scripteur semble présenter ses idées, mélangées avec des anecdotes.

Avant de finir le texte 2, nous citons l'opinion de Bruno Dubois, traducteur de cette œuvre (communication personnelle) : « *traduire Sakaguchi Ango est vraiment difficile, et j'ai eu beaucoup de peine à le mettre en français, vu qu'il passe d'un sujet à l'autre, répète les mêmes termes etc., etc...* » Les difficultés qu'il décrit confirment justement nos observations sur les caractéristiques du texte japonais.

Le Texte 1 et le Texte 2 illustrent bien les caractéristiques de l'écrit japonais observées dans la section 1. Mais nous ne prétendons nullement qu'ils constituent LA norme en japonais. Il existe des écrivains ayant des styles très différents (Par ex. Kenzaburô Ôe²³ et Shûichi Katô²⁴). Il est pourtant vrai que Sakaguchi et Kobayashi font partie des favoris des éditeurs des manuels scolaires : ils sont cités dans beaucoup de manuels depuis des années. Nous les avons présentés en tant que cas extrêmes qui montrent des caractéristiques probablement irrecevables en français, mais acceptables en japonais.

N'oublions pas que notre objectif n'est pas une évaluation de ces œuvres. En effet, dans notre analyse ci-dessus, nous n'avons pas cherché à suivre le cheminement de la pensée au niveau le plus profond de sol mental des scripteurs. Si notre analyse ne porte que sur les phénomènes superficiels des

²³ écrivain (1935-). Lauréat du Prix Nobel de Littérature 1994. À l'Université de Tokyo, il était étudiant en littérature française. Œuvres principales : *Une Affaire personnelle* (1964) ; *Le Jeu du siècle* (1967) ; *Notes de Hiroshima* (1965) ; *Dites-nous comment survivre à notre folie* (1969).

²⁴ critique, écrivain, médecin (1919-). Érudit en bien des domaines, il publie diverses critiques, dont notamment sur la civilisation et la littérature. Œuvres principales : *L'hybridisme de la culture japonaise* (1955) ; *Introduction à l'histoire de la littérature japonaise* (1975) ; *Le temps et l'espace dans la culture japonaise* (2007).

textes, c'est parce que ce sont surtout ces phénomènes superficiels qui dérangent la plupart des lecteurs étrangers ayant peu de connaissance de la tradition littéraire japonaise.

3. Opinions d'étudiants

Si l'analyse des textes dans la section précédente concerne la production, cette section examinera le même problème du point de vue de la représentation. Il s'agit d'opinions d'étudiants japonais. Dans le cadre d'une séance du cours intitulé « le langage et l'information » donné à l'Université Préfectorale d'Osaka, 40 étudiants en première année de licence ont rédigé un petit rapport. Ils y ont écrit leurs avis sur mon cours portant sur les différences de conventions littéraires entre le français et le japonais. Les consignes du rapport données aux étudiants sont : « 1. *En vous basant sur ce que vous avez appris pendant ce cours, dites quel aspect des langues vous intéresse. Donnez au moins un exemple et expliquez ce qui vous a attiré.* » et « 2. *Écrivez vos impressions sur ce cours*²⁵. » En citant quelques rapports, nous montrerons que leurs opinions confirment les observations de la section 1.

Les deux rapports suivants font remarquer qu'il existe des difficultés pour les Japonais à écrire à la française :

(27) Dans la rédaction, je mets toujours l'accent sur des parties recourant à la « sensibilité ». Mais si la logique est essentielle en France, je crois qu'il est difficile pour les Japonais de produire des textes destinés aux lecteurs français.

(28) Je ne savais pas que la logique était primordiale dans l'écrit occidental. Je me demande si les textes écrits par les Japonais sont incompréhensibles pour les Occidentaux.

²⁵ Cette consigne, donnée non par moi, mais par le directeur du cours, spécialiste de la linguistique japonaise, illustre bien elle-même une caractéristique de l'écrit japonais : elle exige d'écrire l'impression personnelle du scripteur.

Le rapport (29) confirme nos hypothèses selon lesquelles :

- i) le schéma *ki-syô-ten-ketu* est une norme scolaire ;
- ii) à l'école, les Japonais sont encouragés à écrire en se fondant sur leur propre expérience ;
- iii) l'enseignement scolaire influence grandement l'écrit japonais.

(29) C'est peut-être parce que je suis japonaise, mais je ne sais comment on peut écrire logiquement lorsqu'on exprime son émotion. [...] Je voudrais savoir ce que pensent les Français des textes produits par les Japonais.

Je trouve très intéressante votre remarque selon laquelle en français il n'y a pas de *ki-syô-ten-ketu*, mais il y a, je ne sais pourquoi, *introduction-développement-conclusion*. J'ai suivi un cours de rédaction pour préparer le concours d'entrée à l'université. Depuis cette formation, j'écris toujours avec un schéma, de préférence celui du *ki-syô-ten-ketu*, sinon celui de l'*introduction-développement-conclusion*. Ce que j'ai appris dans ce cours de rédaction (respecter le schéma *ki-syô-ten-ketu* ; expliquer clairement ses idées en se fondant sur sa propre expérience [...]) ne servira pas à grand-chose pour faire comprendre mes écrits aux Français et aux autres étrangers.

Même maintenant que j'écris, j'adopte inconsciemment le schéma *ki-syô-ten-ketu* ou je note mes pensées au fur et à mesure qu'elles se présentent.

Le rapport (30) fait remarquer certains inconvénients de l'écrit français par rapport à l'écrit japonais. De plus, le scripteur confesse sa perplexité vis-à-vis de la manière d'écrire à la française :

(30) Pour nous qui habitons au Japon, décrire notre sentiment dans la rédaction est primordial. D'ailleurs, c'est tout à fait normal et pratiqué partout. Pourtant, ce monde intellectuel que je connais est un monde si étroit que probablement les Français ne le comprennent pas. Néanmoins, si dans tout acte d'écrire, on doit toujours être logique et persuasif, ce n'est pas très intéressant. Il est vrai que si un scripteur raisonne logiquement, le lecteur admettra sa logique. Mais comme la

logique ne remet pas en question les sentiments, on ne sait jamais si le lecteur est vraiment d'accord avec le scripteur. [...]

J'ai redécouvert que je suis très japonais et que j'ai une mentalité japonaise.

La méfiance affichée ici à l'égard de la souveraineté de la logique confirme l'observation de S. L. Gulick cité en (8). En effet, l'écrit à la française donne aux Japonais l'impression d'une discipline bien artificielle, monotone et peu sophistiquée.

Le rapport (31) défend la valeur de l'écrit japonais.

(31) Les œuvres japonaises ont l'avantage de créer, au détriment de la logique, une ambiance entre les phrases. Je pense ainsi, probablement parce que je suis japonaise.

Pendant mon cours, j'ai donné aux étudiants comme exemple typique d'un texte argumentatif français, le Texte 3 cité dans l'Appendice V, extrait d'un manuel de l'argumentation pour les lycéens français. Comme les étudiants ne sont pas tous des apprenants du français, j'ai utilisé seulement la traduction japonaise, qui est suffisante pour leur faire comprendre la structure du texte et les mots-clés. En l'analysant, le scripteur du rapport (32) reconnaît des avantages de l'écrit français :

(32) Ce texte français [= notre Texte 3] traduit en japonais est clairement articulé et facile à comprendre. [...] Comme les textes anglais, il emploie explicitement des expressions qui indiquent l'ordre du raisonnement, telles que *d'abord*, *ensuite*, *enfin*. Si je me souviens bien, les textes japonais que j'ai lus au collège et au lycée contiennent rarement ces expressions. Les textes japonais me sont difficiles parce que, entre autres raisons, leurs structures ne sont pas claires [...]. Certains scripteurs adoptent un style hermétique de peur que leurs textes deviennent enfantins. Mais les textes français et anglais sont concis et faciles à comprendre. Ils sont probablement plus efficaces que les textes japonais pour communiquer des idées aux autres.

