

Dossier spécial : Être Dix-huitiémiste en Asie de l'Est
Comptes rendus

Le comparatisme et la leçon de Hisayasu Nakagawa

Je voudrais commencer ma communication en évoquant des souvenirs de Monsieur Hisayasu Nakagawa. Comme je suis entré à l'université en avril 1989, j'ai pu en effet suivre ses cours à la section de langue et littérature françaises jusqu'à 1992, année où il s'est retiré de ses fonctions de professeur à l'Université de Kyoto. Pendant ces deux dernières années, tout à fait heureuses et fructueuses pour moi, Monsieur Nakagawa était aussi le Doyen de la Faculté des Lettres, mais la première impression (ou presque) que j'ai eue de lui n'était pas celle d'un homme grave et austère. Je me souviens très bien : au mois d'avril 1991 où j'ai intégré avec mes amis la section de littérature française, lors du banquet de bienvenue en l'honneur des nouveaux étudiants, j'ai vu Monsieur Nakagawa de tout près et il n'a cessé de plaisanter devant les étudiants.

Il était pourtant calme et imposant dans la classe. Il nous répétait l'importance d'une lecture exacte et précise, de la fidélité au texte : je me rappelle que, lorsque, dans un cours sur *L'Illusion comique* de Corneille, un étudiant, qui n'était heureusement pas moi, n'a su que répondre sur l'usage d'un infinitif qui se trouvait dans le texte, Monsieur Nakagawa a suspendu le cours pendant plusieurs minutes pour le bombarder de questions et l'amener à la bonne réponse. Dans un autre cours, Monsieur Nakagawa nous a fait lire l'article célèbre de Benveniste sur la distinction entre discours et récit. Ce qui était impressionnant, c'est que le texte que l'on utilisait dans la classe était une photocopie de l'exemplaire même de Monsieur Nakagawa dont les marges étaient remplies de milliers de notes. Cette image des pages diversement soulignées, bourrées de notes dans les marges était vraiment révélatrice pour nous de ce que devaient être l'attitude et les efforts nécessaires du chercheur envers les études en général. Pour moi personnellement, elle reste aujourd'hui même une sorte d'emblème de la sincérité scientifique. Permettez-moi de vous citer encore un souvenir : lors de la soutenance de mon mémoire de licence sur Paul Valéry, Monsieur Nakagawa, qui se trouvait dans le jury, m'a posé une question ; je lui ai répondu d'une manière que je croyais suffisamment claire, mais il a insisté sur le problème en disant : « Vous comprenez vraiment ce que vous dites ? », question qui, cette fois, m'a tout à fait bouleversé, car je croyais que ce que j'avais dit était clair. Monsieur Nakagawa m'a pourtant fait remarquer la nécessité de remettre en cause les choses qu'on croyait limpides, de garder une sorte de doute, disons cartésien, méthodique ou hyperbolique.

Le titre de notre colloque d'aujourd'hui, « Être dix-huitiémiste en Asie de l'Est », montre bien ce qu'étaient la problématique cruciale et l'intérêt premier de Monsieur Nakagawa. Il nous disait quelques fois ce que c'était que d'être chercheur dans le domaine de la littérature française au Japon : le français n'étant pas notre langue maternelle, nous avons beaucoup de handicaps ; dans ces conditions-là, pour avoir un résultat digne d'être remarqué parmi les importants travaux menés par les éminents spécialistes français, il faut absolument se concentrer sur un problème précis, afin de faire, selon l'expression militaire, une « percée », en attaquant un point unique. Cette conscience de soi d'un chercheur non français a sans aucun doute fortement marqué les chercheurs de ma génération dans l'attitude que nous avons choisi d'adopter. Sans Monsieur Nakagawa ainsi que Monsieur Jo Yoshida, décédé prématurément, qui a participé à l'édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la Bibliothèque de la Pléiade, je n'aurais jamais fait une thèse française sur Valéry.

