

CORPS ET MESSAGE

De la structure de la traduction et de l'adaptation

Textes réunis et présentés par
Sakae MURAKAMI-GIROUX et Sandra SCHAAL



SOMMAIRE

Avant-propos	9
Corps et expression	11
Le corps et l'expression du point de vue de la philosophie de l'École de Kyôto par FUJITA Masakatsu.....	13
Corps transparent d'un traducteur par TONAKI Yôtetsu	31
Du corps céleste au corps terrestre – un message du Ciel, lu par un poète du Japon ancien – par KURODA Akinobu.....	43
Du récit dans le récit : une narration juxtaposée – comment traduire une image transparente en sensation corporelle ? – par Anna KALYVI.....	55
La traduction dramaturgique du rapport au corps – questions et enjeux sur la scène occidentale contemporaine – par Carole EGGER.....	71
Du classique : traduction et adaptation	83
<i>E-monogatari</i> – traduction et adaptation – par KOMINE Kazuaki.....	85
Le « Récit de dame Mauve de la sixième avenue », une variante du « Rouleau enluminé du moine Zegai » – adaptation théâtrale des anecdotes et culture des époques de Muromachi et d'Edo – par Itô Nobuhiro	99
Le <i>Dôjôji</i> : les métamorphoses de récits édifiants et d'arts de la scène – les adaptations d'un récit illustré dans le théâtre nô – par ABE Yasurô.....	119

Ouvrir et terminer par une « marche » – caractéristique du théâtre traditionnel japonais à partir d’une étude comparée du théâtre – par MIYAMOTO Keizô	135
De l’imitation à l’émulation – intertextualité et développement d’une esthétique des passions dans le nô – par Magali BUGNE	153
La notion d’« adaptation » dans le kabuki – autour de l’œuvre de Kawatake Mokuami – par UMETADA Misa.....	165
Du moderne et du contemporain : traduction et adaptation	173
Le théâtre japonais vu à la lumière des notions de « public » et de « privé » par FUJII Shintarô	175
Shakespeare et la trilogie <i>Kamakura zaiaku shi</i> de Tsubouchi Shôyô par TERADA Shima.....	191
L’expression du corps et des physionomies chez Okamoto Ippei – quelques exemples – par Frédéric EBRARD.....	203
La parole et le corps en danse contemporaine – d’après <i>Tôkyô koshitsu</i> de Morishita Maki et ses adaptations – par KUREMIYA Yurika.....	215
Jouer l’opéra au Japon – réception et tendances actuelles – par ISHIDA Asako	225
Mishima Yukio : traduction et adaptation	243
Mishima et la critique – une question de mise en scène – par Thomas GARCIN.....	245
Corps et paroles chez Mishima par Matilde MASTRANGELO	261

Mishima Yukio et le nô

par TAKEMOTO Mikio 275

Hanjo : une pièce de théâtre de Mishima Yukio

– structure de l'adaptation –

par HARADA Kaori..... 285

Le kabuki de Mishima

par YASUTOMI Jun..... 303

AVANT-PROPOS

Tout message ne se transmet pas nécessairement par le seul vecteur des mots, de la parole. Si l'on prend l'exemple d'une œuvre littéraire, longtemps considérée comme pur produit de l'art du langage, dans le cas des classiques japonais, il était naturel d'en goûter les qualités lors de lectures à voix haute, de les apprécier de pair avec une œuvre picturale ou encore lors de représentations. De tels liens si étroits entre langage et corps ne donnent-ils pas la capacité au message de toucher jusqu'au tréfonds du cœur de chacun ?

En tant que forme de l'art du langage, les *gikyoku* (textes de narration qu'interprète un récitant) et les *engeki daihon* (pièces de théâtres) sont à l'origine deux choses différentes, le premier plutôt destiné à une lecture silencieuse, le dernier à être joué sur scène. Si la lecture des *gikyoku* est intéressante, quelques exceptions mises à part, il est impossible en l'état d'en assurer une interprétation (sur scène) ; quant aux *engeki daihon*, malgré les exceptions, qui là encore existent, l'on ne saurait en saisir pleinement l'intérêt par la seule lecture. Certains ont tendance à voir là la différence entre littérature et théâtre, ce qui en fait n'est pas le cas : il s'agit de la question de l'existence ou non de la relation entre corps et message. Toute œuvre qui ne recèle pas une telle relation relève de l'art du langage, alors que celle dont c'est l'attribut s'inscrit, quant à elle, dans le registre de l'art corporel.

Quelle doit être alors, pour celui qui mène une telle réflexion, la meilleure façon d'appréhender le jeu, la représentation d'une œuvre théâtrale étrangère traduite ou adaptée ? Autrement dit, le travail de traduction, d'adaptation, se doit-il d'être aussi, avec celui sur le

langage, la transposition de tout un environnement ? Comment en l'espèce, pour une pièce de théâtre ou un film, restituer par la traduction, l'adaptation, le rapport au corps intrinsèquement lié au langage source ? Les pièces de Shakespeare, dont on ne compte plus, encore maintenant, les traductions et les adaptations en livrets au Japon, sont-elles identiques aux œuvres de Shakespeare dans l'Angleterre contemporaine ? *Curlew River* (*La Rivière aux courlis*) adaptée du nô *La Rivière Sumida*, ou la pièce de Yeats *At the Hawk's Well* (*Taka no ido* - Au puit du faucon), interprétée par un acteur de nô, sont-elles du nô ? Mais encore, les *Cinq nô modernes* de Mishima Yukio sont-ils du nô, ou bien ce recueil n'est-il qu'un texte littéraire composé sous une forme plus ou moins théâtrale ? Au-delà des seules œuvres théâtrales, que ce soit en littérature, en cinéma ou dans le domaine des arts visuels, où se situent les limites de la traduction, de l'adaptation ?