Le scripteur du rapport (33) admet aussi la clarté du texte français. Mais il présente également une réaction négative typique des Japonais en face d'un texte rigoureusement structuré à la française.

- (33) Ce texte [= notre Texte 3] est clair et facile à comprendre. Car, il a une structure nette : *introduction-développement-conclusion*. Mais je ne l'aime pas beaucoup parce qu'il est trop rigide. Utiliser la suite d'expressions « *d'abord..., ensuite..., enfin...* » comme dans ce texte, donne une impression artificielle. Je pense que cela rend difficile la perception de l'aspect émotionnel.

Ce rapport (33) confirme l'attitude des Japonais décrite par A. Disson (1996 p. 209) : « *On conçoit dès lors que l'étudiant japonais se trouve à la fois fasciné par cette mystérieuse "logique française" et totalement désorienté lorsqu'on touche au domaine des stratégies argumentatives en français, pour lesquelles il n'a ni repères d'analyse connus, ni références dans sa langue maternelle* ».

La scriptrice du rapport (34) reconnaît certains avantages à l'écrit japonais par rapport à l'écrit français et confesse à la fin sa préférence pour celui-là.

- (34) Après la lecture du texte « Absurde bizutage » [= notre Texte 3], j'ai compris que dans le texte à la française il est facile de saisir les idées directrices. Car, [...] la lecture de la première ligne de chaque paragraphe à elle seule nous permet de comprendre globalement le contenu. Autrement dit, *on n'a pas tellement besoin de lire jusqu'à la fin*. Comme le montre l'existence du mot japonais *tori* (apothéose à la fin), les Japonais ont tendance à penser que composer des textes de manière à dramatiser la fin est esthétique. Cette structure où le plus important se trouve à la fin du texte a pour effet de donner une motivation continue aux lecteurs, qui sont obligés de lire minutieusement ; le scripteur donne des indices et cherche à leur faire lire mot à mot son texte. [...]

L'originalité d'un texte japonais se manifeste dans sa forme aussi

bien que dans son fond. Quant aux textes à la française où le modèle formel est déjà établi, l'essentiel est l'originalité du fond. Comme je ne suis pas sûre d'être capable de bien écrire seulement avec le fond, je suis heureuse d'être née au Japon.

Voici donc quelques opinions représentatives des élèves japonais. Il est vrai qu'elles ont été guidées (puisqu'elles ont été données dans ma classe), mais nous pouvons quand même en dégager des points communs :

1. L'écrit à la française est facile à comprendre ;
2. Ils se sentent mal à l'aise avec la souveraineté de la logique et la structure rigide à la française ;
3. Ils cherchent des expressions de l'émotion dans l'écrit ;
4. Ils sont favorables à l'écrit japonais.

Ces résultats confirment bien l'écart entre l'écrit japonais et l'écrit français.

Conclusion

Nous avons identifié quelques caractéristiques de l'écrit japonais (Section 1). Ensuite, nous les avons examinées sur le plan de la production (Section 2) puis sur le plan de la représentation (Section 3). Ces caractéristiques sont généralement peu appréciées par les Français de sorte qu'elles posent des problèmes si elles sont transférées dans les productions en français. Si, à cause de sa culture maternelle, un apprenant n'apprécie pas l'écrit à la française, il est difficile de le lui faire apprendre ; car, cela l'oblige à accepter un monde intellectuel qui lui est totalement étranger. Très souvent, les Japonais — comme d'ailleurs les Français — croient à tort que leurs conventions de l'écrit sont universelles ; ils ne savent pas qu'il existe d'autres façons d'argumenter. Si les professeurs attendent une rédaction à la française, il ne faut pas oublier que leurs apprenants ignorent souvent les conventions

pour bien écrire en français. Dans notre pratique de l'enseignement, il nous paraît donc indispensable de bien reconnaître et faire reconnaître au préalable ces obstacles afin de mieux les surmonter.

APPENDICE I

Original japonais du Texte 1

Nous soulignons les parties citées comme exemples.

無常ということ

小林秀雄

「或るひといはく、比叡の御社に、いつはりてかんなぎのまねしたるなま女房の、十禪師の御前にて、夜うち深け、人しづまりて後、ていとうていとうと、つづみをうちて、心すましたる声にて、とてもかくても候ふ、なうなうとうたひけり。その心を人にしひ間はれていはく、生死無常の有り様を思ふに、この世のことはとてもかくても候ふ。なう後世をたすけ給へと申すなり、云々。」

これは「一言芳談抄」の中にある文で、読んだ時、いい文章だと心に残ったのであるが、先日、比叡山に行き、山王権現の辺りの青葉やら石垣やらを眺めて、ぼんやりとうろついていると、突然、この短文が、当時の絵巻物の残欠でも見るようなふうになりに浮かび、文の節々が、まるで古びた絵の細勁な描線をたどるように心にしみわたった。そんな経験は、初めてなので、ひどく心が動き、坂本でそばを食っている間も、あやしい思いがし続けた。あの時、自分は何を感じ、何を考えていたのだろうか、今になってそれがしきりに気にかかる。無論、取るに足らぬある幻覚が起こったにすぎまい。そう考えて済ますのは便利であるが、どうもそういう便利な考えを信用する気になれないのは、どうしたものだろうか。実は、何を書くのか判然としないままに書き始めているのである。

「一言芳談抄」は、恐らく兼好の愛読書の一つだったのであるが、この文を「徒然草」のうちにも置いて少しも遜色はない。今はもう同じ文を目の前にして、そんなつまらぬことしか考えられないのである。依然として一種の名文とは思われるが、あれほど自分を動かした美しさはどこに消えてしまったのか。消えたのではなく現に目の前にあるのかもしれぬ。それをつかむに適したこちらの心身のある状態だけが消え去って、取り戻す術を自分は知らないのかもし

れない。こんな子供らしい疑問が、既に僕を途方もない迷路に押しやる。僕は押されるままに、別段反抗はしない。そういう美学の萌芽とも呼ぶべき状態に、少しも疑わしい性質を見つけ出すことができないからである。だが、僕は決して美学には行き着かない。

確かに空想なぞしてはいなかった。青葉が太陽に光るのやら、石垣の苔のつき具合いやらを一心に見ていたのだし、鮮やかに浮かび上がった文章をはっきりたどった。余計なことは何一つ考えなかったのである。どのような自然の諸条件に、僕の精神のどのような性質が順応したのだろうか。そんなことはわからない。わからぬばかりではなく、そういう具合な考え方が既に一片の洒落にすぎないかもしれない。僕は、ただある満ち足りた時間があつたことを思い出しているだけだ。自分が生きている証拠だけが充満し、その一つ一つがはっきりとわかっているような時間が。無論、今はうまく思い出しているわけではないのだが、あの時は、実に巧みに思い出していたのではなかったか。何を。鎌倉時代をか。そうかもしれない。そんな気もする。

