

Rhétorique comme *ars inveniendi* —Une philosophie des figures—

Ken-ichi SASAKI

0. Substantialité et créativité de la figure

Quel est le fait le plus primaire de la rhétorique? Il consiste en ce que les figures de rhétorique jouissent d'une sorte de substantialité. Nous n'entendons pas autre chose, par substantialité des figures, que le fait que l'énoncé figuré possède quelque chose d'absolu qui n'admet pas de le réduire à un autre tour d'expression non figuré. C'est pourquoi on garde dans sa mémoire les expressions figurées impressionnantes telles quelles: la "figure" est avant tout une forme évidente. En dehors de ce fait primordial, il ne peut y avoir aucune rhétorique. Il faut, donc, réfléchir sur la valeur de cette substantialité des figures avant de procéder, à leur égard, à des analyses structurales, de les systématiser dans une typologie et d'établir la théorie de leur interprétation. En effet, s'il s'agit simplement du fait que les figures sont impressionnantes, il n'y a plus à réfléchir davantage; mais les énoncés rhétoriques vraiment impressionnants survivent dans la mémoire, non pas comme antiquités mortes mais de telle sorte qu'ils déterminent dès lors de nouvelles expériences et donnent le noyau à de nouvelles expressions. Ce qui nous montre déjà l'importance de la substantialité des figures. Nous sommes plus ou moins créateurs chacun à notre manière, puisque nous nous dirigeons à tout instant vers un futur inconnu, en dépassant l'état actuel frayé jusqu'à présent. D'être créateur dans ce sens est loin d'être contingent pour chacun de nous, et constitue l'essence même de notre existence. Les vrais figures jouent un rôle dans notre vie créatrice; ce qui prouve qu'elles ne sont point de simples ornements verbaux mais des faits indispensables à notre existence. Nous croyons par conséquent que la philosophie des figures peut dépasser le domaine de la rhétorique proprement dite et avoir une portée générale dans la réflexion sur la créativité.

Mais avant tout, l'on peut nous demander ce que c'est que la fonction créatrice des figures. Le meilleur moyen pour l'expliquer, c'est de nous référer à un exemple concret, que j'emprunterai à une critique d Akutagawa (nouvelliste japonais, 1892-1927) sur Basho, maître de haïkai (1643-94):

Recueil Chang Qing Ji (長慶集) de Po Chü-Yi [白樂天 poète chinois; 772-846] fut un livre favori de Basho, comme allégué dans son *Journal à Saga*. Il me semble qu'il n'hésita pas à adopter des expressions d'une pareille poésie classique. Par exemple, nous remarquons dans les haïkai de Basho une technique unique de l'emploi du verbe.

一 声 の 江 に 横 た ふ や 時 鳥

Hitokoé no / é ni yokotahu ya / hototoguisou.

(Une voix / (s') étend sur les eaux, / c'est un coucou)

Au Temple Risshakuji (la Préface omise)

閑 さ や 岩 に しみ入る 蟬 の 声
 Chizoukasa ya / iwa ni *shimi-irou* / semi no koé.
 (Quel calme! / Dans le rocher *pénètre* / la voix des cigales.)

A l'occasion de la viste au Temple Horai-ji

木 枯 に 岩 吹とがる 杉間 かな
 Kogarashi ni / iwa *fouki-togarou* / suguima kana.
 (Par le vent d'hiver, / le rocher *soufflé-s'aiguise*, / oh spectacle vu à travers la rangée de cryptomérias.)

Ces emplois de verbe, ne proviennent-ils pas des “gigan” [字眼 figures] de la littérature du continent? “Gigan” consiste à altérer une phrase pour avoir de l'effet dans un mot. Consultez par exemple ces vers de Ts'en Ts'an [岑忠 poète chinois; 715-770]:

孤 灯 燃 客 夢
 (La lanterne solitaire *brûle* la rêverie du voyageur)
 寒 杵 搗 郷 愁
 (Le pilon [pour texture] d'hiver *bat* la nostalgie natale.)

Évidemment il est très dangereux d'affirmer que le poète se soit laissé inspirer: Basho a pu inventer originalement la même expression que celle des poètes du continent. Mais est-ce qu'il est raisonnable de trouver une coïncidence fortuite dans le haïkaï suivant?

鐘 消えて 花 の 香 は 撞く 夕べ かな
 Kane kiété / hana no ka wa tsoukou / youbé kana.
 (Le [son de] cloche *s'est évanoui*, / et le parfum des fleurs *frappe* / c'est un soir.)

À mon avis, c'est certainement une adaptation au haïkaï de ce que Zhu Yin Shan [朱飲山] appelle “toso-ho” (littéralement “inversion”, plus exactement “permutation”).

紅 稻 啄 残 鸚 鵡 粒
 (Le riz rouge becquète et laisse des grains de *perroquet*.)
 碧 梧 棲 老 鳳 凰 枝
 (Le *sterculie* se niche et vieillit dans des branches de l'*oiseau féérique*.)

Ce sont deux vers de Tu-Fu [杜甫 poète chinois, 712-770], célèbres par son “toso-ho” (inversion). Si on veut leur donner une expression normale, on doit renverser les positions des deux noms comme suit: *Le perroquet becquète et laisse des grains de riz rouge*; / *L'oiseau féérique se niche et vieillit dans des branches du sterculie*. De même, en renversant les positions des verbes, on aurait dans le haïkaï de Basho l'expression normale:

On frappe la cloche, / et le parfum des fleurs s'évanouit. / c'est un soir.

Ainsi, l'un étant du nom l'autre du verbe, on ne risquerait pas d'être arbitraire en jugeant que nous avons là un “toso-ho” (inversion) adopté par le haïkaï¹⁾.

Voilà la seconde moitié du Chapitre XI “Littérature du continent” d’un petit discours critique d’Akutagawa, intitulé *Notes sur Basho*. Comme on voit du titre du chapitre et du contenu de la citation ci-dessus, Akutagawa discute ici de la relation entre Basho et la littérature chinoise, particulièrement par rapport à l’influence ou l’emprunt de procédé rhétorique. Nous y distinguons deux aspects du problème: l’un est l’intuition critique d’Akutagawa qui a remarqué dans Basho une ombre de la poésie chinoise; et l’autre la technique créatrice de Basho qu’Akutagawa a signalée. Nous rencontrons là les deux aspects, d’acception et d’expression, du seul et même phénomène qu’est la figure. Alors, nous croyons qu’il y a au fond de ce phénomène un mécanisme unique de l’esprit; il doit être, *grosso modo*, un fait de l’imagination qui fonctionne dans la mémoire. Nous allons donc suivre cette voie-ci: partant de l’intuition critique d’Akutagawa, on passe au problème du mécanisme de l’imagination qui y est discerné et on arrive enfin au fonctionnement de cette imagination dans le processus de la création. L’horizon de cette recherche s’étend au problème général de l’imagination créatrice, et notre philosophie de figure vise, donc, à avoir une portée qui dépasse le domaine des figures de rhétorique.

1. Intuition de la similitude

En lisant Basho, Akutagawa y a senti une ombre d’un procédé particulier à la poésie chinoise. D’abord la perception qu’il y a “une technique unique de l’emploi du verbe”, et puis le jugement qu’elle est “l’adoption des expressions” de la poésie chinoise. Il se peut en réalité que cette perception et ce jugement ne fasse qu’un; c’est-à-dire, Akutagawa n’a peut-être perçu la technique particulière de l’emploi du verbe que sous la forme d’une ressemblance à une expression de la poésie chinoise. Mais cela n’empêcherait pas de distinguer au niveau de la logique ces deux moments.

Apercevoir une technique “unique” dans l’emploi du verbe, voilà le fait primordial du rhétorique. Sans une perception évidente de quelque chose de différent de l’expression ordinaire, la rhétorique ne commence pas. En fait, presque tous les rhétoriciens posent au fond du phénomène de rhétorique l’écart quoiqu’ on l’appelle d’un autre nom²⁾. L’écart n’est d’abord qu’une détermination extensive qui désigne le simple fait d’être différent des autres choses; mais dire d’une technique qu’elle est “unique”, cela veut déjà dire qu’elle est non seulement différente des autres mais aussi pourvue d’une individualité qui permet d’identifier cette différence. Akutagawa en propose deux catégories: l’un est le “gigan” (figure) de la poésie chinoise; l’autre le “toso-ho” (inversion). Et il leur donne une certaine différence de degré; il s’abstient pour l’un, en effet, de juger si Basho l’apprit de quelqu’un ou l’inventa originalement, tandis que pour l’autre il affirme que c’est une “inversion” apprise. D’où vient cette différence?

On pourrait penser que cette différence de degré vient du plus ou moins grand rapport de similitude des procédés parallèles entre Basho et la poésie chinoise, pour lesquels Akutagawa cherche à établir la relation d’influence. Mais l’influence n’est pas un fait de plus ou moins grande intensité mais d’alternative: elle existe ou n’existe pas, il n’y a pas de milieu. En principe la similitude phénoménale ne prouve pas définiti-

vement l'existence de l'influence: c'est pourquoi Akutagawa n'a pas pu dénier, tout en admettant la similitude entre deux expressions en tant que procédé, la possibilité de l'invention de Basho sans aucune influence de la poésie chinoise: à travers l'histoire, il n'est pas rare que deux personnes parviennent à la même invention tout à fait indépendamment l'une de l'autre. Il n'est donc pas possible de conclure à une influence uniquement de la similitude des expressions.