Les textes réunis ici se donnent pour objectif d'aborder ces diverses problématiques du point de vue de l'art dramatique, de la littérature, et des arts visuels, tant européens que japonais.

CORPS ET EXPRESSION

LE CORPS ET L'EXPRESSION DU POINT DE VUE DE LA PHILOSOPHIE DE L'ÉCOLE DE KYÔTO

par FUJITA Masakatsu

Université de Kyôto

1. L'HOMME COMME « ÊTRE FORMATIF ET EXPRESSIF »

Kimura Motomori (1895-1946), l'un des disciples de Nishida Kitarô (1870-1945), a fait sa carrière principalement à l'Université de littérature et de sciences d'Hiroshima, avant d'être chargé, en 1933, du cours d'enseignement de pédagogie au département de littérature de l'Université de Kyôto. À l'origine, il avait néanmoins fait ses débuts dans la recherche sur l'idéalisme allemand, et en particulier à propos de la philosophie de Fichte. Il a publié en 1931 sa traduction des *Fondements de la science de la connaissance* du philosophe allemand ainsi qu'en 1937 un volume consacré à Fichte, rassemblant les études sur le philosophe, dans la série « Collection de philosophie occidentale ». Il n'est pas exagéré de dire que Kimura a posé les fondements des études fichtéennes au Japon.

Après la guerre, en 1946, alors qu'il séjournait dans la région de Shinshû, il se trouva mal pendant une conférence et mourut soudainement la semaine suivante à l'âge de 50 ans. Après être devenu responsable des cours de pédagogie, il s'éloigna des recherches sur Fichte mais laissa des études remarquables dans le domaine de la pédagogie comme *Culture et éducation dans l'État* (1946). Il était également un profond connaisseur en arts, et publia en 1939 un texte intitulé *Corps et esprit*, le cinquième volume des *Cours d'anthropologie* édités par Risôsha, dans lequel il réfléchissait sur le problème de l'« expression », qui est d'une importance capitale dans les arts.

Son maître Nishida qui lut le texte et en estima la valeur, lui écrivit immédiatement : « J'ai reçu *Corps et esprit* de Kimura, ce texte est très bon. En le lisant, j'ai eu l'impression qu'on se serrait la main. »

Ce que Kimura traite en premier dans *Corps et esprit*, comme le suggère le titre, est le problème du « corps ». Concrètement, il écrit la chose suivante : « Qu'est-ce que le corps ? Évidemment, on ne peut saisir l'essence du corps en l'imaginant comme de la simple matière naturelle ou une existence biologique. L'homme est par essence un être formatif et expressif. C'est un être qui exprime l'intériorité dans l'extériorité, un être dont l'esprit est matière et la matière esprit. Le corps n'est ainsi autre que ce motif dialectique en lui-même, qui rend concrètement possible la réalisation formative de cet être dialectique »¹.

Selon Kimura, l'homme n'est pas uniquement un corps dans le sens physique du terme, mais il l'est aussi en tant qu'existence spirituelle. À propos de la spiritualité, Kimura a particulièrement mis en avant l'« expression ». L'homme exprime hors de lui-même les résultats de ses mouvements spirituels. Autrement dit, il donne forme à son soi à l'extérieur de son soi. Pour reprendre les mots de Kimura : « il exprime l'intériorité dans l'extériorité ». C'est précisément dans ce sens que Kimura définit l'homme comme « être formatif et expressif ».

Ici, ce qu'il faut particulièrement remarquer – et on y reviendra plus loin – c'est que Kimura met l'accent sur le fait que ces mouvements, c'est-à-dire que l'expression vers l'extérieur des résultats de nos mouvements spirituels, n'est pas quelque chose d'unilatéral mais allant dans deux directions opposées (ou complémentaires), autrement dit qu'une stimulation venant de l'extérieur est la condition de possibilité de l'expression. En recevant cette stimulation, les hommes gravent dans les choses matérielles extérieures leurs propres mouvements spirituels. C'est ainsi que l'homme grave son activité spirituelle dans des objets extérieurs. Ainsi, « ils expriment l'intériorité dans l'extériorité ». C'est dans ce sens que Kimura comprit l'homme comme « un être dont l'esprit est matière et la matière esprit », autrement dit « un être dialectique ». Et selon Kimura, c'était bien le « corps » qui rendait possible ce caractère formatif et cette expression dialectique. Le corps est le moment indispensable, sur lequel s'appuient les mouvements de « formation » et d'« expression » de l'homme, être dialectique.

Kimura appelle d'abord le sujet qui effectue ces mouvements de « formation » ou d'« expression » une « vie expressive ». Le cœur de ces

1. Kimura Motomori, « Corps et esprit », in Fujita Masakatsu (éd.) *La philosophie de l'école de Kyôto*, Kyôto : Shôwadô, 2001, p. 148.

mouvements se trouve dans « l'expression de l'intérieur à l'extérieur ». Cependant, il ne s'agit pas simplement du fait de faire voir à l'extérieur une volonté intérieure. Pour montrer l'intérieur à l'extérieur, il est nécessaire de posséder un matériau qui le permette. C'est seulement en mettant en mouvement ce matériau que l'intérieur peut se montrer à l'extérieur. Mais ce matériau n'est pas juste un objet matériel.

Selon Kimura, c'est plutôt « quelque chose qui parle au sujet ». Que le matériau ne soit pas simplement matériel mais qu'il soit « quelque chose qui parle au sujet » provient du fait qu'il s'agit de « quelque chose qui est né de l'histoire et qui a été fabriqué par l'expression ». C'est ainsi que l'« extérieur » parle à l'« intérieur ». La terre et les pierres ne sont pas non plus de la simple terre ou de simples pierres, mais « elles incitent et parlent à la volonté des hommes ». L'« intérieur » « répond » à cet « extérieur » qui lui parle. Ainsi, « c'est par l'intermédiaire du cadre qu'est la voix de l'extérieur qu'on recadre formellement l'extérieur par l'intérieur »². « L'expression de l'intérieur à l'extérieur » n'est donc rien d'autre qu'un recadrage de l'extérieur de manière « formative », en réponse à l'appel lancé de l'extérieur.