歴史の新しい見方とか新しい解釈とかいう思想からはっきりと逃れるのが、以前はたいへん難しく思えたものだ。そういう思想は、一見魅力ある様々な手管めいたものを備えて、僕を襲ったから。一方歴史というものは、見れば見るほど動かしがたい形と映ってくるばかりであった。新しい解釈なぞでびくともするものではない、そんなものにしてやられるような脆弱なものではない、そういうことをいよいよ合点して、歴史はいよいよ美しく感じられた。晩年の鴎外が考証家に墮したというような説は取るに足らぬ。あの歴大な考証を始めるに至って、彼は恐らくやつと歴史の魂に推参したのである。「古事記伝」を読んだ時も、同じようなものを感じた。解釈を拒絶して動じないものだけが美しい、これが宣長の抱いたいちばん強い思想だ。解釈だらけの現代にはいちばん秘められた思想だ。そんなことをある日考えた。また、ある日、ある考えが突然浮かび、たまたまそばにいた川端康成さんにこんなふうにしやべったのを思い出す。彼笑って答えなかったが。「生きている人間などというものは、どうにもしかたのない代物だな。何を考えているのやら、何を言い出すのやら、しでかすのやら、自分のことにせよ、他人事にせよわかったためしがあつたのか。鑑賞にも観察にも堪えない。そこにいくと死んでしまった人間というものは大したものだ。なぜ、ああはっきりとしっかりとしてくるんだろう。まさに人間の形をしているよ。してみると、生きている人間とは、人間になりつつある一種の動物かな。」

この一種の動物という考えは、かなり僕の気に入ったが、考えの糸は切れたままでいた。歴史には死人だけしか現れてこない。したがってのっぴきならぬ人間の相しか現れぬし、動じない美しい形しか現れぬ。思い出となれば、みんな美しく見えるとよく言うが、その意味をみんなが間違えている。僕らが過去を飾りがちなのではない。過去のほうで、僕らに余計な思いをさせないだけなのである。思い出が、僕らを一種の動物であることから救うのだ。記憶するだけではいけないのだろう。思い出さなくてはいけないのだろう。多くの歴史家が、一種の動物にとどまるのは、頭を記憶でいっぱいにしてるので、心をむなしくして思い出すことができないからではあるまいか。

上手に思い出すことは非常に難しい。だが、それが、過去から未来に向かって飴のように延びた時間という蒼ざめた思想（僕にはそれは現代における最大の妄想と思われるが）から逃れる唯一の本当に有効なやり方のように思える。成功の期はあるのだ。この世は無常とは決して仏説というようなものではあるまい。それはいついかなる時代でも、人間の置かれる

一種の動物的状态である。現代人には、鎌倉時代のどこかのなま女房ほどにも、無常ということがわかっていない。常なるものを見失ったからである。

(『精選 現代文』大修館書店, 2004, pp. 314-318)

APPENDICE II

Traduction française du Texte 1

Nous soulignons les parties citées comme exemples.

Ce qu'on appelle l'impermanence*

Hideo Kobayashi

Il est rapporté qu'une femme trompa les yeux des surveillants du sanctuaire du mont Hieiⁱ⁾, en se déguisant en prêtresse, et chanta une nuit durant, lorsque tous se furent endormis, devant la pagode Jûzenji. Elle chanta d'une voix limpide qui disait la tension de son esprit, tout en jouant avec détermination d'un petit tambour : « Point d'en ai cure, mais je vous en supplie, supplie. » Interrogée sur son intention, elle finit par avouer ce qu'elle avait en l'esprit : « Lorsque je songe à l'impermanence de la vie, ce qui pourra advenir ici-bas me paraît sans importance aucune, mais je vous supplie de me sauver dans l'au-delà... » et point ne s'arrêtait.

Cette histoire se trouve recueillie dans *Ichigon-hôdan-shô/Brèves histoires savoureuses*ⁱⁱ⁾. Dès ma première lecture, ce texte m'avait plu et m'avait laissé une profonde impression. J'étais allé l'autre jour au mont Hiei et allais au hasard, au fil de ma rêverie, contemplant vaguement les murs en pierre ou le feuillage verdoyant aux alentours du Sannô-gongen. Soudain la scène en question se déroule en moi, comme si quelques fragments d'un vieux rouleau peint de l'époque avaient surgi devant mes yeux. Chaque articulation du texte pénétrait dans les plis et les replis de mon cœur.

* traduit et annoté par NINOMIYA Masayuki (*La pensée de Kobayashi Hideo : un intellectuel Japonais au tournant de l'histoire*, NINOMIYA Masayuki, Librairie Droz 1995) Les notes de Ninomiya se trouvent à la fin du texte.

comme si j'avais suivi les traits fins et vigoureux d'une ancienne peinture. N'ayant jamais eu une telle expérience, j'en fus littéralement bouleversé et, alors que, dans un restaurant de Sakamoto, j'avalais un plat de nouilles, j'étais encore en proie à une étrange sensation. Quelle était mon impression, quelle était ma pensée ? Cette question m'assaille à présent. Il serait plus commode, bien entendu, de mettre un point final en concluant qu'il s'agissait d'une illusion sans le moindre intérêt. Mais je ne peux croire à pareille explication trop facile. Et pourquoi donc ? À vrai dire, j'ai commencé à écrire sans savoir exactement où j'allais.

L'Ichigon-hôdan-shô passe pour avoir été l'un des livres de chevet de Kenkô. Quand bien même on glisserait ce passage dans ses *Turezure-gusa*, il ne paraîtrait pas inférieur au reste. Je ne peux maintenant formuler que ce genre de sottises, alors que j'ai sous les yeux le texte. Je reconnais toujours la qualité remarquable de son style, mais où est donc la beauté qui l'autre jour m'a tant ému ? Peut-être n'est-elle pas disparue ? N'est-elle pas en vérité devant mes yeux ? Ce qui a disparu serait plutôt une certaine disposition de mon corps et de mon esprit à saisir cette beauté et je ne pourrais arriver à retrouver cette condition, mentale et physique. Une réflexion si enfantine déjà m'entraîne dans un labyrinthe inextricable, sans fin. Cependant je me laisse aller, sans chercher à résister : je ne trouve rien de suspect dans cet état que l'on pourrait nommer les prémices d'une esthétique. Mais ma réflexion n'aboutit jamais à l'« Esthétique ».

Non, il est certain que je ne rêvais pas dans le vide. J'étais perdu dans la contemplation du feuillage verdoyant qui brillait au soleil, et des mousses qui couvraient les murs de pierre. J'avais suivi sans ambiguïté ce texte qui s'était révélé dans sa clarté, dans sa pleine fraîcheur. Sans nulle pensée inutile. Une coïncidence heureuse s'était produite entre des conditions extérieures et certaines dispositions de ma nature. Mais entre quelles conditions et quelles dispositions ? Je ne le sais. Il importe peu sans doute de le savoir. Il est possible que cette façon de penser en elle-même ne soit qu'une plaisanterie. Simplement, je me souviens qu'il y eut un moment pendant lequel rien ne me manquait : un moment où l'atmosphère était remplie des preuves de mon existence, où chaque preuve se manifestait avec une netteté qui emportait la conviction. Maintenant, évidemment, je ne m'en souviens plus très bien. À ce moment-là, le souvenir m'était heureusement revenu. Quel souvenir donc ? De l'époque de Kamakura ? C'est possible. Je serais tenté de le croire.