S'il s'agit d'une similitude sans influence, le procédé similaire est donc une invention originale; mais cela n'est possible, croyons-nous, que dans le cas où l'expression inventée est naturelle. Ce n'est donc pas le problème de la similitude extérieure, mais le caractère intrinsèque du procédé même. Le "toso-ho" (inversion) révèle une forme si clairement artificielle qu'on ne peut nier d'être emprunté³⁾, tandis que l'expression de l'autre catégorie montre ce caractère naturel qu'on pourrait y arriver spontanément en cherchant une expression propre. Ici le naturel veut dire le propre: une preuve de l'existence d'une rhétorique du propre. Et comme il manque à cette expression naturelle la forme évidente et artificielle, la similitude qu'on y remarque ne peut pas être formelle comme dans la géométrie mais plutôt celle de l'impression. (Comme on le verra ci-après, cela ne veut pas dire que le jugement de cette similitude soit moins certain.)

La différence de ces deux catégories se reflète sur les degrés de clarté de leur notion. L'une a un nom ("toso-ho") et une définition ("renverser les positions des deux noms"), et montre un caractère typique qui est publiquement approuvé dans la tradition culturelle. Pour l'autre catégorie, au contraire, Akutagawa n'est pas apparemment tout à fait sûr de savoir comment la définir. Certes, il l'appelle "*gigan* (figure) de la littérature du continent", et donne à ce "*gigan*" une définition quelconque. Mais ce nom et cette définition sont si généraux et ambigus. Littéralement le "*gigan*" veut dire le mot qui est le foyer sémantique dans la phrase, en d'autres termes, le mot le plus frappant; c'est une notion très vaste, sans doute plus vaste que celle de figure. Quant à la définition qu'Akutagawa lui a donnée: "altérer une phrase pour avoir de l'effet dans un mot", on peut la paraphraser comme "altérer la construction de la phrase pour en concentrer l'effet sur un seul mot": il s'agit donc des tropes (ou "métasémèmes" selon le Groupe μ). Dans le contexte d'Akutagawa, cette détermination peu précise sert de distinctif, parce que le "toso-ho" (inversion) n'est pas "pour en concentrer l'effet sur un seul mot", mais un "métataxe" (toujours en empruntant la terminologie du Groupe μ) qui agit sur le syntaxe de la phrase. Il n'en est pas moins vrai que la notion de "*gigan*" est aussi générale et ambiguë que celle de "rhétorique" comme nom général des procédés.

Cette ambiguïté est celle de la compréhension d'Akutagawa. Il est donc indispensable pour nous de déchiffrer son intuition et de préciser la structure de "l'altération" saisie intuitivement par lui. Car il a certainement eu l'intuition claire de l'"unique" du procédé, bien que sa compréhension ait été ambiguë; si son intuition avait été elle-même obscure, il n'aurait pas pu parler du l'"unique" du procédé. Par conséquent, l'ambiguïté de sa compréhension est celle qui vient de ce qu'il n'arrive pas à rendre proprement cette intuition. Si on parvient à définir plus ou moins la structure dont

Akutagawa a eu l'intuition, on pourra clarifier un peu davantage de quelle nature est l'intuition de la similitude différente de celle de la géométrie. Ce qui est justement clarifier la nature du jugement qui identifie une figure, et par surcroît rendre évident le caractère typique de figure. En ce sens cette question est indispensable à poser.

On n'a d'autre clef pour cette question que les exemples donnés par Akutagawa: il nous faut chercher la structure d'altération, commune à trois haïkaï de Basho et deux vers de Ts'en Ts'an⁴⁾.

D'abord, "une voix (s')étend" et "le rocher soufflé-s'aiguise" ont en commun une originalité frappante dans l'emploi des verbes intransitifs. Pour le premier haïkaï "une voix (s')étend", son verbe japonais "yokotahu" est originairement un transitif signifiant "étendre", mais employé ici par Basho comme intransitif. Un critique propose une interprétation de cet emploi qui consiste à le regarder comme un verbe réfléchi. Dans la grammaire japonaise, au moins du point de vue de la morphologie il n'existe pas de verbe réfléchi. Mais un grammairien, auquel ce critique se réfère, remarque dans quelques tournures consacrées l'emploi réfléchi des verbes transitifs: leur forme est purement transitive, tandis qu'on est forcé de les entendre comme intransitifs⁵⁾. Dans notre haïkaï, de plus, le sujet de ce verbe "yokotahu" est la voix d'un oiseau volant qui est dynamique et nom pas statique; la nuance de l'emploi réfléchi de ce verbe (s'étendre) doit, par conséquent, tenir compte de ce mouvement de l'oiseau traversant, et représente après cela la répercussion de sa voix comme une étendue spatiale.

Passons maintenant à l'autre haïkaï "le rocher soufflé-s'aiguise". On peut le paraphraser en prose comme suit: "Le vent d'hiver est si froid et si piquant que le rocher même, qu'on voit au-delà de cette rangée de cryptomérias, paraît aiguïté par ce vent." Le verbe "fouki-togaru" est composé de deux verbes "fouki" (souffler) et "togaru" (s'aiguïser: verbe intransitif et non pas réfléchi—comme nous venons en parler ci-dessus, dans le japonais il n'existe pas de forme de verbe réfléchi). On voit que notre poète le charge de l'expressivité propre au verbe intransitif. Le verbe intransitif "togaru" veut dire s'aiguïser de *soi-même*, ce qui est différent de l'expression donnée par un adjectif "aigu": cette différence reflète celle de la compréhension de la situation même. Le propre de l'expression verbale de Basho consiste en ce dynamisme sémantique attribué par le verbe intransitif. Ce dynamisme est souligné dans notre haïkaï par "fouki" (souffler): ce qui souffle est le vent, qui sert généralement de symbole de mouvement, tandis que ce qui s'aiguïse ici est le rocher qui représente en général ce qui est immobile. Le verbe "fouki" dynamise donc "le rocher". Nous reconnaissons ce même dynamisme aussi dans notre premier haïkaï "une voix s'étend": comme nous venons de le constater, l'étendue exprimée ici n'est pas statique mais dynamique.

Et puis, est-ce que nous pouvons trouver le même caractère dans le troisième haïkaï "Quel calme !"? En comparaison avec le verbe pseudo-intransitif qui est proprement transitif mais employé comme réfléchi, et celui qui est nouvellement composé, le verbe "shimi-irou" (pénétrer), proprement intransitif, est beaucoup plus normal, si normal que le commentaire "une technique unique de l'emploi de verbe" semble mal à propos. Certes, "pénétrer dans le rocher" n'est pas tout à fait usuel comme le prédicat

attribué au sujet “la voix des cigales”; il y a là une déviation comme dans les deux autres haïkaï cités. Mais elle signifie simplement que le verbe est employé au figuré. Ce qui s'accorde parfaitement avec l'explication d'Akutagawa que le verbe est un “gigan” (figure), mais pas avec son intuition d’“une technique unique”. Il nous semble que ce haïkaï soit le moins proche à cette intuition parmi les trois. Le prenant pour la norme dans la recherche du caractère commun à ces trois, on n'aurait probablement qu'une structure bien banale de “l'altération”. Il conviendrait donc de renverser le processus méthodologique et de partir de la “technique unique” des deux autres exemples pour interpréter enfin le haïkaï “Quel calme!”

Néanmoins, est-il tout d'abord possible de lire une technique dans un poème apparemment sans artifice. Akutagawa n'a-t-il pas cité ce haïkaï “Quel calme!” seulement à cause du parallélisme entre “une voix s'étend” et “la voix pénètre”? C'est peut-être le cas ; cependant, considérant le côté artifice de “yokotahu” [(s')étendre] à part, il n'est pas impossible de reconnaître dans “la voix des cigales pénètre dans le rocher” quelque chose de pareil à cette nuance ou même la saveur unique de l'expression “la voix s'étend”. Voici notre interprétation sur ce point—L'essentiel de l'originalité que nous venons de saisir dans les deux autres haïkaï, c'est finalement, pour ainsi dire, une peinture d'un état dynamique: c'est dépeindre l'état actuel d'un objet comme le résultat que cet objet réalise *de lui-même*. Nous retrouvons cette particularité aussi dans le troisième exemple. Bien que le verbe “shimi-irou” (pénétrer) soit si usuel qu'il est difficile de le remarquer, on réussirait à mettre en relief son “intransitivité” à savoir son caractère d’ “auto-réalisation”, en le comparant avec ses synonymes “shimi-komou” (pénétrer complètement dans) et “shimi-torou” (pénétrer jusqu'à). N'osant pas entrer dans le détail de cette analyse de peur d'ennuyer les lecteurs qui ne s'intéressent point au japonais, je me borne à en noter la conclusion. “Shimi-irou” est d'une part, dynamique en comparaison avec “shimi-komou” qui accentue plutôt l'état parfait et statique que le mouvement; il est, de l'autre part, superficiel pour signifier le mouvement en comparaison avec “shimi-torou” qui est le mouvement vers la profondeur de quelque chose, mais grâce à ce caractère superficiel, il peut être employé pour décrire un état visible. Ainsi notre haïkaï a pour son expressivité unique la peinture de la voix des cigales qui pénètre de sa propre force dans le rocher.