On peut dire que Kimura voyait l'essence de l'humain en ce qu'il opère cette « formation », en ce qu'il est un être « formateur et expressif ».

Le livre d'Ônishi Masamichi de l'Université Bukkyô, *La philosophie de l'éducation de la vie expressive* (Shôwadô, 2011), commente cette compréhension de Kimura en rapport avec le problème de l'éducation, qui occupa le philosophe les dernières années de sa vie. Selon Ônishi, Kimura considère non seulement le sujet qui s'exprime, mais aussi la culture qui l'entoure, et même la nature encore au-delà – comme nous le verrons plus loin, Kimura appelle cette nature la « nature historique » – comme une « vie expressive ». Comme dans l'article « Essence de la culture et essence de l'éducation » qui a été repris dans l'ouvrage *L'auto-éveil formatif*, il fait appel au 22^e chapitre du *Zhong Yong*, l'un des textes fondateurs du confucianisme, et définit la culture comme ce qui « accompagne le développement du monde », et l'éducation comme ce qui accompagne l'individu sujet qui crée la culture, c'est-à-dire celui qui « accompagne et cultive ce qui accompagne le développement du monde »³.

Ainsi pour Kimura, le « corps » est le fondement de cette « formation ». Kimura définit le corps comme « une volonté qui a pénétré la

2. *Ibid.* p. 141.

3. Kimura Motomori, *La conscience formelle*, Tôkyô : Kôbundô shobô, 1941, p. 41 et p. 50-51.

nature »⁴ et cette expression révèle bien la particularité de sa compréhension du corps. S'il a utilisé l'expression « une volonté qui a pénétré la nature », c'est parce que le corps, tout en étant une partie de la nature physique, réalise la volonté du sujet, puisqu'il lui appartient en même temps. Et pour réaliser sa volonté, il s'introduit dans la nature, il « montre l'intérieur à l'extérieur ». Kimura voyait ce corps qui justement était « une volonté qui a pénétré la nature » comme ce qui soutenait les mouvements de formation et d'expression de l'être humain.

De manière intéressante, Kimura appelle la nature qui rend possible les mouvements de formation de chaque homme et en même temps qui se meut et évolue par elle-même au travers de ces mouvements de formation individuels, « nature historique »⁵.

Si Kimura utilise cette expression de « nature historique », c'est qu'un peu avant qu'il ne publie *Corps et esprit*, Nishida Kitarô l'avait déjà employée dans un article de 1936, « La logique et la vie » (inclus dans *Recueil de textes philosophiques 2*). Dans cet article, Nishida écrit ceci : « Nous avons évolué dans un monde qui est une nature historique. Comme le dit Aristote, "la nature produit" (ἡ φύσις ποιεῖ) tout. La nature historique participe obligatoirement du Logos. [...] Notre corps doit aussi être compris à partir du monde d'étant historique »⁶. Nishida appelle la nature qui fait partie du monde de l'étant historique « nature historique », mais cette nature, comme le dit Aristote dans sa *Politique*, « produit », et elle produit selon le Logos. Ainsi en va-t-il de notre corps, qui est le fruit des mouvements suivant le Logos de cette nature.

Kimura, se fondant sur la compréhension de Nishida, appelle « nature historique » ce qui englobe en son sein et qui rend possible l'action formative et expressive de chaque être humain, et écrit que « le corps est la pointe de la volonté créatrice que la nature historique fait pénétrer dans son aspect physique »⁷. Ici, la « nature historique » fait pénétrer cette volonté créatrice dans la nature physique, et le « corps » humain est considéré comme son extrémité. On peut dire qu'ici se trouve le cœur de la compréhension du corps par Kimura. On peut supposer que Nishida, dans sa lettre à Kimura, avait écrit « j'ai eu

4. « Corps et esprit », *op. cit.*, p. 149.

5. Kimura Motomori, *L'amour de l'expression*, Tôkyô : Iwanami shoten, 1939, p. 23.

6. *Œuvres complètes de Nishida Kitarô*, Tôkyô : Iwanami shoten, 2002-2009, t. 8, p. 26.

7. « Corps et esprit », *op. cit.*, p. 149.

l'impression qu'on se serrait la main » en se reposant sur cette compréhension.

2. LE DÉBAT AUTOUR DE L'« ANTHROPOLOGIE » DANS L'ÉCOLE DE KYÔTO

Kimura avait saisi l'homme comme un « être formatif et expressif » et Nishida avait hautement estimé sa profonde réflexion concernant le problème du « corps » dans cette perspective, mais c'était sans doute nul autre que Nishida lui-même qui avait donné à son disciple l'occasion de développer cette méditation dans cette direction, comme nous venons de le voir rapidement. On peut dire aussi que cette compréhension de l'homme et même du corps était partagée largement par les philosophes de l'école de Kyôto, et pas uniquement Nishida et Kimura. Je voudrais maintenant revenir brièvement sur la pensée de l'École de Kyôto dans cette perspective.

Comme nous l'avons déjà mentionné, *Corps et esprit* de Kimura Motomori a été publié en 1939. Dans les années 1930, de nombreux débats avaient lieu au Japon à propos de l'« anthropologie ». Leur arrière-plan était l'effervescence des discussions sur l'anthropologie et la philosophie anthropologique dans l'Allemagne des années 1920, et des publications comme *La situation de l'homme dans le monde* (1928) de Max Scheler ou *Les niveaux organiques et l'homme* (1928) d'Helmut Plessner. Dans la continuité, l'« anthropologie » devint également au Japon un sujet de premier importance dans les années 1930. Et au sein de ce courant l'« expression » ou le « corps » devinrent des thématiques importantes.