Par le passé, il me semblait extrêmement difficile d'échapper à la tentation de donner une nouvelle interprétation à l'Histoire ou au désir de la traiter d'un point de vue nouveau : ces idées m'assaillaient avec l'apparente séduction de leurs artifices. Par ailleurs, l'Histoire me paraissait, à mesure que je la contemplais, de plus en plus immuable. « Jamais elle ne cède devant les interprétations nouvelles ; elle n'est pas si fragile que l'on puisse la rouler à sa guise. » Quand j'en fus profondément convaincu,

je trouvais l'Histoire plus belle encore. Prétendre ainsi que Mori Ôgai est devenu dans ses dernières années un simple documentaliste, ne présente aucun intérêt. Quand il commença ses vastes investigations historiques, il s'était enfin approché de l'Âme de l'Histoire. J'éprouvai à peu près le même sentiment, lorsque je lus le *Kojiki-den/L'Exégèse de la Chronique des faits anciens*, de Motoori Norinaga. Seul ce qui reste immuable et repousse toute interprétation est beau. Voilà la pensée la plus vigoureuse que portait Norinaga. C'est la pensée cachée au plus profond de ce temps présent où foisonnent les interprétations. L'idée m'était venue un jour. J'en eus une autre, à l'improviste. Et, si je m'en souviens bien, j'en fis part à Kawabata Yasunari qui se trouvait par hasard à côté de moi. Il se contenta de sourire sans répondre.

Les hommes durant leur vie sont vraiment intraitables. Avons-nous pu une seule fois comprendre ce qui les vivants, moi y compris, pensaient et avons-nous pu deviner ce qu'ils allaient dire, ce qu'ils allaient faire ? Les hommes vivants échappent à toute évaluation, à toute observation. En ce sens, un homme mort est définitivement quelqu'un. Pourquoi ces morts peuvent-ils avoir une telle netteté, une telle plénitude ? Ils ont réellement pris forme humaine. Est-ce à dire qu'un homme vivant est une espèce d'animal en voie de devenir homme ?

Cette idée d'« une espèce d'animal » me plut, mais le fil de la réflexion restait rompu. L'Histoire ne connaît que des morts. Par conséquent, on ne trouve dans l'Histoire que l'aspect irréversiblement humain et des formes d'une beauté immuable. On dit souvent que dans le souvenir, tout paraît beau ; mais tous se trompent sur le sens de l'expression. Ce n'est pas que nous ayons tendance à embellir le passé. Simplement, le passé lui-même nous interdit de poursuivre des idées superflues. Le souvenir nous sauve de la condition de l'animal. Il ne faudrait pas nous contenter d'emmagasiner dans notre mémoire des connaissances ; nous devrions vraiment nous souvenir. Bien des historiens restent dans cette condition animale. Leur esprit encombré de tout ce qu'ils ont enregistré, les empêche de laisser leur cœur vide et ne leur permet pas de se souvenir ?

Il est fort difficile de retrouver des souvenirs intacts, mais il me semble que c'est le seul moyen d'une véritable efficacité pour échapper à la pensée étiolée qu'implique une conception du temps s'étendant du passé vers le futur comme une guimauve (c'est, me semble-t-il, la plus grande illusion de l'époque actuelle). Il reste pourtant quelques chances de réussir. Considérer ce monde-ci comme impermanent n'est pas propre à la pensée bouddhique. Cette condition pour ainsi dire animale est celle où tout homme se trouve placé, à n'importe quelle époque. Jamais nos contemporains ne sauraient

égaler cette jeune femme de l'époque de Kamakura, surgie par on ne sait quel hasard, dans la compréhension de l'impermanence. Car ils ont perdu le sens de ce qui est constant.

NOTES

- i) Le mont Hiei qui domine Kyôto est un des sites les plus illustres dans l'histoire de ce pays. Il est surtout connu par l'Enryakuji, les monastères bouddhiques de la secte Tendai qu'y fonda Saichô en 805. Mais ce lieu était un centre important du culte primitif lié aux montagnes et, même après l'introduction du bouddhisme, le shintoïsme y demeura vivant et se trouva associé à la nouvelle croyance. La pagode Jûzenji appartient au sanctuaire shintoïste, Sannô-gongen (officiellement Hie-taisha). Le mot Hiei nous évoque également les vicissitudes de la puissance religieuse lorsqu'elle se mêle d'exercer un certain pouvoir politique : ces exigences souvent injustifiables des moines-soldats au cours des XI^e et XII^e siècles sont connues, tout comme le massacre des fidèles qu'ordonna Oda Nobunaga en 1571.
- ii) Recueil des propos sur la foi tenus par trente-quatre croyants connus et inconnus. Compilés vraisemblablement entre 1297 et 1350, ces textes rédigés en hiragana (au lieu du kanbun/style sino-japonais) reflètent avec fidélité le sentiment religieux des Japonais qui refusent de se soumettre à une définition trop dogmatique, ou trop exclusive.

APPENDICE III

Original japonais du Texte 2

Nous soulignons les parties citées comme exemples.

日本文化私観

坂口安吾

ぼくは日本の古代文化についてほとんど知識を持っていない。ブルーノ・タウトが絶讃する桂離宮も見たことがなく、玉泉も大雅堂も竹田も鉄斎も知らないのである。いわんや、秦蔵六だの竹源齋師など名前すら聞いたことがなく、第一、めったに旅行することがないので、祖国のあの町この村も、風俗も、山河も知らないのだ。茶の湯の方式など全然知らない代りには、みだりに酔いしれることをのみ知り、孤独の家居にいて、床の間などというものに一顧を与えたこともない。

けれども、そのようなぼくの生活が、祖国の光輝ある古代文化の伝統を見失ったという理由で、貧困なものだとは考えていない（しかし、ほかの理由で、貧困だという内省には悩まされているのだが）。

タウトはある日、竹田の愛好家というさる日本の富豪の招待を受けた。客は十名あまりであった。主人は自分で倉庫と座敷の間を往復し、一幅ずつの掛物を持参して床の間へつるし一同に披露して、また、別の掛物を取りに行く、名画が一同を楽しませることを自分の喜びとしているのである。終わって、座を変え、茶の湯と、礼儀正しい食膳を供したという。こういう生活が「古代文化の伝統を見失わない」ために、内面的に豊富な生活だというに至っては内面なるもの目安があまり安直でめちゃくちゃな話だけれども、しかし、無論、文化の伝統を見失ったばかりのほうがいい（そのために）豊富であるはずもない。

いつかコクトーが、日本へ来たとき、日本人がどうして和服を着ないのだろうと言って、日本が母国の伝統を忘れ、欧米化に汲々たるありさまを嘆いたのであった。なるほど、フランスという国は不思議な国である。戦争が始まると、まず真っ先に避難したのはルーヴル博物館の陳列品と金塊で、パリの保存のために祖国の運命を変えてしまった。彼らは伝統の遺産を受継いできたが、祖国の伝統を生むべきものが、また、彼ら自身にほかならぬことを全然知らないようである。