Il est à remarquer pourtant que les travaux de Monsieur Nakagawa ne se réduisent pas au domaine étroit du spécialiste. L'ouvrage que nous avons aujourd'hui le plaisir de vous présenter, *L'Esprit des Lumières en France et au Japon*, nous le montre très bien : outre le fait que ses études dix-huitiémistes abordent divers auteurs, des philosophes tels que Voltaire, Diderot, Rousseau aux anti-philosophes comme Bergier ou Chaudon, le livre nous présente aussi des réflexions comparatistes sur les littératures française et japonaise. En ce qui concerne la première partie consacrée aux études des Lumières en France, je laisse à mes amis dix-huitiémistes ici présents le soin de discuter sur nombre de problèmes qui y sont contenus. Je dis simplement que, personnellement, j'ai été vraiment impressionné par l'idée de Monsieur Nakagawa de reconsidérer l'espace discursif du XVIII^e siècle en examinant les débats acharnés entre les philosophes et les anti-philosophes. Ses réflexions sur la mutation des idées au XVIII^e siècle ont aussi attiré mon attention : on ne s'intéresse plus à la vie éternelle au sens chrétien pour se soucier de la postérité, c'est-à-dire de sa réputation post-mortem. L'étude sur La Harpe, qui a été un critique très important dans ce passage de la littérature classique, qu'on appelait « les Belles Lettres », à la « Littérature » au sens moderne, m'a aussi beaucoup intéressé.

Mais ce n'est pas pour parler de la première partie que j'ai été invité par Kenta Ohji, organisateur du colloque ainsi que responsable de l'accueil du fonds Nakagawa à l'Institut des Recherches en Sciences humaines. En tant que valéryen et auteur d'un livre sur Hideo Kobayashi, je m'attarderai un peu sur le chapitre 12 de la seconde partie qui traitent de ces deux écrivains.

*

Dans ce chapitre qui compare *Mozart* de Kobayashi à l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* ainsi qu'à *Note et digression* de Valéry, Nakagawa remarque d'abord qu'il

partage avec Kobayashi le point de vue selon lequel les données biographiques sont tout à fait incapables de nous livrer le secret de la création artistique. Il est inutile de se renseigner sur la vie d'un auteur pour comprendre l'originalité de ses œuvres. Mais après avoir constaté ce point commun, Nakagawa observe plutôt le fossé infranchissable qui le sépare de Kobayashi. En effet, l'anecdote que raconte Kobayashi au début de son *Mozart* est déjà tout à fait significative : dans sa jeunesse, à son « époque de vagabondage », Kobayashi déambulait dans la rue de « Dôtonbori » à Osaka quand le célèbre thème de la symphonie n° 40 de Mozart « a résonné tout d'un coup dans [sa] tête ». Nakagawa avance que cette expérience, ou au moins cette anecdote de sa propre jeunesse, permet à Kobayashi d'accéder à l'essence même de la musique mozartienne telle qu'il l'a conçue. Se fondant sur une lettre de Mozart qui s'est avérée de nos jours une contrefaçon, le critique japonais constate que, pour Mozart, la musique est quelque chose qui apparaît comme une image qui vient on ne sait d'où on ne sait comment. La musique, ou selon l'expression de Kobayashi, « le génie de la musique », « le génie qu'on appelle la musique », surgit dans la tête de Mozart tout comme le passage inaugural de la symphonie vient spontanément à Kobayashi dans la rue de « Dôtonbori ». À cette idée d'œuvre d'art comme *surgissement spontané*, Nakagawa oppose la *compréhension consciente* et la *construction volontaire* qu'avance Valéry dans ses textes, idées typiquement occidentales qui mettent au centre de tout le sujet et la volonté :

[...] il y a un mur infranchissable entre le Léonard de Valéry qui construit tout par le contrôle très vigoureux de la conscience, et le Mozart de Kobayashi qui transmet un flot d'images musicales que l'on reçoit sans pouvoir y résister. (p. 715)

Le deuxième point de divergence concerne l'objet de la critique. Ce que met en relief Kobayashi en mentionnant un texte de Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase*, c'est « l'homme de génie mis à nu », ou « l'âme solitaire mise à nu » du musicien. Devant cette nudité essentielle de l'artiste, Kobayashi ne peut que se taire « en laissant tomber le chemin de l'analyse et de la démonstration » pour « se [représenter] tout comme Stendhal avec “ lucidité et ivresse ” l'âme de Mozart » (p. 717). La tentative de Valéry consiste tout au contraire, non pas à se complaire dans la sympathie intuitive, mais à construire « un être théorique, un *modèle* psychologique [...] qui représente [...] notre propre capacité de reconstruire l'œuvre que nous nous sommes proposé de nous expliquer » (*CE*, I, 1231¹).