Maintenant nous nous tournons vers Ts'en Ts'an chez qui Akutagawa voulait trouver l'origine de la technique en question: est-ce qu'il y a cette figure (gigan) qui consiste en la peinture de “l'intransitivité” ou plutôt de l'auto-réalisation”? Les deux vers de Ts'en Ts'an sont complètement parallèles et constituent une antithèse: les deux verbes y sont du même type. La première difficulté qu'on y rencontre est que les verbes 燃 (brûler) et 搗 (battre) sont tous les deux transitifs ayant pour compléments d'objet direct “la rêverie du voyageur” et “la nostalgie natale”. Si l'on reconnaît l'originalité de Basho dans “l'intransitivité” (l'auto-réalisation), il semble difficile de trouver le même type de figure dans Ts'en Ts'an. De plus, en s'arrêtant à la structure même de “l'altération”, on voit que le poète chinois arrive à une expressivité particulière à travers des écarts entre les verbes et leurs compléments d'objet

direct. En effet, “la rêverie du voyageur” n’est pas une chose à “brûler”, ni “la nostalgie” n’est à “battre”. Mais la rhétorique de Ts’en Ts’an a dépeint la rêverie du voyageur qui vient se refléter dans le feu de la lanterne, et la nostalgie natale qui consonne avec le bruit du pilon qui résonne dans le ciel sec de l’hiver. En nous tenant à ce qui est ainsi créé par le langage poétique, nous pouvons dire que les sujets grammaticaux, “la lanterne solitaire” et “le pilon d’hivers”, représentent plutôt les lieux d’événement que les agents, et que l’essentiel de l’expression consiste dans les événements spirituels qui sont représentés par les liens de verbe et de complément d’objet: dans ce sens, on pourrait y reconnaître quelque chose de pareil à l’intransitivité (la peinture de l’auto-réalisation) de Basho. Mais le monde inventé par le poète est inséparable de son procédé langagier; l’intransitivité du monde est déjà dénaturée quand elle n’est pas exprimée avec un verbe intransitif. En effet, c’est parce que le verbe transitif est comme tel à savoir qu’il relie un objet à un sujet que Ts’en Ts’an réussit à unifier la réalité qui touche les yeux et les oreilles du poète et le monde des sentiments évoqué par elle dans son intérieur. Voilà la limite de l’analogie entre Basho et Ts’en Ts’an. Elle est justement ce qui a fait hésiter Akutagawa à affirmer l’influence et ce qui l’a empêché de clarifier la structure de “l’altération”. Chez Basho et Ts’en Ts’an, il a eu l’intuition du procédé de communiquer une vision originale avec un emploi unique de verbe. Et il a même senti que la vision de Basho est un peu différente de celle de Ts’en Ts’an, car il n’en a pas carrément affirmé l’influence. Pourtant il n’a pas réussi à préciser la structure originale de la vision de Basho, que nous appelons son intransitivité.

Pour la seconde catégorie, nous n’avons pas besoin de l’analyser: la similitude entre Basho et la poésie chinoise est apparente. Mais il est indispensable de noter que les deux catégories, différentes en clarté conceptuelle, sont pensées par Akutagawa comme le même et seul procédé. S’il n’en était pas ainsi, “l’adoption” affirmée des expressions de la poésie chinoise serait bornée au cas du “toso-ho” (inversion) et par conséquent tout à fait superficielle. Il est vrai que la seconde catégorie prouve l’existence d’une influence, grâce à sa forme nette; si l’on en demeure là, l’influence établie ainsi ne concerne que cette forme nette, c’est-à-dire le “toso-ho” (inversion). Akutagawa veut donc penser que la démonstration donnée de l’influence— du “toso-ho” (inversion) possède, au moins d’une manière suggestive, une portée assez générale pour atteindre la première catégorie. De fait, le haïkaï “le [son de] cloche s’est évanoui”, tout en empruntant le procédé de “toso-ho”, ne limite pas son intérêt à ce simple jeu formel: il établit à travers cette forme un monde sémantique original. On peut décrire celui-ci en prose comme suit: Le son de cloche s’est évanoui dans l’atmosphère tel le parfum des fleurs, alors le parfum des fleurs frappe [le nez] comme résonne le cloche. On y voit une peinture de l’intransitivité: le verbe étant intransitif le parfum des fleurs se dilate en quelque sorte de sa propre plénitude. Ainsi ce haïkaï participe tout d’abord à la même “technique unique” que les trois autres, et *par surcroît* il emprunte le “toso-ho” qui prouve l’influence subie de la poésie chinoise. Par là, l’influence démontrée dans ce haïkaï s’attribue aussi aux trois autres, au moins Akutagawa le veut implicitement. À ce propos, nous croyons que c’était les deux vers de

Ts'en Ts'an, notamment son emploi du verbe "tsoukou" (battre/frapper), qui a relié dans la pensée d'Akutagawa ce dernier aux trois premiers. Le verbe est employé aussi dans "Le son de cloche s'est évanoui", et Ts'en Ts'an est interprété comme l'original des trois haïkaï: le poète chinois médiatise d'une certaine manière ce haïkaï aux trois autres. Et puis du point de vue sémantique, le "tsoukou" de "le parfum des fleurs *frappe*" est, comme nous venons de le constater, intransitif, ainsi que l'expressivité des trois autres. Et enfin le point essentiel est ce qu'Akutagawa confond, pour transcrire ce haïkaï de Basho, les deux caractères chinois. Dans Ts'en Ts'an, c'est le caractère 搗, et dans Basho 撞; ces deux caractères sont prononcés en japonais également "tsoukou", mais leurs sens se distinguent l'un de l'autre: l'un signifie "(le pilon) bat", tandis que l'autre "(on) frappe (la cloche)". Akutagawa emploie le caractère 搗 "(le pilon) bat" qui est employé dans Ts'en Ts'an, pour transcrire le haïkaï de Basho; ce qui suggère d'une manière frappante qu'il groupe dans sa pensée ces deux poèmes ensemble.

Résumons maintenant: Akutagawa a saisi, d'un côté, l'expressivité originale du verbe intransitif chez Basho, et de l'autre, a trouvé un exemple de cette expression, lequel prend la forme de "toso-ho" (inversion); et l'influence de la poésie chinoise, démontrée dans cet exemple de "toso-ho", il a voulu l'attribuer aussi aux trois autres exemples par l'intermédiaire de l'emploi de verbe chez Ts'en Ts'an et ainsi la promouvoir en principe général.

2. Profondeurs du schème

Ce que nous venons d'établir, c'est, contrairement à l'interprétation d'Akutagawa, que l'expression du verbe intransitif chez Basho est foncièrement originale, qu'elle se fonde sur la grammaire du japonais et que même dans la phrase composée selon le "toso-ho" emprunté à la poésie chinoise, Basho n'est pas sorti de son mode d'expression propre. Alors faut-il dire que l'interprétation d'Akutagawa ait été complètement fautive?

Non: je pense que son opinion est une erreur, mais sa conception fondamentale elle-même est loin de l'être. En effet, pour prouver l'existence de l'influence, il cherche une structure à un niveau assez abstrait. Comme nous venons de le constater, son groupement des trois haïkaï de Basho témoigne déjà que la structure commune à ces trois est du niveau assez abstrait: si l'on se place à ce niveau, il peut bien y avoir cette relation d'influence qui consiste à partir par exemple d'un Ts'en Ts'an, en rejetant ensuite le côté proprement "ts'en-ts'anien", pour "bashoniser" enfin cette structure abstraite qui est acquise ainsi. Nous nous occupons de ce problème dans cette section.

Il faut d'abord confirmer qu'en parlant du fait de l'adoption, Akutagawa a pensé non pas à un emprunt superficiel mais à une structure ou un "pattern" commun. Sur-tout le "gigan" (figure) du haïkaï "Une voix s'étend sur l'eau: c'est un coucou", est en fait emprunté à un poème chinois. C'est un fait que le poète avoue franchement lui-même dans une lettre portant sur ce haïkaï: citant deux vers de Su-Shi [蘇東坡 poète

chinois, 1036–1101], il dit que “le mot d’étendre’ (横) des vers ‘la lumière-reflet sur l’eau touche au ciel (水光接天) et du brouillard blanc [qui annonce l’arrivée de l’automne] s’étend sur le fleuve (白露横江)’ doit être le ‘kogan’ (句眼 l’essentiel d’un haïkaï, vis-à-vis de ‘gigan’ qui est ‘le mot essentiel’) de ce haïkaï”⁶⁶. Il se peut qu’Akutagawa ne se soit pas aperçu de cet emprunt et qu’il n’ait pas en connaissance de cet aveu de Basho. Mais ce n’est pas là notre problème. Ce qui est important pour nous, c’est qu’il comprend sous forme d’un pattern commun avec des expressions d’autres haïkaï le “gigan” (figure) qui est en fait un emprunt. On pourrait nous contredire comme suit: même s’il est vrai, dans l’horizon de l’expérience critique d’Akutagawa, que son imagination associative a passé de Basho à la poésie chinoise par l’intuition d’un pattern, la relation même qu’a ce haïkaï de Basho avec la poésie chinoise se borne à l’emprunt d’un mot: et d’ailleurs tandis que cet emprunt est un fait certain, l’intuition d’Akutagawa n’est qu’une conjecture subjective et incertaine. On a sans doute raison; nous n’avons rien à redire, en tant qu’on vise à établir un fait *objectif* et certain concernant la relation entre la poésie chinoise et Basho. Akutagawa même a allégué, dans un passage un peu plus haut que notre citation, un fait de l’emprunt littéral. Partant de ce fait objectif de l’emprunt à l’influence du procédé, Akutagawa a-t-il quitté le domaine de la certitude pour recourir à une exposition de son opinion arbitraire? Point du tout. Tout d’abord, il nous faut penser qu’un fait “objectif” tout nu, n’étant qu’un fait mort, ne contribue en rien à la compréhension de l’œuvre ni n’éclaire la vie spirituelle de l’artiste. Et puis il nous faut aussi tenir compte de ce qu’on n’emprunte pas de mots ou de phrases par hasard, ni ne subit d’influence de quiconque sans aucun principe. Il y a donc au fond des “faits” visibles une dimension du “principe”, qui ne se trouve qu’à l’intérieur de l’auteur. Dire simplement que le “gigan” ou le “kogan” c’est-à-dire le mot essentiel de “Une voix s’étend . . .” est emprunté de Su-Shin, ce n’est que constater un fait pur et simple; pour que ce fait soit vivant et significatif, il faut expliquer *pourquoi* cette phrase ou ce mot a été emprunté. Il peut y avoir diverses interprétations; l’intuition d’Akutagawa visant au pattern du procédé était aussi la tentative de pénétrer dans l’esprit de l’auteur qui soutient des faits. C’est, loin d’être régression de la certitude à l’arbitraire, le commencement véritable de l’activité herméneutique de la critique.