伝統とは何か？ 国民性とは何か？ 日本人には必然の性格があって、どうしても和服を発明し、それを着なければならないような決定的な素因があるのだろうか。

講談を読むと、われわれの祖先ははなはだ復讐心が強く、草の根を分けて敵を捜し回っている。そのサムライが終ってからまだ七、八十年しかたないのに、これはもう、われわれにとっては夢の中の物語である。今日の日本人は、およそ、あらゆる国民の中で、恐らく最も憎悪心の少ない国民の中の一つである。ぼくがまだ学生時代の話であるが、アテネ・フランスでロペール先生の歓迎会があり、テーブルには名札が置かれ席が定まっていた、どういう訳かぼくだけ外国人の間に挟まれ、真正面はコット先生であった。コット先生は菜食主義者だから、たった一人献立が別で、オートミールのようなものばかり食っている。ぼくは相手がなくて退屈だから、先生の食欲ばかりもっぱら観察していたが、猛烈な速力で、一度さじを取りあげると口と皿の間を快速力で往復させ食べ終るまで下へ置かず、ぼくが肉をひと切れ食ううちに、オートミールをひと皿すすり込んでしまう。先生が胃弱になるのはもともとだと思った。テーブルスピーチが始った。コット先生が立ち上がった。と、先生の声は沈痛なもので、突然、クレマンソーの追悼演説を始めたのである。クレマンソーは前大戦のフランスの首相、虎と呼ばれた決闘好きの政治家だが、ちょうどその日の新聞に彼の死去が報ぜられたのであった。コット先生はボルテール流のニヒリストで、無神論者であった。エレジヤの詩を最も愛し、好んでボルテールのエピグラムを学生に教え、また、自ら好んで誦む。だから先生が人の死について思想を通したものでない直接の感傷で語ろうなどとは、ぼくは夢にも思わなかった。ぼくは先生の演説が冗談だと思った。今に一度にひっくり返すユーモアが用意されているのだろうと考えたのだ。けれども先生の演説は、沈痛から悲痛になり、もはや冗談ではないことがはっきりわかったのである。あんまり思いも寄らないことだったので、ぼくはあつけにとられ、思わず、笑いだしてしまった。—その時の先生の目をぼくは生涯忘れることができない。先生は、殺してもなお飽きたりぬ血に飢えた憎悪を凝らして、ぼくをにらんだのだ。

このような目は日本人にはないのである。ぼくは一度もこのような目を日本人に見たことはなかった。その後も特に意識して注意したが、一度も出会ったことがない。つまり、このような憎悪が、日本人にはないのである。「三国志」における憎悪、「チャタレイ夫人の恋人」における憎悪、血に飢え、八つ裂きにしてもなお飽き足りぬという憎しみは日本人にはほとんどない。昨日の敵は今日の友という甘さが、むしろ日本人に共有の感情だ。およそあだ討ちにふさわしくない自分たちであることを、おそらく多くの日本人が痛感しているに相違ない。長年月にわたって徹底的に憎み通すことすら不可能に近くせいぜい「食いつきそうな」目つきぐらいが限界なのである。

伝統とか、国民性と呼ばれるものにも、時として、このような欺瞞が隠されている。およそ自分の性情に裏腹な習慣や伝統を、あたかも生来の希願のように背負わなければならないのである。だから、昔日本に行われていたことが、昔行われていたために、日本本来のものであることは成り立たない。外国において行われ、日本には行われていなかった習慣が実は日本人にふさわしいこともありうるのだ。模倣ではなく、発見だ。ゲーテがシェークスピアの作品に暗示を受けて自分の傑作を書き上げたように、個性を尊重する芸術においてすら、模倣から発見への過程は最もしばしば行われる。インスピレーションは、多く模倣の精神から出発して、発見によって結実する。

キモノとは何ぞや？ 洋服との交流が千年ばかり遅かっただけだ。そうして、限られた手法以外に、新たな発明を暗示する別の手法が与えられなかっただけである。日本人の貧弱な体躯が特にキモノを生み出したのではない。日本人にはキモノのみが美しいわけでもない。外国のかつぶくのよい男たちの和服姿が、われわれよりも立派に見えるに決まっている。

小学生のころ、万代橋という信濃川の河口に架かっている木橋が取り壊されて、川幅を半分埋め立て鉄橋にするというので、長い期間、悲しい思いをしたことがあった。日本一の木橋がなくなり、川幅が狭くなって、自分の誇りがなくなることが、身を切られる切なさであったのだ。その不思議な悲しみ方が今では夢のような思い出だ。このような悲しみ方は、成人するにつれ、また、その物との交渉が成人につれて深まりながら、かえって薄れる一方であった。そうして、今では、木橋が鉄橋に代り、川幅の狭められたことが、悲しくないばかりか、きわめて当然だと考える。しかし、このような変化は、ぼくのみではないだろう。多くの日本人は、故郷の古い姿が破壊されて、欧米風な建物が出現するたびに、悲しみよりも、むしろ喜びを感じる。新しい交通機関も必要だし、エレベーターも必要だ。伝統の美だの日本本来の姿などというものよりも、より便利な生活が必要なのである。京都の寺や奈良の仏像が全滅しても困らないが、電車が動かなくては困るのだ。われわれに大切なのは「生活の必要」だけで、古代文化が全滅しても、生活は滅びず、生活自体が滅びない限り、われわれの独自性は健康なのである。なぜなら、われわれ自体の必要と、必要に応じた欲求を失わないからである。

タウトが日本を発見し、その伝統の美を発見したことと、われわれが日本の伝統を見失いながら、しかも現に日本人であることとの間には、タウトが全然思いもよらぬ隔りがあった。すなわち、タウトは日本を発見しなければならなかったが、われわれは日本を発見するまでもなく、現に日本人なのだ。われわれは古代文化を見失っているかも知れぬが、日本を見失うはずはない。日本精神とはなんぞや、そういうことをわれわれ自身が論じる必要はないのである。説明づけられた精神から日本が生れるはずもなく、また、日本精神というものが説明づけられ

るはずもない。日本人の生活が健康でありさえすれば、日本そのものが健康だ。湾曲した短い足にズボンをはき、洋服を着て、チョコチョコ歩き、ダンスを踊り、畳を捨てて、安物の椅子テーブルにふんぞり返って気取っている。それが欧米人の目から見て滑稽千万であることと、われわれ自身はその便利に満足していることの間には、全然つながりがないのである。彼らがわれわれを哀れみ笑う立場と、われわれが生活しつつある立場には、根底的に相違がある。われわれの生活が正当な要求に基づく限りは、彼らの憫笑がはなはだ浅薄でしかないのである。湾曲した短い足にズボンをはいてチョコチョコ歩くのが滑稽だから笑うというのは無理がないが、われわれがそういうところにこだわりを持たず、もう少し高い所に目的を置いていたとしたら、笑うほうが必ずしも利口ははずはないではないか。

ぼくは先刻白状に及んだ通り、桂離宮も見たことがなく、雪舟も雪村も竹田も大雅堂も玉泉も鉄斎も知らず、狩野派も運慶も知らない。けれども、ぼく自身の「日本文化私観」を語ってみようと思うのだ。祖国の伝統を全然知らず、ネオン・サインとジャズぐらいしか知らないやつが、日本文化を語るとは不思議なことかも知れないが、少なくとも、ぼくは日本を「発見」する必要だけはなかったのだ。

(『精選 現代文』大修館書店, 2004, pp. 160-167)

APPENDICE IV

Traduction française du Texte 2

Nous soulignons les parties citées comme exemples.

Mes vues personnelles sur la culture japonaise**

Ango Sakaguchi

Je ne possède pratiquement aucune connaissance en ce qui concerne la culture classique japonaise. Je n'ai jamais vu la villa impériale de Katsuraⁱ⁾ que Bruno Tautⁱⁱ⁾

** traduit et annoté par Brunot Dubois. cf. « Mes vues personnelles sur la culture japonaise : Sakaguchi Ango », *Journal of Sapporo International University*, Sapporo International University, 30, 237-255, 1999. Pourtant, nous avons apporté de nombreuses modifications à sa traduction et à ses notes sans indications particulières.

couvre de louanges et je ne connais pas plus les artistes du nom de Gyokusenⁱⁱⁱ⁾, Taigadô^{iv)}, ni Chikuden^{v)} et Tessai^{vi)}. Qui plus est, je n'avais jamais entendu jusqu' à maintenant les noms de Hata Zôroku^{vii)}, de Chikugensaishi^{viii)}. En premier lieu, comme il est très rare que je voyage, je ne connais pas telle ville ou tel village de mon pays natal, ni ses coutumes particulières, pas plus que je n'en connais les fleuves et les montagnes. Quoique je ne connaisse rien à la façon d'officier la cérémonie du thé, je sais uniquement me plonger dans l'ivresse de façon déraisonnable et bien qu'il y ait un tokonoma^{ix)} dans mon logement solitaire je n'y ai jamais prêté attention.