Le troisième point de divergence concerne la mort. Si le Mozart que fixe Kobayashi n'est qu'« un génie de la musique », n'appartient-il plus au monde des vivants, mais à celui des morts ? Se fondant sur une lettre, Kobayashi allègue le fait que la mort était la « meilleur amie » de Mozart et écrit comme suit :

¹ Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1987–1988.

Pourquoi la mort est-elle sa meilleure amie ? En écrivant cette lettre, Mozart sort de cette vie à laquelle met fin la mort et se place dans un autre monde où la mort éclaire la vie. Celui qui parle ici, ce ne serait plus l'homme Mozart mais un génie de la musique. Le monde musical où tout mouvement du premier thème est déjà justifié par le repos de la dernière cadence doit lui être bien familier depuis son enfance. Dans cette temporalité propre à la musique, il rêve intensément et il regarde notre temps quotidien couler en sens inverse.²

Le monde quotidien des vivants est éclairé par le regard d'un mort qui est non seulement Mozart mais aussi Kobayashi lui-même. Ce qui est inattendu, c'est que Nakagawa compare cette idée de mort aux concepts de « temporation » (« Zeitigung ») et d'« Être-vers-la-mort » (« Sein zum Tode ») que développe Heidegger dans la section 65 de son *Être et temps* (p. 720) : selon le philosophe, c'est lorsque l'être humain (Dasein), conscient de la possibilité de sa propre mort, se considère comme un « être-vers-la-mort » qu'il commence à exister proprement et authentiquement. Pour Valéry en revanche, d'après Nakagawa, la mort ne constitue pas un véritable problème. La conscience à l'état extrême que Valéry met en avant dans ses essais sur Léonard de Vinci pressent certes sa défaillance, mais elle peut imaginer qu'elle dépasse « l'abîme même de la vie et de la mort animales » tellement qu'elle se sent enfin « placée hors du tout » en objectivant tout (*CE*, I, 1222).

Ces trois points de divergence que nous avons présentés jusqu'ici amènent Nakagawa à la fin du chapitre à considérer la différence entre les langues maternelles des auteurs, c'est-à-dire le français et le japonais. Il a déjà utilisé une perspective de linguistique contrastive dans le chapitre 11, pour bien cerner la spécificité des réflexions de Kitarô Nishida dont la philosophie du « Lieu » est considérée comme une illustration typique de la langue japonaise où le sujet n'a jamais une identité qui transcende, le contexte, ou le lieu, et le prédicat étant beaucoup plus importants et déterminants pour l'énonciation : la langue japonaise est une « langue loco-centrique ». Dans cette perspective, il va sans dire que la pensée de Valéry qui affirme avant tout le sujet conscient est typiquement occidentale, alors que celle de Kobayashi qui insiste sur le surgissement spontané de son expérience esthétique est un magnifique exemple du loco-centrisme.

Voilà à peu près ce qu'avance Nakagawa à propos de Valéry et de Kobayashi pour mettre en relief les « deux formes de mentalités » (p. 709) de l'Orient et de l'Occident. Comment répondre alors à cette réflexion comparatiste qui vise à démontrer la singularité fondamentale de chaque culture ?

² *Shintei Kobayashi Hideo zensyû* [*Œuvres complètes de Hideo Kobayashi, nouvelle édition*], t. VIII, Shinchôsha, 1988, p. 115. Nous suivons ici la traduction qui se trouve dans le livre de Nakagawa (p. 719–720).