En se fondant sur Bergson, Raymond Bayer a appelé cette cognition du pattern schématisation, et y a attribué un vaste domaine de l’universel concert⁷¹. Comme on le voit par notre cheminement discursif, ce domaine n’est autre que le champ de la vie spirituelle dans la création artistique, et, loin d’être bâtard de l’universel et du concret, il constitue un terrain *sui generis*. Mais il est indéniable qu’il a deux pôles, de l’individualité et de l’abstrait, et il existe entre eux des degrés infiniment divers. Le pattern qu’Akutagawa a cherché à reconnaître dans procédé de Basho est bien un schème, tant qu’il est une structure universelle vue dans un phénomène concret. Et un schème a sa profondeur, selon qu’il est proche du phénomène concret ou qu’il s’avance vers l’universalité. L’emprunt d’une phrase ou d’un mot, étant identité partielle dans un phénomène concret, n’est pas schématisation. Mais lorsqu’on concentre son attention au pattern du procédé, on saisit une structure qui est schème en tant qu’universel

concret, puisqu'elle est identique par exemple aux trois haïkaï dont les constitutions linguistiques sont tout à fait différentes les unes des autres. Et comme nous l'avons positivement cherché, s'il s'agit d'un procédé commun à deux expressions "une voix s'étend" et "le rocher soufflé-s'aiguise", c'est un schème assez concret et assez superficiel. Et au contraire, ce dont Akutagawa a eu l'intuition comme "technique unique de Basho" est un schème qui domine également, en dehors de ces deux exemples, les haïkaï "La voix des cigales" et "Le (son de) cloche s'est évanoui"; il est donc beaucoup plus profond.

Le cas de "toso-ho" (inversion) est intéressant. Akutagawa en a proposé un exemple de Basho comme la preuve décisive de l'influence que notre haïkaïste avait subie de la poésie chinoise; et tout le monde y reconnaîtra bien l'unique "toso-ho". Mais en comparant les constructions des phrases de Basho et de Tu-Fu, on remarque facilement qu'elles ne sont pas complètement de même type. Chez Tu-Fu, l'inversion est faite entre le sujet et le complément d'objet direct qui sont reliés par un verbe transitif (ABC→CBA); et par conséquent, bien qu'on a deux phrases mises en parallèle et en antithèse, une phrase peut suffisamment constituer un "toso-ho". Chez Basho, au contraire, les verbes étant intransitifs, les phrases sont constituées de deux termes, nom-sujet et verbe-prédicat; par conséquent, il faut avoir deux phrases mises en antithèse pour avoir un "toso-ho" en renversant les positions mutuelles des deux verbes (ou des noms: c'est la même chose) (PQ + RS→PS + RQ). Nous regardons donc comme de même type les deux exemples qui ne le sont pas rigoureusement parlant. Certes, il y a là une identité partielle qu'Akutagawa a déterminée comme "renverser les positions de noms, ou de verbes". C'est une détermination approximativement exacte. Mais les mots permutés peuvent être, par exemple, adjectifs: en élargissant le cadre de classes des mots permutés, on n'en altère point l'intuition du schème même. Le problème des classes des mots permutés ne concerne que la manière de définir cette intuition. En d'autres termes, le "toso-ho" de Basho a été un peu différente de celle de Tu-Fu, mais ce fait ne peut pas vouloir dire qu'Akutagawa a altéré, en ajustant la profondeur focale, un peu le schème qu'il avait pris chez Tu-Fu, pour y englober l'exemple de Basho. En cas de "toso-ho", Akutagawa, et nous-même, avons l'intuition évidente de l'identité schématique de deux exemples, et n'avons même pas pris conscience de leur différence: le schème dont on a l'intuition est unique et identique chez Tu-Fu et chez Basho. Il est vrai que ce sont le sujet et le complément d'objet direct qui changent mutuellement leurs positions chez Tu-Fu; mais cette particularité n'apparaît qu'à travers une analyse, et quand on y a l'intuition d'un "toso-ho", son schème est un peu plus abstrait, à savoir un peu plus profond. On pourrait formuler ce schème comme "permuter mutuellement deux termes équivalents". C'est pourquoi, en lisant Basho, Akutagawa et nous même y trouvons une structure unique et identique. Rigoureusement, par conséquent, les exemples de Tu-Fu et de Basho ne partagent pas une structure *partiellement* identique, mais *complètement identique* en un foyer à une certaine profondeur focale. Cette identité du schème à une certaine profondeur est justement la raison pour laquelle la figure est appelée comme telle.

Cette évidence figurale sert de base à l'identification et à la classification des figures. Le rhétoricien fait appel peut-être à une induction pour établir sa typologie. Mais une induction sans base de l'évidence n'est qu'arbitraire; la reproche à la rhétorique du 19^e siècle qui s'est dégradée en poursuivant la classification pour la classification⁹⁾. Cependant, l'évidence ne donne pas à la figure la qualité d'être typique: pour cela, il faut que cette évidence soit publique, c'est-à-dire qu'elle soit celle que tout le monde saisit naturellement. Toute évidence n'est pas publique. Certes, une évidence déjà découverte persuaderait un grand nombre de personnes; dans ce sens, on peut dire qu'elle est publique. Pourtant cela ne peut pas vouloir dire que ce grand nombre de personnes puissent parvenir à cette découverte de l'évidence. Surtout dans les domaines de l'esthétique et de l'herméneutique, il est indéniable qu'il existe des évidences personnelles et originales. Ce sont les dispositions naturelles de l'interprète qui a le dernier mot pour la découverte d'une nouvelle évidence. En fait, bien originale était l'intuition qu'a eue Akutagawa de "la technique unique de l'emploi de verbes" chez Basho.

Etant donnée la possibilité toujours ouverte pour des intuitions originales, il nous faut expliquer pourquoi les figures traditionnellement consacrées ont été saisies comme telles par tout le monde. Par exemple, le "toso-ho" allégué par Akutagawa est immédiatement saisi dans un schème à la même profondeur chez tous les lecteurs. Il faut penser donc que cette profondeur de foyer n'est pas arbitrairement choisie par le lecteur. Alors est-ce que la phrase contient quelque élément qui permet au lecteur de décider la profondeur de foyer? Mais alors que la structure du schème est déterminée par l'objet, à savoir la phrase, sa profondeur, étant la manière de la saisir, appartient au sujet, c'est-à-dire au lecteur. L'interprétation la plus naturelle de ce problème du caractère public des figures est, donc, de penser que ces figures montrent le schème consacré lorsqu'elles sont vues dans la profondeur à laquelle nous nous mettons dans la cognition ordinaire et quotidienne. Cela s'accorde avec notre expérience: nous saisissons spontanément les figures dans les phrases. Cette cognition spontanée est celle que Bergson a appelée "connaissance intermédiaire": "Il semble donc bien, dit-il, que nous ne débutions ni par la perception de l'individu ni par la conception du genre, mais par une connaissance intermédiaire, par un sentiment confus de *qualité marquante* ou de ressemblance: ce sentiment, également éloigné de la généralité pleinement conçue et de l'individualité nettement perçue, les engendre l'une et l'autre par voie de dissociation⁹⁾."

Les figures qui montrent les traits structuraux distincts à la profondeur propre à cette "connaissance intermédiaire" sont celles qui ont été traditionnellement consacrées. Et en revanche, le schème plus profond comme "la technique de Basho" devinée par Akutagawa est une figure qui est mise au jour grâce à une connaissance originale de notre nouvelliste: la structure de ce schème se fonde objectivement dans les énoncés littéraires de Basho, tandis que c'est un facteur subjectif relevant du lecteur de la saisir à telle profondeur. Il peut donc y avoir plusieurs compréhensions vis-à-vis un seul énoncé, également exactes en ce sens qu'elles se basent sur la structure objective.

3. Activité de l'imagination inconsciente

Une expérience qu'on fait strictement une seule fois, si cela existe, ne peut pas être qualifiée d'expérience. Si unique soit elle, il doit y avoir dans son arrière plusieurs expériences non "uniques" pour mettre en relief l'unicité de cette expérience-là. La perception de la figure présuppose, donc, plusieurs perceptions préalables de la figure; c'est à travers une comparaison de celles-ci, fut-elle inconsciente, qu'une figure peut être identifiée.

Il y a d'abord un fait remarquable: c'est que notre cognition de l'identité d'une figure à n'importe quelle profondeur va d'un exemple concret à un autre. Cela veut dire, d'un autre côté, que le schème qui fonde cette identité de figure demeure toujours dans la demi-obscurité de la conscience; il ne devient thème que dans la théorisation du rhétoricien. C'est d'ailleurs pourquoi il est en général plus facile de trouver un autre exemple similaire à un exemple donné que de dire son nom ou *a fortiori* d'indiquer sa structure. Le schème est deviné dans un exemple; il est impossible d'en saisir un sans exemple. C'est la raison pour laquelle il est radicalement difficile pour la plupart des gens de trouver ou d'inventer un ou des exemples à partir de la définition (c'est-à-dire le schème) d'une figure. Vu que les mêmes exemples ont été repris à travers l'histoire de la rhétorique, les spécialistes de la rhétorique partagent cette difficulté. Ce fait qu'on ne peut saisir la structure universelle en dehors d'exemples particuliers, démontre clairement que la dimension d'universel concret du schème est un domaine non pas bâtarde mais *sui generis*. Ce domaine est le royaume de l'imagination, vis-à-vis des sens (appuyés par l'entendement) qui gouvernent la dimension des particuliers et de l'entendement pur, qui dirige celle des abstraits. De plus, comme le schème demeure virtuel, l'imagination qui s'en occupe est inconsciente.