Pourtant, je ne pense pas que pour la seule raison que j'ai perdu de vue les brillantes et anciennes traditions culturelles de mon pays ma vie en soit plus pauvre pour autant. (Quoique pour d'autres raisons j'ai été ennuyé introspectivement du fait d'être pauvre mais...)

Un jour, Taut fut reçu par un riche Japonais, qui était passionné de Chikuden. Les invités étaient à peu près au nombre de dix. Le maître de maison faisait l'aller et retour entre son entrepôt et la salle d'hôte, il apportait lui-même tour à tour l'un ou l'autre de ses kakemono^{x)} qu'il accrochait au tokonoma, le présentait à ses visiteurs et s'en retournait ensuite en prendre un autre, il prenait ainsi plaisir à divertir son public avec ses œuvres réputées. Une fois que cela fût fini ils changèrent de place et après la cérémonie du thé la table fut servie avec des manières raffinées. En arriver à écrire que cette façon de vivre, qui « n'a pas oublié les traditions de la culture classique » est le signe d'une vie intérieurement riche, réduit le prix de la vie intime d'un homme à si peu de valeur que cela en devient une histoire complètement absurde ! Bien évidemment moi qui ai oublié les traditions culturelles (et pour cette raison), je ne puis avoir une vie intérieurement riche !

Lors de sa venue au Japon, Cocteau s'enquit de savoir pourquoi les gens ne portaient pas de vêtements à la japonaise, il se lamenta du spectacle attristant des Japonais qui oubliaient les traditions de leur pays natal et cherchaient à s'eupéaniser. La France est en vérité un pays bien étrange ! Quand la guerre a commencé, tout d'abord ce qui fut mis en premier lieu à l'abri dans un endroit sûr, ce furent les chefs-d'œuvre exposés au Louvre et les lingots d'or ! Ils ont complètement changé le destin de leur pays pour la conservation de Paris ! Ils ont hérité d'un patrimoine de traditions mais ils ne semblent pas savoir s'il faut donner naissance aux traditions de leur pays natal ou si c'est seulement une chose qu'ils font pour eux-mêmes.

Qu'est-ce que la tradition ? Qu'est-ce que le caractère national ? Les Japonais seraient-ils dotés d'un caractère inné qui les aurait obligés à découvrir un vêtement de style oriental et à les porter sur eux ?

Lorsque l'on lit des kôdan^{xi)} concernant les samourais l'on s'aperçoit que nos ancêtres possédaient un esprit de vengeance extrêmement poussé. Ils recherchaient par tous les moyens leurs ennemis. Bien que cela ne remonte qu'à soixante-dix ou

quatre-vingts ans seulement que le système des samourais ait disparu cela est déjà pour nous une histoire qui appartient au domaine du rêve. Parmi tous les peuples, les Japonais d'aujourd'hui sont un de ceux qui, assurément, connaît le moins la haine. C'est une histoire qui remonte à l'époque où j'étais encore étudiant. L'on donnait, à l'Athénée Français^{xii} un repas d'accueil en l'honneur du professeur Robert. La place à table de chacun était indiquée par une carte et je ne sais pour quelle raison j'étais le seul à me retrouver encadré par des étrangers. En face de moi était assis le professeur Cotte qui, du fait qu'il était végétarien, avait droit, lui seul, à un menu spécial. Il mangeait quelque chose qui ressemblait à une bouille de flocons d'avoine et comme je n'avais pas d'interlocuteur et que je m'ennuyais, j'observais principalement l'appétit du professeur qui faisait faire à sa cuillère, une fois qu'il l'eût levée, des allées et venues entre sa bouche et son assiette avec une rapidité incroyable ! Il ne la reposa plus jusqu'à ce qu'il eût fini de manger. Pendant que je digérais un morceau de viande, lui avait avalé son assiette de bouillie ! Je me dis que c'était tout à fait naturel qu'il ait l'estomac fragile ! Puis vint le moment des discours autour de la table. Le professeur Cotte se leva, il parlait d'un air affligé, quand soudainement il entama un discours funéraire sur Clémenceau. Ce dernier avait été le premier Ministre français d'avant la première guerre mondiale, surnommé le Tigre, c'était un homme politique qui aimait le combat et justement ce jour-là avait été publié dans la presse l'annonce de son décès. Le professeur Cotte était un nihiliste dans le style de Voltaire et il était aussi athée. Il appréciait plus que tout les poésies élégiaques et enseignait avec amour les épigrammes de Voltaire à ses étudiants et les leur lisait lui-même avec plaisir. C'est pourquoi je ne pouvais m'imaginer qu'il en resterait seulement aux réflexions qu'il exprimait avec une franche sentimentalité au sujet de la mort d'un homme, je pensais que son discours était une plaisanterie et je m'attendais à ce qu'à un moment ou l'autre il le retourne subitement avec humour. Mais le ton de son discours passa de l'affliction au pathétique et je me rendis finalement compte qu'il ne s'agissait pas du tout d'une plaisanterie ! Comme c'était une chose à laquelle je ne m'attendais nullement, j'en tombai des nues et sans m'en rendre compte j'éclatai de rire. Le regard que me jeta à ce moment-là le professeur est une chose que je ne pourrais oublier de toute ma vie ! Il me lorgna et concentra sur moi sa haine qui, même si elle pouvait me tuer, resterait encore avide de mon sang !

Les Japonais ne possèdent pas cette sorte de regard, du moins je ne leur ai jamais vu avec un tel regard. Après cet épisode j'y ai fait tout particulièrement attention mais il ne m'est pas arrivé une seule fois de le croiser. C'est dire que les Japonais ne connaissent pas cette sorte de haine. La haine contenue dans « San-goku-shi »^{xiii}, la haine dans « Lady Chatterley », cette haine assoiffée de sang, cette haine qui même déchirée en morceaux reste encore insatisfaite, la plupart des Japonais ne l'éprouve pas. Cette sorte d'indulgence, les ennemis d'hier sont devenus nos amis d'aujourd'hui,

correspond plutôt au sentiment commun que se partagent les Japonais. Il n'y a pas de doute que beaucoup d'entre eux ressentent sans doute vivement qu'ils sont incapables d'assouvir une vengeance. Pendant de très longues années il leur était même presque impossible de haïr radicalement et leur haine se limitait tout au plus au regard « qui cherche à dévorer » l'autre.

Dans ce qu'on nomme traditions, caractère national, se trouve ainsi cachée cette sorte de tromperie. Il nous faut assumer des traditions et des coutumes qui sont contraires à notre tempérament et à nos sentiments à peu près comme si elles étaient des souhaits innés. C'est pourquoi cela ne tient pas debout de soutenir que certaines choses qui se sont déroulées dans le passé au Japon, et parce qu'elles se sont passées autrefois, sont d'origine typiquement japonaise. Il est tout à fait possible que des coutumes pratiquées à l'étranger mais qui ne l'étaient pas au Japon conviennent en vérité parfaitement aux Japonais. Cela n'est pas de l'imitation, c'est simplement une découverte. Tout comme Goethe a reçu des suggestions à la lecture des œuvres de Shakespeare et a écrit ses propres chefs-d'œuvre, de même, dans l'art qui respecte la personnalité, il arrive plus souvent que l'imitation soit le processus qui conduise à la découverte. L'inspiration trouve souvent son point de départ dans l'esprit d'imitation et fructifie grâce à une découverte.