Le refus de la biographie, point commun partagé par Valéry et Kobayashi, est une remarque pertinente. Le deuxième point de divergence qui concerne l'objet de la critique me semble assez juste : alors que Kobayashi s'identifie intuitivement à l'âme de Mozart ou le génie mis à nu, ce qui est important pour Valéry consiste à supposer et construire chez l'artiste en question un certain modèle théorique et psychologique qui permette de résoudre tous les problèmes difficiles de la création. Mais on pourrait ajouter que, chez Valéry aussi, il ne s'agit pas uniquement d'un intérêt théorique, la part existentielle y jouant incontestablement un rôle majeur : Valéry projette, en l'inversant, son complexe d'infériorité et d'impuissance dans les pouvoirs de Léonard. Ce rapport à autrui comme objet de la critique devient beaucoup plus complexe quand il s'agit d'un être cher à lui tel que Stéphane Mallarmé. Comme Léonard, Mallarmé est l'emblème même du pouvoir du poète. Dans un texte, Valéry écrit ce qu'était Mallarmé pour lui quand il était jeune : « Je ne savais comment me représenter le poète capable d'allier tant de beauté, tant de séductions et tant d'obstacles, tant de lumières et tant de ténèbres. J'envisageais le problème Mallarmé. » (*Œ*, I, 666) Ce « problème Mallarmé », incontournable pour le jeune Valéry s'il voulait être vraiment un poète digne de ce nom, s'est présenté, dans une « Lettre sur Mallarmé », comme « une tête en laquelle se résumait tout ce qui [l']inquiétait dans l'ordre de la littérature, tout ce qui [l']attirait, tout ce qui la sauvait à [s]es yeux », tête comparable à celle qu'imaginait l'empereur Caligula qui voulait y concentrer tous les citoyens de Rome pour les massacrer tous d'un seul coup. Dans ce Mallarmé comme idéal à surmonter, il n'est pas difficile d'imaginer un désir inconscient de parricide.

En ce qui concerne ce premier point de divergence où s'affrontent le surgissement spontané de l'expérience artistique chez Kobayashi et la compréhension consciente et la construction volontaire chez Valéry, il ne faudrait pas oublier que le valérysme ne peut se réduire à un simple intellectualisme qui affirme naïvement la primauté de la conscience. Il suffirait de penser par exemple au poème en prose *Agathe* entamé en 1898 et travaillé pendant plusieurs années sans être achevé : il décrit en quelque sorte la conscience intérieure d'une femme qui dort ; il ne s'agit plus d'une conscience claire mais celle qui se raréfie indéfiniment :

C'est mon fond que je touche. À ce nombre de figures spontanées retourne toute invention, soit que recommence, ici, loin de toute grandeur comparable, après un laps indifférent, ayant suivi des chemins toujours perdus, *l'être fait pour l'oubli*; ou que reviennent séparés les charmes diurnes et se défasse la constellation de formes du jour général.³

Objectera-t-on que le texte d'*Agathe* s'oriente finalement vers le réveil de l'héroïne, à savoir l'émergence d'un certain sujet ? Mais cela ne signifie pas que toutes les problématiques

³ Paul Valéry, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, édition présentée par Jean Levaillant, Gallimard, « Poésie », p. 46.

de Valéry se réduisent à celle du sujet conscient. Celle-ci constitue plutôt un pôle, certes important mais quand même un parmi d'autres, de la pensée valéryenne. Il est vrai que l'intellect est son idole unique, mais, en s'efforçant ardemment et sérieusement de le réaliser, Valéry se demande quelles en sont les conditions et descend jusqu'au « fond » de l'espace psychique.

On ne pourrait donc être trop prudent lorsqu'on examine la part de la conscience dans la poétique de Valéry. En fait, Valéry formule clairement la nécessité d'un certain *inconscient* pour la création artistique, et il me semble que le problème n'échappe pas au regard perspicace de Kobayashi lui-même, qui écrit dans *Mozart* le passage suivant :

Valéry a très bien dit : l'auteur qui regarde sa propre œuvre ressemble tantôt au cygne qui engendre un canard, tantôt au canard qui engendre un cygne. Remarque pertinente. Quelque minutieux que soient la conscience et le projet de l'auteur, ils ne peuvent couvrir complètement l'acte de composition. Qui plus est, l'auteur doit volontiers compter sur l'inconnu et le hasard qui se glissent dans la composition. Sinon, l'acte de création serait incompréhensible. Les critiques qui affirment la continuité causale entre vie et œuvre selon l'hypothèse qu'un canard n'est capable d'engendrer qu'un canard n'atteindront donc jamais le mystère de la génération d'un ouvrage. Leurs travaux ne servent qu'à faire des manuels d'histoire de l'art. Il est tout à fait normal que Valéry ait infiniment méprisé les historiens de l'art.⁴

Kobayashi se réfère ici très probablement à un texte que Valéry a écrit : « Au sujet d'*Adonis* ». Valéry y avance que « les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent [...] presque pas à l'arcane de la génération des poèmes » (*Œ*, I, 483) et que, malgré l'apparence de naïveté, de paresse et de rêverie, La Fontaine avait une conscience claire d'artiste. S'agit-il d'une doctrine de la création consciente et volontaire ? Pas tout à fait. Tout comme le remarque Kobayashi, Valéry affirme la part de l'inconnu, ou si vous voulez, de l'inconscient, dans la création artistique et constate qu'une bonne œuvre apporte une surprise qui dépasse le projet et le calcul de l'auteur :