Travaillant dans la subconscience, l'imagination nous conduit d'un exemple concret à un autre. Cependant la conscience ne dort pas. Au contraire, la connaissance d'une figure distincte comporte une évidence. Cela veut dire que même si le schème n'est pas perçu comme tel, son type est saisi d'après un "sentiment" évident par l'esprit; voilà "la résonance qualitative" selon R. Bayer¹⁰⁾. Il faut entendre rigoureusement cette métaphore "résonance". Un gros tuyau émet un son grave et un menu un aigu. En le considérant comme résonance, on met en relief que ce "sentiment" n'est pas une simple passivité mais comporte un moment de réaction originale du sujet. L'esprit d'homme est comme un instrument musical. Mais cet instrument a son diapason où il résonne particulièrement bien; c'est cette disposition particulière qui fait son individualité. De plus, il change son timbre avec le temps; maintenant cet instrument résonne à la réalité d'une manière individuelle; mais cette résonance revise son accordage Cela continue. Au fond de ce devenir continu de l'individualité, il doit y avoir une certaine innéité. Mais celle-ci a subi une formation dans le contact dialectique avec le monde pour devenir l'esprit actuel. Ici se trouve sans doute la limite de la validité de notre métaphore de l'instrument: l'espace d'esprit où travaille l'imagination inconsciente n'est pas, en effet, un étendu homogène

mais constitué des expériences vécues qui se superposent sur l'innéité et qui sont trop diverses pour être proprement représentées par la métaphore du timbre. Peut-être l'imagination, en rendant à la réalité une résonnance, cherche une consonance de ce qui lui est similaire à la manière de métaphore et veut évoquer ce qui lui a été une fois contigu à la manière de métonymie. Ces deux relations de similitude et de contiguïté sont fondamentaux: ceci est non seulement consacré dans la tradition mais aussi coïncide avec notre expérience. La similitude relève de l'esprit, et la contiguïté de la matière, et elles constituent chacune la relation la plus élémentaire dans chaque domaine; c'est donc bien probable qu'elles servent de principes qui dirigent l'imagination. Mais une explication plus détaillée concernant le mécanisme qui choisit telle profondeur ou qui apporte tel "sentiment" n'est plus possible, parce que l'esprit suit continuellement un devenir et un changement et que cet espace de l'esprit individuel est trop complexe. Voilà le mystère de toute existence humaine.

Or ce "sentiment" est toujours soutenu par un exemple particulier. Et l'expérience d'un exemple concret est un fait historique lié inséparablement à *ici et maintenant*, cependant le schème comme la figure peut être identique dans plusieurs exemples. Notre expérience comporte donc, en principe, deux moments: historique et particulier d'une part, typique et universel de l'autre. Lorsqu'elle est devenue être du passé et entrée dans la mémoire, ces deux moments se séparent clairement: l'un devient un souvenir personnel, l'autre une connaissance généralisée. Bergson les distingue nettement en appelant l'un "le souvenir appris" et l'autre "le souvenir spontané"; voire il soutient que ces deux souvenirs sont catégoriquement différents de telle manière que celui-ci est impossible de se transformer en celui-là. Voici son opinion.

«Mais comment ne pas reconnaître que la différence est radicale entre ce qui doit se constituer par répétition [= souvenir appris] et ce qui, par essence, ne peut se répéter? Le souvenir spontané est tout de suite parfait; le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer; il conservera pour la mémoire sa place et sa date. Au contraire, le souvenir appris sortira du temps à mesure que la leçon sera mieux sue; il deviendra de plus en plus impersonnel, de plus en plus étranger à notre vie passée. La répétition n'a donc nullement pour effet de convertir le premier dans le second; son rôle est simplement d'utiliser de plus en plus les mouvements par lesquels le premier se continue, pour les organiser entre eux, et en montant un mécanisme, créer une habitude du corps¹¹⁾.»

La distinction des deux souvenirs présupposée, nous portons notre attention sur la dernière phrase de Bergson. (Excepté le point "une habitude *du corps*" qui touche aux aspects délicats du problème de l'âme et du corps.) La phrase "Le premier souvenir continue par les mouvements" veut dire que le souvenir se conserve tel quel. Il faut donc penser que ce qui se conserve ne se borne pas au moment de l'historique personnel, mais contient inévitablement aussi le moment du savoir. En *organisant* ceci, selon l'explication de Bergson, on acquiert des savoirs généraux et impersonnels. Ce qui opère cette abstraction, c'est l'imagination inconsciente. Mais pour qu'elle puisse pratiquer cette organisation ou réorganisation, il faudrait que le moment de

l'historique, c'est-à-dire celui du particulier qui est lié à la date de l'expérience passée tombe spontanément, autrement dit inconsciemment. Comment cela arrive-t-il?

Il faut distinguer deux cas : la plupart des expériences journalières et les expériences exceptionnelles d'une manière ou d'une autre. Les expériences journalières se répètent périodiquement à la même place : se laver la figure chaque matin à la toilette, ou aller au lit dans la nuit n'ont ni de date ni de situation particulière. Sans aucun doute, notre connaissance pratique du monde se base sur ces expériences ; il s'agit d'une connaissance des choses possibles à arriver partout et à tout instant et non pas de celle des choses uniques peu susceptibles d'arriver une autre fois. Grâce à cette généralité, notre connaissance du monde peut être utile. Sans doute, toute première expérience est un événement historique pour chacun. Mais avec la répétition son moment de l'historique se raréfie vite, et chaque expérience passe au tamis du schème général de cette connaissance du monde, et enfin devient un être "sans qualité". Voilà précisément "la connaissance intermédiaire". Elle n'est pas quelque chose qui a été tout d'abord une expérience pleinement riche et puis qui a perdu son moment de l'historique pour se dégrader finalement en "la connaissance intermédiaire". On doit penser qu'elle est intermédiaire ou moyenne en tant que connaissance et que le moment de l'historique n'était pas pris dès le début dans le réseau de la connaissance. Autrement dit, la connaissance ne dépasse pas ici la finesse du schème acquis, ou le peu qu'elle la dépasse se consomme sur le champ dans l'action pratique¹².

C'est donc seulement dans le cas des "expériences exceptionnelles" que nous avons le problème du moment historique qui tombe. Les expériences sont exceptionnelles quand elles font l'écart des expériences journalières, et d'autant plus exceptionnelles que cet écart est plus grand. Ce genre d'expérience est par essence celle qui n'arrive jamais deux fois, qui a sa propre date et sa place déterminée et qui est inséparable de son sujet. Dans la mémoire même, elle est liée étroitement à son événement unique : le moment de l'historique est très fort ici. Pourtant ce genre d'expérience n'est pas sans rapport avec notre connaissance : loin de là, il constitue la substance de ce qu'on peut nommer notre connaissance philosophique du monde. Le monde que nous connaissons n'est pas formé seulement des faits banals, comme se laver la figure le matin et aller au lit le soir. Nous vivons plus ou moins, chacun à notre manière, des drames, et ce sont plutôt ces drames qui constituent nos mondes. Il est vrai que tout drame que nous vivons est particulier et personnel. Pourtant, en le vivant, comme dans le cas des expériences journalières, nous le généralisons pour en tirer les vérités générales ou même universelles comme la logique des passions etc. Cette "intuition de l'essence" est déjà un constituant de notre expérience. Quand nous nous rappelons tel ou tel événement, nous visons sur un schème global qui est une structure formée de cette sorte de vérités. Ce qui est unique dans chaque événement, c'est l'organisation et ses éléments sont toujours généralisables : nous ne pouvons pas comprendre ce qui est absolument unique. Et cette organisation unique des vérités générales évoque ce "sentiment" propre à cet événement.

Si l'expérience est fort impressionnante, le schème qui est sa forme globale s'attache si étroitement à la particularité historique de l'événement qu'on ne peut pas le géné-

raliser, c'est-à-dire l'appliquer à d'autres événements pour les grouper dans une même catégorie. Mais dans le courant du temps, le schème perd bientôt sa vivacité et relâche son lien avec cet événement originaire. On connaît cet état d'âme où le "sentiment" seul d'un schème est suspendu en l'air dans la mémoire et on n'arrive pas à se rappeler à quel événement il était rattaché. Vu qu'on essaie plusieurs hypothèses pour s'en rappeler, nous voyons que le schème propre à *cet* événement s'applique partiellement à plusieurs autres: déjà commence la généralisation. Ce qui exécute cette généralisation, c'est l'imagination inconsciente qui travaille selon deux procédés, d'approcher des similaires ou contigus et de détacher des différents; mais le fondement de la possibilité de son exécution réside, comme nous l'avons ci-dessus déjà noté, dans l'expérience même. Répétons-le encore une fois, les constituants de l'expérience particulière sont des intuitions des universels ou au moins des généralisables, qui se cristallisent dans le schème comme la forme globale de cette expérience.