Les précurseurs de ce mouvement furent les articles « L'anthropologie », publié par Nishida Kitarô en avril 1931, et « La place de l'anthropologie », publié par Tanabe Hajime (1885-1962) en octobre de la même année. Ce dernier fut publié dans le numéro 27 de la revue *Risô* (octobre 1931), consacré spécifiquement à l'« anthropologie ». Outre l'article de Tanabe, ce numéro comprenait également « Théorie sur l'anthropologie et la vision du monde » de Kôyama Iwao (1905-1993) ou « Réflexion anthropologique sur l'art » de Nakai Masakazu (1900-1952).

Par la suite, Miki Kiyoshi (1897-1945) avait projeté de publier dans la collection des Œuvres d'Iwanami un volume intitulé *L'anthropologie philosophique*, mais le livre fut sans cesse réécrit entre 1933 et 1937, et bien que les épreuves fussent envoyées, le livre ne fut jamais édité. En quelque sorte à la place, c'est Kôyama Iwao qui

publia une *Anthropologie philosophique* en 1938. De plus, de 1938 à l'année suivante, des *Cours d'anthropologie* en cinq volumes furent publiés par Risôsha, dans lesquels furent rassemblés les articles « Qu'est-ce que l'anthropologie ? » de Kuki Shûzô et « Les types de vision de l'homme » de Kôsaka Masaaki (1900-1969), dans le premier volume intitulé *Réflexion philosophique de l'homme, ou Corps et esprit* de Kimura Motomori, que nous mentionnons précédemment, dans le cinquième volume, *Les problèmes de l'homme*. Ainsi, le débat sur l'anthropologie philosophique au Japon atteignit son point culminant dans les années 1930.

3. KONRAD FIEDLER ET NISHIDA KITARÔ

Comme nous venons de le dire, le « corps » était un sujet très discuté au sein de l'École de Kyôto à cette époque, et ces discussions étaient profondément liées avec les débats à propos de l'anthropologie. Toutefois, parmi les philosophes japonais, quelqu'un s'était déjà intéressé au problème du « corps » depuis une époque très précoce. Il s'agit de Nishida Kitarô. Nishida mentionnait déjà et de manière répétitive dans *Études sur le Bien* le « corps » en rapport à la « volonté », mais il s'intéressa davantage au problème du « corps » après avoir lu *Sur l'origine de l'activité artistique (Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 1887)* de Konrad Fiedler (1841-1895), au cours de la rédaction de ses articles rassemblés dans *Intuition et réflexion dans la conscience dans l'auto-éveil* (1917).

Dans *Sur l'origine de l'activité artistique*, Fiedler écrit que les mots et les yeux sont les compétences qui saisissent la réalité sans cesse changeante. Les mots donnent une forme claire à ce qui est flou et sans cesse mouvant, et présentent une compréhension cohérente de la réalité. Ils possèdent à ce niveau-là une grande force. Cependant, ils transforment définitivement ce qui est toujours changeant. Ils saisissent la réalité en la couvrant d'un voile, si l'on peut dire. En revanche, les yeux n'introduisent pas ce voile mais ce qu'ils saisissent se perd immédiatement. Les yeux ne peuvent donner à la réalité mouvante une forme nette.

Cependant, si l'on empêche totalement les concepts et les autres sens (le toucher ou l'ouïe) de se mélanger et que l'on se concentre de toutes ses forces sur l'organe visuel, la possibilité naît de développer à un plus haut degré ce qui se présente à la conscience. Lorsque le corps entier devient les yeux – Fiedler appelle cet état « reines Sehen » (« voir purement ») – la vision ne présente plus seulement des sensations et

des informations visibles, mais fait agir des mécanismes extérieurs au corps humain. Par exemple, cela provoque des actions expressives comme le dessin de la forme de l'objet avec la main. À ce moment, la main ne reproduit pas simplement ce que l'œil a déjà réalisé. Lorsque le mouvement de la main s'ajoute, quelque chose apparaît qui n'était pas là quand seuls les yeux étaient à l'œuvre. Ce qu'écrit la main paraît bien d'un côté, comparé au mouvement de l'œil, insuffisant et pauvre, mais ô combien cela semble insuffisant, la main peut ce que l'œil ne peut pas, c'est-à-dire le mouvement de donner une forme claire à quelque chose qui disparaît aussitôt qu'apparu. Dans ce sens, on peut dire que l'activité de l'artiste, qui peint ou sculpte, est une action qui reprend et développe ce que l'œil a fait après que celui-ci a terminé son mouvement. Fiedler a reconnu précisément dans l'« expression » dans ce sens la compétence ou la qualité de l'artiste. L'artiste ne voit pas plus de choses ni mieux les choses que tout un chacun, et il ne possède pas non plus des yeux aux capacités particulières (qui seraient plus sensibles à la beauté par exemple). La différence entre l'artiste et les autres se situe dans le fait qu'il possède davantage que les autres personnes la « capacité à développer de manière indépendante le processus de perception visuel vers une expression visible »⁸. On peut dire que pour Fiedler, la vision, ou le « reines Sehen » qu'il met en valeur, n'est pour ainsi dire que le départ du processus de création, et le point capital reste les activités d'expression que sont le dessin ou les arts plastiques.