Chacun de ces êtres qui créent, à demi certain, à demi incertain de ses forces, se sent un connu ou un inconnu dont les rapports incessants et les échanges inattendus donnent enfin naissance à quelque produit. Je ne sais ce que je ferai ; et pourtant mon esprit croit se connaître ; et je bâtis sur cette connaissance, je compte sur elle, que j'appelle *Moi*. Mais *je me ferai une surprise* ; si j'en doutais, je ne serais rien. Je sais que je m'étonnerai de telle pensée qui me viendra tout à l'heure — et pourtant je me demande cette surprise, je bâtis et je compte sur elle, comme je compte sur ma certitude. J'ai l'espoir de quelque imprévu que je désigne, j'ai besoin de mon connu et de mon

⁴ *Shintei Kobayashi Hideo zensyû, op. cit.*, t. VIII, p. 83. Nous traduisons.

inconnu. (*CE*, I, 483)

Pour en revenir à l'examen des cinq remarques — la critique de la biographie, l'opposition esthétique entre le surgissement spontané et la création volontaire, le rapport à l'objet, le problème de la mort et le statut du sujet dans le langage —, l'idée de « fond » qui se trouve dans les textes de Valéry et de Mallarmé nous contraint déjà à nuancer la dernière remarque sur la différence entre le français et le japonais. Il est certes évident que les langues indo-européennes où prévaut le statut du sujet ont une structure tout à fait différente de la langue japonaise qui peut souvent omettre le sujet. Il me semble pourtant nécessaire de ne pas oublier que l'activité de chaque penseur, écrivain ou artiste, se développe dans une dimension qui ne peut être forcément ramenée à la structure de sa langue maternelle. Valéry, penseur typiquement occidental, ne parle-t-il pas d'un lieu quand il décrit dans *Agathe* le « fond » de son existence, qui devrait être appelé plutôt « sans fond », parce que le « fond » dont il s'agit, où diverses images apparaissent et disparaissent sans cesse en se nouant et se déliant, ne peut jamais servir de fondement solide ? C'est le néant, si vous voulez. On pourrait aussi citer le nom de Mallarmé qui décrit une chambre vide après le départ du « Maître » qui « est allé puiser des pleurs au Styx », ou bien, qui écrit, dans *Un Coup de dés*, « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU ». Ne devrait-on pas prendre conscience du *décalage créatif* qui se trouverait entre la structure foncière de la langue maternelle et l'activité intellectuelle concrète de chaque être particulier ?

En ce qui concerne l'« Être-vers-la-mort », problème dont les essais valéryens sur Léonard de Vinci semblent ne pas tenir compte, il faudrait citer ici une lettre que Valéry a adressée à André Gide en novembre 1894 :

Mon cher, je vis depuis longtemps dans la morale de la mort. Cette limite si éclatante procure à ma pensée le mouvement et sa vie. Je crois que peu d'hommes depuis les fanatiques ont pris cette base charmante, enivrante et libérale. Tout ce que j'ai bien voulu, je l'ai voulu en fixant le mot : Fin. J'ai agi toujours pour me rendre un individu potentiel. C'est-à-dire que j'ai préféré une vie stratégique à une tactique. Avoir à ma disposition sans disposer. Ceci avait un but d'équilibre intime, imaginatif.⁵

Comme c'était le cas pour Heidegger, cette « morale de la mort » nous ouvre, par la lumière que donne la prise de conscience de sa propre mort, une vie authentique et nous permet de nous libérer de la forme dégénérée de l'existence. Pour la plupart des hommes, que le jeune Valéry appelle avec mépris des « gens », la mort ne forme que l'objet d'une attente

⁵ La lettre du 8 novembre 1894. André Gide - Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, éd. Peter Fawcett, Gallimard, 2009, p. 307.

craintive vague et d'une échéance indéterminée ; tout en l'oubliant, ils vivent de manière « tactique », selon l'expression de Valéry, c'est-à-dire qu'ils ne passent leur vie qu'en entassant les " mérites " réalisées pour être " quelqu'un ". Par contre, ce qui est important pour Valéry, c'est « une vie stratégique » qui consiste à « [se] rendre un individu potentiel ». La prise de conscience de notre propre mort éclaire par sa lumière les *confins de l'ensemble de ce qui nous est possible*, autrement dit, la dimension *potentielle* de notre existence. Parallèlement à la manière de vivre dégénérée de la plupart des *gens* en apparaît ainsi une tout autre qui nous fait comprendre la structure essentielle de notre propre vie et qui nous permet de vivre une vie existentiellement authentique.