Qu'est-ce que c'est donc que le kimono ? C'est un vêtement qui a connu des échanges avec les habits à l'occidentale avec seulement mille ans de retard et qui, à l'exception de détails limités, n'a pas eu la chance de rencontrer d'autres procédés qui auraient pu lui suggérer de nouvelles découvertes. Ce n'est pas le corps chétif des Japonais qui a spécialement donné naissance au kimono. Il n'y a pas de raison que pour les Japonais, seul soit joli le kimono. C'est un fait indéniable que les hommes étrangers de belle prestance et vêtus d'un kimono paraissent plus beaux que nous.

À l'époque où j'étais à l'école primaire l'on détruit un pont de bois nommé Mandai qui franchissait l'embouchure de la rivière Shinano, l'on combla la moitié de cette même rivière et l'on construisit un pont de fer, ce qui pendant longtemps m'attrista. J'avais le cœur déchiré de voir disparaître ce qui faisait mon orgueil, le seul pont en bois du Japon, la largeur de la rivière réduite, cela me pénétrait de tristesse. Je me rappelle maintenant de cette curieuse façon d'être triste comme si c'était un rêve. Mais à mesure que je grandissais et que devenant adulte mes rapports avec ces choses s'approfondissaient, cette façon de ressentir de la tristesse ne cessa de s'amenuiser. Et maintenant que le pont de bois ait été remplacé par un pont de fer, que le lit de la rivière ait été rétréci, bien loin que cela me rende triste, je pense au contraire que c'est une chose tout à fait naturelle. Mais cette sorte de transformation n'est certainement pas particulière à moi seul. Beaucoup de Japonais ressentent plutôt de la joie que de la tristesse lorsque l'ancien aspect de leur pays natal est détruit et qu'à chaque fois y fait place des constructions dans le style européen. Nous avons besoin de nouveaux

moyens de transports ainsi que d'ascenseurs. Ce qui nous importe, plutôt que la beauté des traditions, l'aspect du Japon à ses origines, c'est une vie plus pratique. Les temples de Kyoto et le grand Bouddha de Nara peuvent-ils bien disparaître, cela ne nous gênera pas, mais que les tramways s'arrêtent de fonctionner et nous voilà alors dans l'embarras. Ce qui est important à nos yeux, ce sont seulement « les choses indispensables à la vie », que notre culture ancienne soit entièrement détruite cela n'anéantit pas la vie, et tant que la vie elle-même n'est pas détruite notre originalité reste intacte parce que nous n'avons pas perdu cette nécessité elle-même et les désirs qui correspondent à cette nécessité.

Il existe une très grande différence dont Taut ne se rend point du tout compte, entre le fait qu'il a découvert le Japon ainsi que la beauté de ses traditions et nous, qui bien que nous oublions peut-être les traditions japonaises, sommes en dépit de cela, réellement Japonais ! Taut a dû découvrir le Japon, mais à nous, il ne nous était pas nécessaire de le faire car nous sommes de fait Japonais. Il se peut que nous oublions la culture ancienne mais cela n'est pas vrai que nous perdions de vue le Japon. Qu'est-ce que l'esprit japonais ? C'est une chose au sujet de laquelle nous-mêmes Japonais, n'avons point à débattre. Le Japon n'est pas sorti d'un esprit qui serait tout commenté, et également il n'est pas possible de donner des explications sur ce qu'est l'esprit japonais. Que la vie des Japonais soit saine, alors le Japon lui-même est bien portant ! Ils portent des pantalons au-dessus de leurs petites jambes arquées, ils mettent des vêtements à l'occidentale, marchent à petits pas. Ils dansent, ils se débarrassent de leur tatami et se donnent un genre, carrés dans leurs fauteuils et devant leurs tables bon marché. Il n'y a aucun rapport entre ceci vu par les yeux des Européens pour qui cela atteint le comble du comique et nous-mêmes qui nous nous satisfaisons de ces pratiques. Il y a une différence fondamentale entre la position de ceux qui rient de commisération et notre position à nous qui continuons à mener notre vie ainsi. Dans la mesure où notre vie est bâtie sur des exigences justes, leur sourire de compassion n'est seulement que superficiel. C'est excusable qu'ils se moquent de nous, car c'est comique de nous voir marcher à petits pas, habillés d'un pantalon sur nos petites jambes arquées, mais nous-mêmes, sans y attacher vraiment d'importance, si nous plaçons notre objectif sur un niveau un peu plus élevé, cela m'étonnerait que ceux qui rient soient forcément intelligents.

Comme je l'ai confessé précédemment, je n'ai jamais vu la villa impériale de Katsura, je ne connais pas ni Sesshû^{xiv)}, ni Sesson^{xv)}, ni Chikuden, ni Taigadô, ni encore Gyokusen, pas plus que Tessai, je ne connais pas non plus l'école de Kanô^{xvi)}, ni Unkei^{xvii)}. Cependant j'ai l'intention de parler de « mes vues personnelles sur la culture japonaise ». C'est peut-être une chose bizarre qu'un individu qui ignore complètement les traditions de son pays natal et ne connaisse à peu près seulement que les lumières des néons et le jazz veuille disserter au sujet de la culture japonaise,

mais dans mon cas, au moins, il ne m'était pas nécessaire de « découvrir » le Japon !

NOTES

- i) Villa impériale de Katsura. Katsura Rikyū (Kyoto). Construite en 1620, elle servait de résidence d'été des empereurs. Les diverses constructions de l'ensemble (dont plusieurs pavillons pour la cérémonie du thé) sont d'une élégance raffinée et bâties avec une grande sobriété.
- ii) Bruno Taut. (1880-1938). Architecte allemand, il fonda un cabinet d'architecture à Berlin. Spécialisé dans l'architecture de logements collectifs, il enseigna ensuite à l'Université et fût ensuite invité à Moscou où il entreprit de grands travaux d'architecture. De retour en Allemagne il s'expatria à la montée du nazisme et vint au Japon. Durant son séjour il fit des conférences dans plusieurs villes du Japon, enseigna aussi et écrivit plusieurs ouvrages parmi lesquels *Nihon bunka-shikan (Mes vues personnelles sur la culture japonaise)* dont Ango a repris ici le titre pour en faire la critique.
- iii) Gyokusen. MOCHIZUKI Gyokusen (1834-1913). Peintre dont les œuvres, comme celles des artistes peintres cités dans ce texte, sont des lavis réalisés sur du papier avec de l'encre de chine.
- iv) Taigadō. IKENO Taiga (1723-1776). Peintre.
- v) Chikuden. TANOMURA Chikuden (1777-1835). Un des plus grands peintres Nanga (peinture de style chinois, surnommée aussi peinture des lettrés) et l'un des plus grands artistes de sa génération, célèbre par ses poèmes et ses peintures de navires en pleine tempête.
- vi) Tessai. TOMIOKA Tessai (1836-1924). Artiste
- vii) Hata Zōroku. (1823-1890). Mouleur, Artisan d'art.
- viii) Chikugensaishi. NIKAIDŌ Chikugensai (1858-1933). Peintre.
- ix) tokonoma. Renforcement dans la pièce de réception, légèrement surélevé par rapport aux nattes et destiné à recevoir des objets décoratifs.
- x) kakemono. Peinture ou calligraphe sur soie ou papier suspendue au mur et que l'on peut enrouler.
- xi) kōdan. Récit dramatique de faits historiques racontés par un diseur d'histoires.
- xii) Athénée Français. École de français que fréquentait Ango alors qu'il était étudiant.
- xiii) Sangoku-shi. *Histoire des Trois Royaumes (Sanguozhi)* : roman historique chinois traitant de la guerre civile de la chute de la dynastie Han orientale et de la fondation des trois royaumes : Wei, Shu et Wu (220-260). Écrit par Luo Guanzhong au 14^{ème} siècle d'après l'œuvre de Chen Shou écrite au 3^{ème} siècle. C'est l'épopée la plus populaire de la littérature chinoise. Ce livre a également eu une grande influence sur la culture japonaise.
- xiv) Sesshū. (1420-1506). Un moine peintre bouddhiste qui pratiquait le suiboku (lavis à l'encre de Chine).
- xv) Sesson. (1504? -?). Peintre.
- xvi) école de Kanō. Fondée par KANŌ Nobumasa (1434?-1530?), cette école de peinture célèbre s'est développée jusqu'au 19^{ème} siècle.