Nishida a mentionné pour la première fois cette théorie de l'art de Fiedler dans son texte publié en 1917, *Intuition et réflexion dans l'auto-éveil* (paragraphe 19). Nishida évoque le concept fielderien de « reines Sehen » : « Konrad Fiedler dit que lorsque nous devenons tout entier vision, immédiatement nous ressentons les possibilités de développement de la représentation visuelle et elle passe d'elle-même à une opération d'expression »⁹. Il estime hautement cette compréhension artistique, c'est-à-dire la compréhension de Fiedler selon laquelle l'action créative artistique est rendue possible par la représentation visuelle qui « passe d'elle-même à une opération d'expression ». Il se demande encore, juste après, si on ne peut pas saisir toute l'expérience – c'est-à-dire l'expérience entière et non seulement l'opération de création artistique – comme un développement de ce type. Citons-le : « Je pense que ce que disent ces personnes [« ces personnes » désignent non seulement Fiedler mais aussi Matisse, peintre du fauvisme] à propos

8. Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst. Herausgegeben von Gottfried Boehm*, Munich : Fink, 1971. Bd. 1, S. 173.

9. *Ceuvres complètes de Nishida Kitarô*, op. cit., t. 2, p. 95.

de l'intuition artistique est la vérité de toute expérience. [...] Je pense que toute expérience se forme comme indiqué ci-dessus, et que l'existence réelle est un tel système créatif »¹⁰.

Ce texte montre qu'il y avait une grande divergence dans la compréhension des deux philosophes, en dépit de la haute évaluation nishidienne du discours sur l'art de Fiedler. On peut dire que contrairement à Fiedler qui concevait l'indépendance et la singularité de l'activité artistique dans le développement de l'action visuelle en expression, Nishida saisissait les expériences de tout type comme relevant de ce genre de développement (« le système créatif » pour utiliser les mots de Nishida). On peut dire que pour Nishida, l'activité de création artistique était un exemple de l'expérience avec cette structure. Autrement dit, le problème de l'art était considéré par Nishida dans la grande question « qu'est-ce qu'est l'existence réelle ? ». Ainsi, le problème de la singularité de l'art, différencié des autres activités humaines, n'avait pas une importance capitale chez Nishida comme chez Fiedler.

Ensuite, Nishida gardait les yeux fixés sur le problème du « corps » dans les passages où il saisit et explique tout étant comme « système créatif ». Par exemple, dans l'article « L'essence de la beauté », inclus dans *Art et morale* publié en 1923, Nishida écrit ce qui suit, en faisant encore une fois référence à *Sur l'origine de l'activité artistique* de Fiedler : « Aucune de notre activité mentale ne s'arrête en tant qu'événement intérieur : il exige de s'extérioriser dans le corps. Le mouvement d'extériorisation n'est pas un signe superficiel d'un phénomène mental, mais l'état de son accomplissement. L'activité mentale et le mouvement d'extériorisation, intérieurement liés l'une à l'autre, ne font qu'un acte »¹¹. Ici, il dit que le « phénomène mental » est quelque chose qui est lui-même poussé à s'exprimer au dehors, quelque chose qui est poussé à se manifester à l'aide du corps (de la chair). Mais il ne s'agit pas que de cela : il est clairement écrit que cette action de manifestation a pour signification « le prolongement final » du phénomène mental – comme chez Fiedler le mouvement de la main était le prolongement et l'accomplissement du mouvement des yeux. Pour Nishida, les différentes actions de l'esprit sont indissociables de l'auto-manifestation de celui-ci, et ils sont même plutôt un mouvement unique. La compréhension de Nishida était que les actions de notre esprit trouvent seulement leur « prolongement final » seulement au travers de ces mouvements d'auto-manifestation du « corps ». C'est

10. *Œuvres complètes de Nishida Kitarô, op. cit.*, t. 2, p. 95-96.

11. *Œuvres complètes de Nishida Kitarô, op. cit.*, t. 3, p. 26.

dans cette perspective qu'il s'est intéressé à cette époque au problème du « corps ».

4. COMPRENDRE « L'ANTHROPOLOGIE » DE NISHIDA KITARÔ

Nishida, qui avait témoigné d'un grand intérêt pour le problème du corps déjà dans ses articles écrits entre la deuxième moitié des années 1910 et le début des années 1920, traite de l'« homme » ou du « corps » d'une manière bien différente dans l'article « L'anthropologie » publié en 1931. Dans cet article, Nishida aborde principalement la pensée de Maine de Biran (1766-1824), le père du spiritualisme français. Lorsqu'il traite de l'anthropologie, l'intérêt de Nishida pour Maine de Biran a d'abord pour arrière-plan la compréhension propre de Nishida pour la « philosophie ».

Dans son article publié l'année précédente, « L'action de la conscience comme auto-détermination du lieu » (repris dans *Détermination auto-éveillée du néant*), il écrit que la philosophie se fonde sur une « auto-détermination du néant absolu », c'est-à-dire sur « la réalité d'un auto-éveil en tant que tel qui, étant néant, se détermine lui-même ». Puis il s'exprime ainsi : « Je pense qu'on peut dire que la philosophie possède une sorte de, non, le véritable sens d'une anthropologie. Mais il faut que ce soit l'anthropologie d'un homme auto-éveillé. Non pas une étude d'un homme extérieur (*homo exterior*) mais celle d'un homme intérieur (*homo interior*) »¹². Nishida a trouvé précisément l'archétype de l'« anthropologie » dans ce sens, c'est-à-dire comme « étude de l'homme intérieur (*homo interior*) » chez Maine de Biran, qui avait saisi le « vouloir » comme une réalité fondamentale et avait affirmé que l'expression de soi dans le monde extérieur n'était possible que dans et à travers cela.

Mais ce qui est intéressant, c'est que Nishida, dans « L'anthropologie », évalue hautement la pensée de Maine de Biran dans la perspective susmentionnée, tout en remarquant la partialité de « l'anthropologie de l'homme intérieur ». Concrètement, il s'exprime ainsi : « L'homme n'existe pas seulement en lui-même, mais dans le corps. Et même, il n'existe pas seulement dans le corps mais dans la société, et n'existe pas simplement dans la société, mais dans l'histoire »¹³. Ainsi, il insiste sur le fait que l'homme ne doit pas être saisi qu'à partir de son intériorité, mais comme une existence qui possède

12. *Cœuvres complètes de Nishida Kitarô, op. cit.*, t. 5, p. 89.