L'expérience de l'art élargit encore notre connaissance philosophique du monde. Moi personnellement, peut-être, je ne me trouverai jamais dans un dilemme comme un Oreste, ni n'éprouverai de souffrance presque cosmique comme un Hamlet. Mais mon monde est celui où habitent un Oreste et un Hamlet. Non, rigoureusement parlant, ces héros n'habitent pas mon monde, mais *notre* monde. Ce qui leur arrive n'est pas lié, à la différence de nos expériences personnelles, à l'historique, et se répète à l'occasion de récitations ou de représentations. Il n'a qu'un moment pseudo-historique. Ce moment pseudo-historique ou diégétique est là simplement pour révéler les universels. Voilà l'essence du mythe: c'est un type universel concret.

En approfondissant le foyer, quel schème aurait-on? c'était par exemple la logique des passions qui était appuyée par le diégétique: ce schème conserve toujours un fragment du monde. Le devoir déchiré d'Oreste et l'agonie irrésolue d'Hamlet sont attachés aux noms propres de ces héros mythiques, et quelques éléments, comme la souffrance, à part, il n'y a rien de commun entre eux. Mais s'ils se sont rendus plus abstraits et, ayant perdu leur lien avec les noms propres, sont mis au point dans la situation dramatique de chacun, il s'avère que ces deux mythes partagent un même schème: nos deux héros sont les fils dont la mère a eu une liaison illicite avec l'oncle et ces adultères ont assassiné le père. Comprendre leurs situations sous une forme d'une vision globale, c'est saisir cette sorte de schème relationnel. Ce niveau formel est exactement celui des figures. Nous nous rappelons le fait que la cognition des types de figures marche d'un exemple concret à un autre. Ce processus est jugé maintenant comme ceci: dans l'expérience à la pluridimension de la lecture d'un exemple, on approfondit le foyer du plan de la signification concrète à celui du schème formel, et, au moyen du "sentiment" propre à ce schème, on parvient à trouver un autre exemple qui évoque un sentiment similaire. On devine ici que le schème acquis détermine non seulement la cognition prochaine du monde à porter son attention sur l'aspect similaire, mais produit de lui-même une expression à la structure similaire. On dit "similaire", mais cela n'empêche pas cette activité d'être heuristique et créatrice: pensez, par exemple, au cas où l' "input" est *Oresteia* et l' "output" *Hamlet*. Ainsi, l'opération de l'imagination inconsciente nous a conduits à la fonction heuristique

et créatrice que tiennent les figures.

4. Fonction créatrice des figures

Nous nous tournons maintenant vers le second aspect du problème que nous avons distingué dans le texte d'Akutagawa. Il s'agit du procédé de création dont il a eu l'intuition chez Basho.

Akutagawa a jugé que Basho avait appris son emploi unique de verbe par une adoption de la poésie chinoise. Et en groupant les exemples de haïkaï en deux classes, il a reconnu une possibilité de l'invention originale de Basho pour la première, tandis que pour la seconde, à savoir "toso-ho" (inversion), à cause de sa forme nettement caractéristique, il a affirmé l'adoption consciemment faite. Notre analyse a d'ailleurs mis au jour qu'Akutagawa avait été incliné à élargir la portée du jugement de "leçon prise à la poésie chinoise" qu'il a affirmée sur le "toso-ho" (inversion) à tel point qu'il s'applique aussi à la première catégorie, car il est possible de percevoir le seul et même pattern, bien qu'il ne soit très frappant, de l'emploi du verbe dans la première catégorie ainsi que dans la seconde. Cette thèse ultime n'est pas démontrée avec une logique rigoureuse: son intuition n'a pas été suffisamment examinée. En suivant le développement de son inférence, on voit qu'Akutagawa n'avait de l'origine d'une technique frappante qu'une conception dichotome: ou leçon acquise sous l'influence extérieure ou invention originale. C'est pourquoi il a cru n'avoir pas besoin de tenir compte du côté de l'invention, si seulement l'influence subie est démontrée. Mais, comme nous l'avons déjà noté, on ne subit pas d'influence sans aucun principe. C'est l'âme de l'auteur qui constitue ce "principe" pour subir l'influence, et d'ailleurs le fondement de l'invention se trouve aussi là: la leçon et l'invention ne s'opposent pas simplement l'une à l'autre. A cette racine vivante et active, elles se communiquent et se déterminent mutuellement. Le simple fait qu'une figure apprise fait partie de la propre technique dans la suite, n'est concevable que sur la base de ce dynamisme de l'esprit. Ce qui a décisivement manqué à Akutagawa, c'était cette considération fondamentale. Celle-ci constitue maintenant notre sujet de recherches. Nous avons ici à examiner de nouveau les exemples qu'Akutagawa a pris chez Basho, et à nous occuper de la réalité vitale de la technique: cela mettra le jour sur le processus de la métamorphose de la figure, d'une forme extrinsèque à une force intrinsèque.

Commençons notre examen par le "toso-ho" (inversion) dans lequel Akutagawa a vu une marque évidente de l'influence que Basho subit de la poésie chinoise. Nous avons ci-dessus remarqué que le "toso-ho" (inversion) employé dans le haïkaï "Le (son de) cloche s'est évanoui . . ." est d'une structure un peu différente de celle de Tu-Fu, parce qu'elle est dans une phrase au verbe intransitif. Mais on a un exemple complètement identique au "toso-ho" de Tu-Fu dans un autre haïkaï que Basho a composé plus jeune: "Higué kazé o fouité (la barbe souffle le vent,)/bo-shû tanzourou wa (de la fin d'automne se lamente)/ta ga ko zo (je ne sais qui)"¹³⁾. Le poète explicite par sa petite préface: "En pensant au vieux Tu-Fu" le fait qu'il chante poète chinois avec une technique familière à celui-ci. Ainsi est-il clair ici que Basho a emprunté ce procédé. Et

la coïncidence structurelle est aussi évidente parce qu'il permute ici le sujet avec le complément d'objet direct qui sont liés par un verbe transitif. Si Akutagawa n'avait voulu montrer qu'un fait d'emprunt, il aurait mieux fait de ne citer ce haïkaï au lieu de "Le (son de) cloche ...". Mais nous devons nous rendre compte de la différence entre ces deux haïkaï, qui est identique à celle qui est marquée ci-dessus entre les vers de Tu-Fu et "le (son de) cloche ...": "la barbe souffle le vent ...", aussi singulier que les vers de Tu-Fu, est pourtant, dépourvu de cet effet de sens que possède l'expression "le parfum des fleurs frappe". Parce que sans cet effet de sens, on ne peut pas parler de "la technique unique" de Basho, à quoi bon citer un "toso-ho"? L'existence du haïkaï "la barbe souffle ...", plus fidèle à Tu-Fu, confirme donc notre raisonnement: c'est pour généraliser le fait de "l'adoption du procédé de la poésie chinoise" constaté dans le "toso-ho" (inversion) qu'Akutagawa a préféré "le (son de) cloche ..." à "la barbe souffle ...". De notre point de vue de la réalité vivante de la technique, on voit curieusement une maturation d'un procédé, de "la barbe souffle ..." à "le (son de) cloche ...". La voici.

En tant que procédé, "la barbe souffle le vent" est une pure et simple imitation, tandis que dans "le (son de) cloche s'est évanoui ...", il y a quelque chose de plus, à savoir quelque chose à la Basho. A la tête de ce haïkaï, la tournure toute naturelle "le (son de) cloche s'est évanoui" nous fait penser à "l'emploi unique du verbe de Basho" plutôt qu'au "toso-ho". Comme nous avons constaté, en imitant Tu-Fu dans le foyer peu profond, on a une expression de la même construction comme "la barbe souffle le vent", et si on approfondit un peu son foyer, on saisit la figure qui comprend aussi sa variante à la construction par deux verbes intransitifs comme "le (son de) cloche ...". Et il est vrai que grâce à l'approfondissement du foyer, Basho a pu unifier son propre emploi du verbe intransitif au "toso-ho" (inversion). Tandis que dans une imitation superficielle on est complètement contrôlé par la structure du modèle, l'approfondissement ou l'ajustement du foyer est un choix fait par le sujet, bien qu'il ne soit intentionnel. S'il en est ainsi, il est plus naturel de penser que "la technique unique de l'emploi du verbe" a rendu possible à Basho d'approfondir le "toso-ho", que de croire le contraire. En avançant un peu plus loin, nous pourrions rendre plus rigoureuse notre considération présentée dans la section précédente qu'en apprenant une figure comme "toso-ho", on assimile plusieurs schèmes à diverses profondeurs. À la réception d'une figure, le sujet saisit sa structure dans un schème à une certaine profondeur, choisie selon la disposition actuelle de son âme; on assimile en même temps tous les schèmes virtuellement contenus dans ce schème-là. Et c'est lorsqu'une intention d'expression la convoque comme convenable qu'un schème virtuel révèle son existence. Sur ce point, Bergson a raison de penser que l'intérêt actualise des souvenirs, et il est à propos de considérer avec Vico qu'on arrive à comprendre vraiment une chose lorsqu'on la fait soi-même.

Nous venons de constater que le procédé déjà appris de l'emploi du verbe (cela aussi est un schème) s'unit à un autre schème qu'est le "toso-ho" (inversion) et le transforme pour lui ouvrir une nouvelle possibilité d'expression. Maintenant par l'examen du haïkaï "une voix (s') étend...", on mettra au jour un autre aspect de

la créativité de figure. Il ne s'agit plus de ce qu'un et même schème se transforme en changeant sa profondeur à l'intérieur de l'esprit, mais de ce qu'un procédé une fois appris fonctionne comme filtre qui transforme un autre procédé pour se l'approprier. On va voir positivement cet aspect.