Mon propos n'est évidemment pas de chercher la petite bête. La comparaison un peu hâtivement tranchée entre Valéry et Kobayashi vient, me semble-t-il, du mérite même de la méthode comparatiste. Elle permet, en effet, de mettre en évidence la strate fondamentale des penseurs qui appartiennent à la même culture, les présupposés qui leur sont tellement naturels qu'ils ne sont pas toujours mis en question, ou selon l'expression de *L'Esprit des Lumières en France et au Japon*, qu'ils restent souvent dans leur « impensé ». Voici un exemple : à la fin du chapitre 13 de la première partie sur l'opposition de Diderot et de Rousseau, nous lisons le passage suivant qui met en question la thèse de Jean Fabre :

Certes, pour lui [Fabre], Diderot et Jean-Jacques étaient « frères ennemis ». Mais il n'en va pas de même pour nous qui appartenons à une culture non européenne, et qui nous plaçons, pour emprunter une formule de Michel Foucault, sur « un champ épistémologique » différent de celui des Européens. [...] il nous semble [...] que ces deux hommes sont des frères non pas « ennemis » mais « jumeaux univitellins ». [...] Qu'il s'agisse de la providence pour [Rousseau] ou de l'appartenance à une « Église invisible » pour [Diderot], on peut voir que tous deux sont nés de la même matrice : la tradition chrétienne. (p. 205–206)

Si cette méthode comparatiste très puissante nous a donné tout à l'heure l'impression d'une lame trop tranchante, Nakagawa affirme ailleurs l'importance de tenir compte de la spécificité de chaque période de tel ou tel auteur, laquelle constitue pour lui un problème particulier. Comme on le lit dans le chapitre 14 de la seconde partie, « le Rousseau des *Rêveries* diffère [...] radicalement de celui du *Contrat social* » (p. 761). Une pareille remarque serait pertinente pour notre sujet : de même que le Valéry des essais sur Léonard de Vinci n'est pas celui du poème en prose *Agathe* ni celui de *La Jeune Parque*, de même le Kobayashi de *Mozart* qui se complaît dans une sorte d'anéantissement de soi à la japonaise diffère radicalement de celui du début de sa carrière où il a écrit sur Rimbaud et Baudelaire sous la forte influence de Valéry.

Suivant la remarque même de Nakagawa, la méthode comparatiste ne devrait-elle pas

LE COMPARATISME ET LA LEÇON DE HISAYASU NAKAGAWA

multiplier des points de vue sensibles à la différence des étapes de chaque écrivain tout en gardant un regard perspicace sur la dimension épistémique qui en constitue l'impensé fondamental ? « Être dix-huitiémiste en Asie de l'Est » apparaîtrait alors, non pas comme une sorte de handicap résultant, par exemple, de ce que le français n'est pas notre langue maternelle, mais *une condition avantageuse* pour les recherches en sciences humaines. Il s'agit de faire le maximum d'effort pour comprendre les textes écrits dans une langue étrangère, tout en conservant un sens de la différence propre à l'étranger. L'idéal serait de réaliser dans une unité de conscience une double personnalité française et asiatique, ce qui permettrait de voir tous les détails du texte en question en même temps que l'impensé qui se trouve sous-jacent. La leçon de Nakagawa sur la fidélité au texte que j'ai évoquée au début de ma communication est donc d'une importance capitale : elle évite une comparaison facile entre des cultures différentes en exigeant d'abord de se plonger profondément dans la culture qu'on envisage. Ainsi l'académisme dans le meilleur sens du mot se définit-il par cette dualité des points de vue, et je suis tout à fait convaincu que la leçon la plus importante de Hisayasu Nakagawa réside aussi en ce point.

Atsuo MORIMOTO
Institut de Recherches en Sciences Humaines,
Université de Kyoto
a.atsu.morimoto@kke.biglobe.ne.jp