13. *Cœuvres complètes de Nishida Kitarô, op. cit.*, t. 7, p. 230.

un corps (une chair). Donc, l'affirmation fondamentale de Nishida dans cet article est que l'anthropologie doit être à la fois « une étude de l'homme qui part de son intériorité » et aussi « une étude de l'homme qui part de son extériorité ».

Nishida met encore en avant que l'homme n'est pas qu'un être corporel, c'est aussi en même temps un être qui vit en société, et un être qui vit dans l'histoire. Il dit que l'anthropologie doit être essentiellement « une anthropologie de l'homme historique »¹⁴. On porte attention à ces mots parce qu'ils expriment la compréhension de l'« anthropologie » par Nishida, mais aussi parce qu'ils expriment le développement de la philosophie de Nishida elle-même, le passage de la première à la seconde période, dont l'intérêt principal passe du problème du soi au problème de la société et de l'histoire.

5. LA STRUCTURE DE L'ANTHROPOLOGIE PHILOSOPHIQUE DE MIKI KIYOSHI

Parmi les personnes qui ont poursuivi et développé la compréhension du « corps » et de l'« expression » de Nishida que nous avons vue, Miki Kiyoshi est un philosophe particulièrement remarqué de l'École de Kyôto. Miki traite de ces problèmes surtout dans l'*Anthropologie philosophique*. Mais comme nous l'avons succinctement mentionné plus haut, l'*Anthropologie philosophique* n'est pas un texte achevé. De 1933 à 1937, il fut réécrit d'innombrables fois et bien que des épreuves furent tirées, la publication n'eut jamais lieu. Comme la première partie du premier chapitre de la *Logique de l'Imagination*, « Les mythes », fut publiée dans la revue *Shisô*, en mai 1937, il est probable que Miki avait commencé à rédiger un autre texte, *Logique de l'Imagination*, à la place de l'*Anthropologie philosophique* qu'il avait renoncé à publier.

Dans « Le concept d'anthropologie », premier chapitre de l'*Anthropologie philosophique*, Miki s'exprime de la manière suivante à propos de l'anthropologie, sujet principal du livre, dont il différencie les traits des autres études. Les autres sciences – par exemple la physiologie ou la psychologie – traitent d'un domaine des mouvements humains et essayent de comprendre l'homme par ce biais, alors que l'anthropologie a comme particularité de s'occuper de l'homme dans son entièreté. Pour Miki, cela signifie qu'« elle n'abstrait pas l'homme du corps ». « Elle n'abstrait pas l'homme du corps » veut dire qu'elle ne réduit pas

14. *Ibid.*

l'homme à une simple conscience ou un simple esprit. Elle le traite comme un être corporel.

Cependant, le corps n'est évidemment pas non plus, au contraire, un corps abstrait d'humanité, un corps simplement objet d'une analyse objective. Miki qualifie ce corps inséparable de l'humain de « corps *beseelt* "vivifié par l'esprit" »¹⁵. C'est un corps qui est mû par les divers Pathos que l'homme a au fond de lui et qui tente de les exprimer vers l'extérieur. Ainsi c'est un corps « subjectif ».

Miki écrit dans la *Logique de l'Imagination* « le corps dans la subjectivité » mais dans l'*Anthropologie philosophique*, il a essayé d'insister sur le fait que les mouvements de ce corps subjectal sont les bases des divers mouvements de la conscience, et que l'on ne peut pas réduire les actions mentales de l'homme à de simples mouvements de l'intellect en excluant les mouvements de ce corps subjectal ou en en faisant abstraction.

On peut dire que la compréhension fondamentale de Miki, auteur de l'*Anthropologie philosophique*, était que si l'on ne saisit pas l'homme comme un être concret, on ne peut pas répondre à la question essentielle de l'anthropologie, qui est « qu'est-ce que l'homme ? ».

Dans cette perspective, Miki s'exprime dans l'*Anthropologie philosophique* à propos de l'anthropologie de Maine de Biran. Dans le premier chapitre, « Le concept d'anthropologie », Miki évalue hautement le fait que, par rapport à Descartes qui voulait saisir l'homme en se basant uniquement sur la conscience en tant que réflexion intérieure, Maine de Biran fit de la volonté ou du désir « le fait primitif » et voulut rendre compte de tous les mouvements de l'esprit à partir de là¹⁶.

D'un autre côté, s'il estime Maine de Biran, il le critique également comme l'avait fait Nishida. « On ne peut pas dire que son anthropologie [de Maine de Biran] se tient au niveau des actions réelles. Ses études se placent au niveau des sensations internes, de l'expérience intérieure, et sont limitées à l'analyse de l'homme intérieur qui y appa-

15. Miki Kiyoshi, *Anthropologie philosophique* in *Œuvres complètes de Miki Kiyoshi*, Tôkyô : Iwanami shoten, 1966-1968, t. 18, p. 149.

16. Dans son *Anthropologie philosophique*, Miki cite le passage suivant des *Nouveaux essais d'anthropologie* : « Le désir est la simple, pure et instantanée activité de l'esprit. En celle-ci, ou plutôt au travers d'elle, cette force intellectuelle active apparaît en dehors et en même temps en elle-même. » (*Œuvres complètes de Miki Kiyoshi, op. cit.*, t. 18, p. 140-141.) Pour le texte de Maine de Biran, voir *Œuvres*, publiées sous la direction de F. Azouvi, t. X-2, Paris : Vrin, 1989, p. 179.

rait. [...] Les actions réelles dépassent la conscience et s'échappent du monde intérieur. Ce qui fait s'extraire du monde intérieur les actions est le corps, et on ne peut imaginer d'action sans considérer la primauté de la corporéité »¹⁷.