Nous avons déjà noté que ce haïkaï adapte des vers de Su-Shin, et son "gigan"(figure) "s'étendre sur l'eau" est presque une traduction. Mais il y a une distinction à faire: la partie la plus essentielle de cette figure consistait à employer le verbe transitif "yokotahu" comme intransitif dans le sens de réfléchi, et ce procédé ne peut pas être pris dans l'interprétation traditionnelle d'un poème chinois quelconque. Nous nous expliquons là-dessus. Dans la tradition des études chinoises au Japon, on avait recours sans exception à une manière de lire directement les textes chinois. C'est l'existence des caractères chinois qui a rendu possible cette méthode de la lecture directe. Comme les caractères chinois sont idiogrammes, les Japonais peuvent arriver à saisir la signification de la phrase chinoise, tout en ignorant comment la prononcer. Ainsi nos ancêtres ont seulement appris la syntaxe élémentaire du chinois, et lui ont donné une formule particulière pour lire le chinois en japonais: en lisant un texte écrit en chinois, on le lit directement comme en japonais. Dans cette méthode, on lit naturellement en japonais grammatical. Il est donc impossible dans cette méthode de transcrire un verbe intransitif en chinois avec un transitif en japonais. Et Basho a posé comme sujet du verbe en question "yokotahu" la voix de coucou qui traverse le ciel, vis-à-vis du "brouillard" chez Su-Shin; il a ainsi produit un effet inouï avec cette moindre modification. Et si on examine d'autres haïkaï de Basho, on arrive à trouver qu'il avait déjà essayé cet emploi original du verbe avant "une voix (s') étend ...". Ce procédé appris lui a donc fait modifier les vers de Su-Shin pour les adopter, et les "bashoniser": une figure assimilée s'est ainsi avérée pourvue d'une force créatrice.

À travers une analyse critique sur Akutagawa, nous sommes ainsi arrivés à une conclusion opposée à la sienne sur "l'influence de la poésie chinoise". Basho a bien imité un procédé de la poésie chinoise comme le "toso-ho"(inversion). Mais sa "technique unique" de l'emploi des verbes est son œuvre originale inventée indépendamment de la poétique du continent; et voire c'est cette technique originale qui a "bashonisé" le procédé étranger pour l'assimiler. Notre sujet n'est pas Basho mais la figure. De ce point de vue, nous avons montré ci-dessus que la figure a pour fonction de produire de nouvelles idées d'œuvre ou au moins d'expression. Dans ce sens, la figure est un dispositif d'*ars inventendi*. A cet égard, Bergson laisse cette intuition profonde:

«Il [= le schéma] présente en termes de *devenir*, dynamiquement, ce que les images nous donnent comme du *tout fait*, à l'état statique. Présent et agissant dans le travail d'évocation des images, il s'efface et disparaît derrière les images une fois évoquées, ayant accompli son œuvre. L'image aux contours arrêtés dessine ce qui a été. Une intelligence qui n'opérerait que sur des images de ce genre ne pourrait que recommencer son passé tel quel, ou en prendre les éléments figés pour les recomposer dans un autre ordre, par un travail de mosaïque. Mais à une intelligence flexible, capable d'utiliser son expérience passée en la recourbant selon les lignes du présent, il faut, à côté de l'image, une représentation d'ordre différent toujours capable de se réaliser en ima-

ges mais toujours distincte d'elles. Le schéma n'est pas autre chose¹⁴⁾.»

5. Créativité comme grâce de l'oubli

Dans la citation ci-dessus, Bergson appelle image ce qui se répète tel quel et la combine avec l'imitation, tandis qu'il trouve la possibilité de création dans le schème. C'est le schème qui sert à inventer d'une vieille image une autre image nouvelle. Bergson parle du point de vue de créativité du processus que nous avons reconnu dans la connaissance de figures. Et la première chose à remarquer dans sa conception, c'est, à première vue paradoxalement, l'utilité de l'imitation¹⁵⁾. Le point de départ d'une création est un schème; et le schème, étant universel concret, qui n'est saisi que dans une expression concrète ("une image" selon Bergson), est le mieux assimilé à travers une imitation de cette expression concrète. Ce qu'on a une fois imité s'enracine plus solidement dans sa mémoire. Seulement, comme tel, un schème resterait être fixé à cette expression concrète; il faut oublier celle-ci pour qu'il ait la possibilité d'application, à savoir la créativité. On peut dire qu'au fur et à mesure qu'il devient plus profond, autrement dit se détache le mieux de l'expression concrète originaire, il a plus de créativité. Cela ne veut pas dire, pourtant, que le schème plus abstrait a plus d'étendue quant à la possibilité d'application, mais que le schème plus profond, provoquant des résonances plus personnelles dans notre esprit, ouvre une possibilité plus radicale des expressions nouvelles. Il est bien difficile de mesurer la profondeur de chaque schème. Mais il y a, en dehors des figures rhétoriques, plusieurs formes connues qu'on doit considérer comme autant de schèmes, qui ont apparemment diverses profondeurs. En nous en occupant maintenant, nous porterons notre attention particulièrement à leur créativité.

La forme la plus superficielle est sans doute les clichés et les *topoi* (lieux communs) dans le sens d'E. R. Curtius (*la littérature européenne et le moyen âge latin*). D'abord, les clichés ont des expressions fixées et par conséquent, semblent des "images" plutôt que des schèmes. Mais à l'égard de leur emploi, on peut leur reconnaître la qualité de schème: ils sont employés ordinairement comme comparaison dans la connaissance. Le cas typique en est le proverbe: quand on raconte un événement réel avec une citation de proverbe, on le comprend à travers une sagesse exprimée dans ce proverbe. Le proverbe est proverbe, malgré sa formulation fixée, par ce qu'appliqué à la réalité, il constitue un acte de cognition: dans cet acte de cognition, il fonctionne comme une représentation de la structure essentielle de la réalité, bref comme son schème. Puis ce que Curtius a appelé *topos* comprend des phénomènes à divers niveaux. Par exemple, à celui *puer senex* est applicable ce que nous venons de dire du proverbe. Et les différents *topoi* d'introduction et de conclusion, par exemple celui de "refus des sujets épiques usés", ceux de dédicace, celui d'"être du devoir de communiquer aux autres les savoirs, quand on se les est acquis", celui de "recommander la versification comme la cure contre la paresse et les vices", etc.¹⁶⁾, n'ayant pas d'expressions littéralement fixées, sont des types de conception: ils sont plus clairement schèmes. Cependant, il se peut que ces "topoi" donnent l'impression de la marque de

créativité. Cela vient de leur contextes plutôt que de la faiblesse de leur caractère d'être schèmes. Les clichés sont employés pour qualifier des choses, présentées dans l'ouvrage, et la créativité de l'auteur est jugée dans la construction de ces choses mêmes. On voit clairement chez un auteur comme Shakespeare qui aime des expressions proverbiales, que l'essentiel n'est pas que le proverbe employé soit original mais qu'il dépeigne plus vivement la situation dramatique: le proverbe représente la manière de voir cette situation. Et en même temps, c'est inversement la situation où l'événement qui donne une signification à ce proverbe. Cette unité, de proverbe et de situation, démontre que le proverbe, étant universel concret, est un schématisme. Et pour le topos, au contraire, l'auteur propose à travers celui d'introduction, par exemple, une opinion comme propre à lui; si donc cette expression est traditionnelle, cela impressionne tout de suite la manque de créativité dans les pensées, un reflet d'automatisme glissé dans l'esprit.

Puis, par rapport au topos, nous passons aux schèmes qui concernent le côté de contenu. Citons d'abord le mythe. Les mythes d'Œdipe et d'Antigone, d'Electre et d'Oreste ont incité plusieurs auteurs à produire de nouvelles œuvres pendant plus de trois mille ans. Nous avons déjà mentionné au 3^e paragraphe le mythe et la situation dramatique qui est tirée du mythe par une abstraction. Ce qui est intéressant du point de vue de la créativité, c'est la thèse d'Etienne Souriau. Il considère la situation dramatique comme une "figure structurale¹⁷⁾", constituée par combinaisons des types fonctionnels de personnage dramatique qui sont au nombre de six. Puis, tenant compte des cas où deux personnages partagent une même fonction, ou au contraire, d'un seul personnage se chargeant de plusieurs fonctions, il affirme par un calcul combinatoire, qu'il existe 210.141 situations dramatiques possibles. Et il fait allusion volontiers à la possibilité que les dramaturges tirent une de ces situations possibles presque sans nombre pour en inventer une pièce complètement originale¹⁸⁾. En fait, en expliquant des exemples, il propose l'emploi du dé comme méthode pour choisir purement par chance une situation¹⁹⁾. Il est donc possible selon Souriau de se donner par cette méthode une situation extraordinaire et d'inventer par modelage de cette situation une action dramatique complètement inouïe. Mais nous avons déjà remarqué qu'il est fort difficile d'incarner un schème donné abstrait, tandis qu'on va sans grande difficulté d'un exemple à un autre qui partage le même schème que celui-là. Il semble que Souriau avait cette compétence du modelage et qu'on peut l'apprendre par un exercice. Cet exercice ne pourrait être autre que de répéter d'essayer de tirer des pièces les schèmes de leurs situations dramatiques. Cette méthode a un rapport essentiel avec notre conception du schème. Alors que Souriau appelle les situations dramatiques "schèmes dynamiques²⁰⁾", nous ne croyons pas que les schèmes abstraits obtenus par les coups de dé le soient en tant que tels. Car d'abord, ce que nous avons appelé schèmes est justement les schémas dynamiques de Bergson, dont le trait essentiel consiste à posséder une tendance à se réaliser en expressions concrètes²¹⁾; et en fait, les schèmes tirés des ouvrages concrets, en conservent les allures globales comme halos; inversement les schèmes abstraits sans halos sont nécessairement dépourvus du dynamisme qui pousse à produire des expressions concrètes. Comme le modelage d'un

schème abstrait ne relève pas de l'activité naturelle de l'imagination et que tel modelage est indispensable pour adopter la méthode de Souriau, la "chance operation" par le dé comporte une grande difficulté. Il semble que cette méthode ne s'est pas répandue parmi les dramaturges.