xvii) Unkei. (?-1223). Sculpteur. Il est l'auteur de statues de moines bouddhistes, de différentes sculptures pour décorer les temples. Il imposa son style qui se veut à la fois plein de modération et de distinction.

APPENDICE V

Texte 3

C'est nous qui mettons en gras.

Absurde bizutage

Le bizutage, pratiqué au mois de septembre lors de la rentrée des classes préparatoires et des grandes écoles, est choquant et révélateur d'une certaine violence sociale et d'un mode de fonctionnement hiérarchique inadmissibles dans une société qui se veut ouverte et démocratique. C'est une humiliation collective infligée par une partie d'une communauté scolaire sur une autre partie à la seule raison de l'ancienneté de la première par rapport à la seconde.

Le bizutage est souvent présenté comme un moyen d'intégrer les plus jeunes au corps des anciens et d'assurer la cohésion de l'école. Cela appelle une triple remarque.

D'abord, dans le bizutage, la communauté scolaire en question se considère comme une caste, c'est-à-dire comme classe fermée ayant l'initiative de l'inclusion et de l'uniformisation des comportements. Il est donc postulé que le groupe domine et contrôle les personnes qui s'y agrègent. Cela est d'autant plus inquiétant qu'il s'agit, dans la plupart des cas, d'écoles chargées de former les cadres de la société. Comment se considéreront-ils alors ?

Ensuite, les humiliations infligées sont aussi absurdes qu'impératives. La volonté des soumis est remise tout entière au caprice des anciens. L'autonomie de la personne est abolie, elle doit plier sans que les ordres aient, bien sûr, la moindre apparence de justification. Le pouvoir s'affirme là pour lui-même, dans sa jouissance cynique. L'arbitraire n'est pas autre chose. Ici encore est-ce la meilleure préparation à l'exercice de l'autorité dans les entreprises et les organes de l'Etat ?

Enfin, le bizutage se perpétue d'année en année, les nouveaux élèves deviennent des anciens qui, à leur tour, infligent ce qu'ils ont subi. La chaîne se maintient comme

si les pratiques sociales qui la sous-tendent demeuraient également. Le rite conservé est conservateur. Les élèves ont intégré les normes et les objectifs de la société telle qu'elle est. Ils en seront, pour beaucoup, les fidèles exécutants.

Le bizutage est le dur miroir de notre société. Faut-il se contenter de le regarder ?

François Fricker, professeur de philosophie à Paris, *Le Monde*, 1990

(Ce texte est cité dans H. Mirabail, *Argumenter au lycée*, Bertrand-Lacoste, Collection Didactiques 1994 p. 163)

BIBLIOGRAPHIE

- Claiborne, G. D. (1993) *Japanese and American rhetoric: a contrastive study*, San Francisco, International Scholars Publications.
- Disson, A. (1996) *Pour une approche communicative dans l'enseignement du français au Japon : Bilan et propositions*, Osaka, Presses Universitaires d'Osaka
- Gulick, S. L. (1963) *The East and the West: A Study of Their Psychic and Cultural Characteristics*, Rutland, VT: Tuttle.
- Harder, B. D. et Katz-Harder, H. 1982 « Cultural Interface and Teaching English Composition in Japan », *The English Teacher's Magazine*, 7. XXX.I, 4, Taishûkan-shoten, Tokyo: 19-23.
- Hinds, J. (1987) « Reader Versus Writer Responsibility: A New Typology », Ulla Connor and Robert Kaplan (eds.) *Writing Across Languages: Analysis of L2 Text*, Massachusettes, Addison-Wesley: 141-152.
- Kaplan, R. B. (1966) « Cultural Thought Patterns in Inter-cultural Education », *Language Learning*, 16-1&2, 1-20.
- Takagaki, Y. (2000a) « Problème de l'organisation textuelle chez les apprenants japonais — du point de vue de la linguistique contrastive — », *Enseignement du Français au Japon*, 28, Société Japonaise de Didactique du Français : 47-56.
- Takagaki, Y. (2000b) « Des phrases, mais pas de communication. Problème de l'organisation textuelle chez les non-Occidentaux : le cas des Japonais », *Dialogues et Cultures*, 44, Fédération Internationale des Professeurs de Français : 84-91.
- Takagaki, Y. (2001) « Les stratégies discursives du français et du japonais et le problème de l'organisation textuelle », *Études de Langue et Littérature*

- Françaises*, 79, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises : 79-90.
- Takagaki, Y. (2002) « La logique française est-elle universelle ? — études comparatives des organisations textuelles chez les Français et les Asiatiques — » *Colloque International de Bangkok 2002*, Association Thaïlandaise des Professeurs de Français : 185-195.
- Takagaki, Y. (2005) « Diversité des langues et organisations textuelles : le cas des Japonais » *Dialogues et Culture* 50, Fédération Internationale des Professeurs de Français : 154-159.
- Takagaki, Y. (2006) « Remarques sur les spécificités du japonais constituant des difficultés dans l'apprentissage du FLE », *Journal of Language and Culture: Language and Information*, vol. 1, Département de Langue et Culture, Faculté des Sciences humaines et sociales, Université Préfectorale d'Osaka : 31-73.
- Takagaki, Y. (2007) « Représentation de la norme à l'écrit : enquête auprès d'étudiants japonais et de professeurs français », *Journal of Language and Culture: Language and Information*, vol. 2, Département de Langue et Culture, Faculté des Sciences humaines et sociales, Université Préfectorale d'Osaka : 35-97.
- Tanizaki, J. (1934) *Bunshô-dokuhon (Manuel de l'écrit)*, Tokyo, Chûokôron.
- West, W. (1989) « Don't Sell Short the Exposition Pattern of Classical Rhetoric » *Cross Currents* 15 : 25-29.
- Yoshida, S. (1990) *Zuihitsu to wa nani ka (Qu'est-ce que le zuihitsu ?)* Tokyo, Soutakusha.

Je tiens à remercier Christian Bouthier pour sa relecture attentive de cet article et Bruno Dubois pour la traduction de l'œuvre de Sakaguchi.

Ce travail a été réalisé grâce aux dons de la Fondation Mitsubishi (The Mitsubishi Foundation).

(Maître de conférences, Université Préfectorale d'Osaka)