Ici, Miki reprend clairement la critique de Nishida envers Biran faite dans « L'action de la conscience comme auto-détermination du lieu » et l'« Anthropologie ». Mais il va plus loin que Nishida, et traite du problème du « corps ». Son attention au problème du Pathos en est un exemple. Pour Miki, ce n'est rien d'autre que le Pathos qui empêche le corps d'être un pur objet matériel et qui en fait quelque chose de subjectal. C'est dans ce sens qu'il dit que « le corps est quelque chose qui relève du Pathos ».

Miki reconnaît dans le Pathos du corps deux directions, ou bien deux côtés. Le mot grec de pathos (πάθος) provient à l'origine du verbe « πάσχω », « subir », et signifiait subir les actions de l'extérieur. Ainsi, Miki comprend dans le mot pathos, d'un côté, le caractère passif selon lequel nous subissons certaines choses et à cause duquel nous sommes placés dans une certaine humeur ou émotion. L'endroit où vit cet état, ce Pathos, n'est autre que le « corps ». Le corps est ainsi le « lieu de la passivité ». Ce type de passivité qui existe dans le « lieu de la passivité » est donc le Pathos.

Toutefois, Miki voit en même temps dans le Pathos une « activité première primordiale ». Car les variations des états vivant dans le « lieu de la passivité » ne se limitent pas à être des changements : ils possèdent la force de s'exprimer vers l'extérieur. Pour le dire autrement, le Pathos possède un caractère d'« impulsivité ». Le Pathos, au travers du corps, nous pousse à l'action. Si le corps n'est pas de la simple matière, mais est un « corps subjectif subjectal », c'est parce qu'il y a l'activité du Pathos en arrière-plan.

Miki l'exprime ainsi : « Je considère le Pathos comme quelque chose de lié au corps, car ce n'est que grâce au Pathos que le corps devient émotionnel comme un corps humain, et que l'esprit s'incarne, se concrétise, comme un esprit humain. Au fondement de l'action humaine, il y a le Pathos »¹⁸. Miki affirme que l'homme possède à la fois un corps « émotif » et un esprit « corporel », parce qu'il est un être de Pathos, Pathos au double caractère passif et actif. Ce Pathos fait du « corps », non de la simple matière, mais un corps « émotif », un « corps vivifié par l'esprit », et, en même temps, il fait de notre

17. *Œuvres complètes de Miki Kiyoshi, op. cit.*, t. 18, p. 141.

18. *Ibid.*, p. 399.

esprit, non une simple conscience, mais un esprit « corporel », un esprit « concret ».

Grâce au corps vivifié ainsi par le Pathos, l'homme devient un « sujet d'action » et s'évade de son monde intérieur. C'est l'« expression ». Cependant Miki dit aussi que l'« expression » ne consiste pas uniquement en du Pathos. Dans le quatrième chapitre de l'*Anthropologie philosophique*, « L'expressivité de l'être humain », il écrit ceci : « Ce qui relève de l'expression relève du Pathos, mais il est évident que le Pathos tout seul ne peut devenir expression. Le Pathos est dans son essence affirmation, mais toute auto-affirmation qu'il soit, il ne devient expression qu'en niant le soi et en regardant les idées. L'activité d'expression doit voir les idées en dehors de soi »¹⁹.

Le Pathos ne devient pas lui-même « expression ». Miki caractérise, sans doute sous l'influence de Nishida, de « choses démoniaques » la « détresse » présente originellement en l'homme, le manque impossible à satisfaire, ainsi que leur corrélat, l'angoisse pressante. Mais si ces choses démoniaques restaient telles quelles, elles ne seraient pas « expression ». Les choses relevant du Pathos, les choses démoniaques « s'expriment » elles-mêmes vers l'extérieur par le fait de « voir des idées », c'est-à-dire par le fait de se transformer en quelque chose relatif à des idées.

Pour qualifier cette transformation, Miki utilise les mots « tournure en idée » (*Wendung zur Idee*) qui sont de Georg Simmel (1858-1919). Ou bien il utilise le mot Logos : l'« expression » se forme enfin quand le Pathos se liant avec quelque chose du Logos, intègre en lui quelque chose de ce Logos.

Grâce au Pathos, le corps n'est pas simplement une chose matérielle mais devient un corps humain, et lorsque ce Pathos se lie au Logos, l'homme devient celui qui s'exprime. Ensuite, si l'on poursuit, au travers de cette « expression », le soi et l'autre, autrement dit, deux Pathos, se lient. Ainsi se crée la sympathie (synthèse des Pathos). Par l'« expression », l'« union subjective des hommes entre eux » devient possible. Nous n'avons pas la possibilité ici de détailler les considérations de Miki sur cette union des hommes, c'est-à-dire la société, mais c'est une question très intéressante.

19. *Ibid.*, p. 344.

6. LOGIQUE DE LA FORME

Nous avons dit plus tôt que Miki avait commencé la rédaction de la *Logique de l'Imagination* en remplacement de son abandon de la publication de l'*Anthropologie philosophique*, or nous devons nous demander pourquoi il a dû renoncer à l'*Anthropologie philosophique*, et pourquoi à la place la *Logique de l'Imagination* devait être écrite : ce sont de grandes questions dans les études sur la philosophie de Miki.

Je suppose que c'est sans doute parce que Miki ne pouvait pas développer concrètement sa réflexion sur l'union du Pathos et du Logos, ou sur la « tournure en idée », que nous avons présentée à l'instant, dans le cadre de l'*Anthropologie philosophique*. Miki n'a-t-il pas, pour ce faire, entrevu la nécessité de poser le problème de l'« Imagination » (*Einbildungskraft*) ?

Alors, pourquoi l'« Imagination » doit-elle être mise en question dans sa liaison avec le Pathos et le Logos ? Miki répond à cette interrogation dans sa critique vis-à-vis du sociologue français Georges Sorel (1847-1922), dans le premier chapitre de la *Logique de l'Imagination*, « Les mythes ». Miki y cite les mots du *Discours sur la violence* de Sorel : « Ce qui crée l'action n'est pas la pensée constituante (l'imagination). Ce sont l'espoir ou la peur, l'amour ou la haine, le désir, la passion, les impulsions égoïstes, du soi »²⁰.

Miki écrit ceci par rapport à l'affirmation de Sorel : « On ne peut pas concevoir d'Imagination abstraite de la corporéité. L'Imagination est liée à l'espoir, la peur, l'amour et la haine, le désir, la passion et toutes les impulsions, et c'est bien pourquoi Descartes et Pascal l'ont considérée comme la source des erreurs. L'Imagination se lie avec les sentiments, et crée dans cette union des images. Grâce à l'Imagination les sentiments peuvent se convertir en choses objectales, être renforcées et pérennisées dans cet état »²¹.

Comme on peut le lire clairement, Miki entend l'action humaine non comme la simple manifestation des sentiments et des passions, des impulsions, mais comme l'œuvre de fabriquer des images, autrement dit l'action de donner forme à ce qui n'en a pas. Lorsqu'il dit cela, il emploie bien sûr le sens d'*Einbildungskraft*, la « force de fabriquer des images ». Par le fait d'unir le Pathos à quelque chose qui relève du Logos, la force qui « tourne » le Pathos en quelque chose

20. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, 6^e éd., Paris : Marcel Rivière, 1925, p. 45. Mais comme l'écrit Miki, ces mots proviennent de *An Essay in Aid of a Grammar of Assent* de John Henry Newman.

21. Miki Kiyoshi, *Logique de l'Imagination*, in *Œuvres complètes de Miki Kiyoshi*, op. cit., t. 8, p. 49.

qui a une forme est bien l'Imagination. Miki pensait que ce qui fait la véritable action humaine, c'est que le Pathos ne soit pas simplement manifesté, mais que lui soit donné un autre ordre au travers de l'Imagination. Ainsi, le Pathos n'est pas seulement exprimé, mais il est aussi « fortifié et pérennisé ».

Miki concevait par exemple « Les mythes », traités dans la première partie de la *Logique de l'Imagination*, comme exemple concret de la formation des images. Les mythes ne sont pas, comme on le dit généralement, des expressions directes des sentiments et des passions. Il s'agit du processus d'écriture d'un nouveau monde (réalité) au-dessus du monde naturel, impossible à effectuer sans l'intellect. Dans ce chapitre, Miki s'oppose à la vision des mythes de la philosophie positive du XIX^e siècle ou de la philosophie des Lumières du XVIII^e siècle, qui voyaient dans les mythes une simple substitution non-scientifique de la science. Il évoque plutôt la compréhension des mythes de B. K. Malinowski (1884-1942), qui dit que « les mythes ne sont ni des rapsodies inutiles, ni des écoulements sans but d'inventions vaines, ils sont une force culturelle extrêmement importante, née d'un travail harassant. [...] C'est une charte pratique de la croyance et de la sagesse morale des hommes primitifs »²², et exprime son accord. Miki pensait clairement que les mythes ne sont pas de simples écoulements du Pathos, mais qu'ils apparaissent seulement en se liant à une « sagesse » religieuse ou morale, donc qu'ils sont des processus qui relèvent du Logos.

Si Miki a supposé l'existence d'une capacité particulière, l'Imagination, comme soutien à l'action humaine qui est la tournure du Pathos en images, ou en une forme, c'est comme nous l'avons déjà dit, parce que le Pathos ne prend pas forme de lui-même. Pour qu'il prenne une forme, il faut un lieu où s'entrecroisent la sensibilité et l'intellect. L'Imagination ouvre ce type de lieu, et est la capacité qui donne naissance à ces images à partir de cet entrecroisement. C'est dans ce sens que Miki dit : « l'Imagination n'est pas simplement des sentiments, c'est en même temps une capacité de création d'images intellectuelles »²³.

Il faut dire que la « logique de l'Imagination » n'est pas un simple discours sur les émotions ou le Pathos, mais une « logique de la forme ». D'un autre côté, cette mise en forme ne provient pas uniquement de l'intellect. Les formes que produit l'Imagination, comme le dit Miki,

22. *Ibid.*, p. 20. Voir B. K. Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*, London : K. Paul, Trench, Trubner & Co Ltd., 1926, p. 14-15, 23.

23. *Logique de l'Imagination, op. cit.*, t. 8, p. 49.

« ce ne sont pas des idées pures, mais si l'on peut dire, des idées munies d'un corps »²⁴. Les formes produites par l'Imagination sont des désirs qui ont gagné une forme, des impulsions transformées en Logos.

Ainsi, les discours sur le corps et le Pathos de Miki ont fructifié en un discours sur l'« Imagination », une force qui ouvre un lieu de croisement entre la sensibilité et l'intellect, et qui donne aux sensations du Pathos du corps une expression dans le Logos. C'est pourquoi il a renoncé à publier l'*Anthropologie philosophique* alors qu'elle était écrite, et qu'il a rédigé à la place une *Logique de l'Imagination*. On peut aussi dire que la philosophie propre de Miki s'est formée précisément au travers de la construction de cette « logique de la forme ». La *Logique de l'Imagination* signifia d'un côté pour Miki l'abandon de l'élaboration de l'*Anthropologie philosophique*, mais d'un autre côté c'en était aussi le développement, et au travers de celui-ci, la philosophie propre à Miki, ce qui doit être qualifié de philosophie mikienne, est née.

Traduction : Laurent Rauber

24. *Ibid.*, p. 62.