Toujours traitant de l'œuvre théâtrale, en tant que théorie de la création artistique, la notion de "l'action" de Gouhier convient mieux au dynamisme du schème. Il la distingue des "intrigues" concrètes: "L'action ne coïncide pas avec le compte rendu, scène par scène, de la pièce: cela ne veut pas dire qu'elle soit une idée, l'idée de la pièce. En d'autres termes, l'analyse ne quitte pas le plus concret pour aller jusqu'au plus abstrait²²⁾". Et il définit cet être intermédiaire comme "schéma dynamique" bergsonien. Citons un exemple.

"Quelle est l'action de *Bérénice*? Elle tient tout entière dans le *invitus invitam* de Suétone. «Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, *invitus invitam*» ... Pourquoi? L'empire est trop républicain pour supporter que l'Empereur épouse une reine; il est trop romain pour supporter que l'Empereur épouse une sémite." Par conséquent, "*Invitus invitam* impliquent trois personnages dans l'action: Elle et Lui, puis Rome qui les condamne à la situation du «malgré elle», «malgré lui»". Antiochus fait seule exception parmi les personnages principaux en ce qu'il n'a pas de place dans ce schéma dynamique: il est postulé d'une intrigue²³⁾.

A notre sens, l'intrigue est aussi un schème, moins profond; cela à part, nous n'avons rien à redire à Gouhier. En lisant Suétone, Racine a eu l'intuition de la totalité de l'histoire de Titus et de Bérénice en termes d'"*Invitus invitam*": cette intuition sert du schème dynamique pour créer *Bérénice*, tragédie en vers en cinq actes. Et ajoutons un petit commentaire: "*Invitus invitam*" ne se trouve pas littéralement comme tel dans Suétone, mais c'est Racine qui donne cette forme concise et imprégnante. Et cette forme est une figure qui est constituée d'une répétition d'un même lexème, d'une suppression du verbe, et d'une opposition nominatif-accusatif. Bref, Racine a saisi à travers une figure la totalité d'une histoire, ou au moins il n'a pu se passer de se recourir à une figure pour exprimer cette vision totale.

L'idée d'une œuvre est aussi un schème. Tant que ce schème survit dans l'esprit de l'auteur, une idée échouée dans un projet d'œuvre peut se réaliser dans un autre. Nous continuons de chercher un exemple chez Racine et, faute de mieux formuler, d'emprunter un développement de Gouhier. "En 1688, M^{me} de Maintenon demande à Racine d'écrire pour les jeunes filles de Saint-Cyr une pièce moins dangereuse que les tragédies profanes et plus adaptée aux talents d'une troupe qu'elle souhaite nombreuse. Elle désire des vers, du chant, des petits rôles, de la figuration, des mouvements de groupes. Travailler sur commande n'est pas toujours un mauvais départ pour un poète. [...] Or, voici qu'en acception d'écrire une tragédie pour jeunes filles, l'auteur de *Phèdre* retrouve une idée ou plutôt une tentation ... «J'entrepris donc la chose, et je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier

comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités.)) [Préface de Racine.] Célébrer une héroïne chrétienne selon la formule dramatique d'*Antigone*, telle est la signification à la fois spirituelle et artistique d'*Esther*²⁴⁾".

Il va sans dire qu'adopter la forme de la tragédie grecque a été une réponse possible à la demande de M^{me} de Maintenon, mais pas la seule réponse. Ce qui a porté Racine le plus décisivement à choisir parmi les nombreuses possibilités cette réponse, c'était cette expérience qu'il avait autrefois eue de concevoir cette idée-là. Et ce qui est à noter, c'est qu'il ne se rappelait plus cette idée, et qu'il s'est aperçu de la coïncidence avec elle au milieu de l'exécution d'*Esther* commencé comme un projet complètement nouveau. Une idée à laquelle on a une fois tenu sincèrement n'est jamais absolument oubliée, même si elle est disparue de la surface de la conscience; elle attend au fond de l'âme d'être convoquée. Quand M^{me} Maintenon a adressé sa "commande" à Racine cette idée revient, mais comme une idée nouvelle. On doit y reconnaître un acte de l'imagination inconsciente.

L'idée d'une œuvre est une certaine forme (dialogue plus chœur) d'un certain contenu (louanges du Dieu chrétien). Le style, plus formel qu'elle, n'est pas pourtant dépourvu de moments de contenu. Si l'on prend pour exemple le style de peinture, on peut remarquer soit dans la dureté ou la souplesse de lignes, soit dans la tonalité fondamentale de couleurs un reflet immédiat du monde spirituel de l'auteur. En ce qui concerne le style de discours, il va sans dire que les vocabulaires, éléments sémantiques, y ont grande part. Ainsi on aurait tort de croire que le style est une pure "forme d'expression". Pensons aux "exercices de style" de R. Queneau. Chaque "exercice" dont il s'amuse porte sur des aspects très divers du langage. Par exemple, un "Distinguo" emploie notamment des parenthèses: "Dans un autobus (qu'il ne faut pas prendre pour un autre obus), je vis (et pas avec une vis) un personnage . . . "; un "Négativité" tient à un mode fixé: "Ce n'était ni un bateau, ni un avion, mais un moyen de transport terrestre. Ce n'était ni le matin, ni . . . "; Un "En partie double" recourt à un type de construction: "Vers le milieu de la journée et à midi, je me trouvai et montai sur la plate-forme et . . . "; un "Hellénisme" montre une prédilection pour un certain genre de vocabulaire: "Dans un hyperautobus plein de pétrolonantes, je fus martyr de ce microrama en une chronique de métaffluence . . . ", un "Visuel" témoigne une sensibilité particulièrement aiguë dans la vision: "Dans l'ensemble c'est vert avec un toit blanc, allongé, avec des vitres. C'est pas le premier venu qui pourrait faire ça, des vitres. La plate-forme c'est sans couleur . . . "²⁵⁾ Arrêtons-nous ici; on voit déjà que Queneau met en relief tour à tour un des aspects langagiers qui s'étendent du niveau infralinguistique de la parenthèse à celui superlinguistique de la vision du monde. Ce qu'il montre ici, pourtant, représente non pas divers styles en leurs intégralités mais plutôt des termes élémentaires qui se combinent pour constituer un style: chez tel ou tel auteur sceptique, minutieux et pédantique, par exemple, le "Distinguo", les "Négativités" et le "Héllénisme" s'amalgament dans son style individuel, etc. . . Le style réel est un complexe qui se base sur la complexité

de l'esprit même. Il est "senti" dans un langage comme sa qualité globale. Le schème qui supporte ce style est lui aussi complexe. Il peut être analysé en ses termes élémentaires dont on voit des exemples dans les "exercices" de Queneau, mais reste complexe en tant que style. Si on essaie de pasticher un auteur, on doit aller du modèle directement à son essai. L'analyse pourrait sans doute mettre au point quelques détails. Mais sans une faculté d'intuition qui voit la totalité, on ne peut pas faire de pastiche: le circuit du schème doit être confié à l'acte de l'imagination inconsciente. Nous avons ici la faculté, peut-être innée, de l'imitation.

Dans la pastiche, le style d'un auteur à adopter constitue d'abord une structure essentielle de l'objet qu'est un ouvrage de celui-là: il partage le même caractère du schématisme que nous avons ci-dessus constaté. Mais mon propre style est, au contraire, tout à fait subjectif: il fait partie en quelque sorte de ma nature. On pourrait donc mettre en doute la qualité de schème du style en ce cas. En effet, nous avons reconnu ci-dessus que le style se base sur la complexité de l'esprit. C'est d'ailleurs ce dont on a parlé depuis longtemps. "Le style, c'est l'homme même" de Buffon est compris en général dans ces termes, et "l' *etymon* spirituel"²⁶⁾ que Leo Spitzer trouve dans la racine du style n'est que la structure de la personnalité. Mais cela n'empêche pas prendre le style pour un schématisme, car il est une structure essentielle qui n'apparaît que dans les expressions concrètes et qui y apparaît inmanquablement. Il n'est différent des autres schèmes que par sa profondeur: il est une expression de la disposition de notre esprit qui est mûrie dans la profondeur de notre personnalité. Comme Malebranche remarque, notre moi n'est pas connaissable en soi; il n'est accessible qu'à travers ses expressions. C'est parce que le style exprime la structure profonde du moi qu'on s'y intéressait depuis ces deux derniers siècles, en disant que "le style, c'est l'homme."

Alors que le style se réalise toujours dans un individu, la qualité structurale d'un langage collectif constitue les types de paroles théâtrales et d'énoncés conversationnels. Par exemple, une harangue publique et une conversation intime entre deux personnes montrent des qualités tout à fait différentes. Etant donné qu'elles sont généralités vues dans des phénomènes particuliers, elles sont évidemment schèmes. Et on peut représenter presque comme une sensation corporelle la caractéristique de tout type d'énoncé: par exemple celle de la harangue consiste en ce qu'on bombe la poitrine, ou qu'on s'adresse au gens lointains, à voix aiguë, et par conséquent on respire profondément, avec une humeur de liberté et peut-être de supériorité, etc. On y perçoit déjà que la situation d'énonciation est représentée; ce qui est beaucoup plus évident dans un dialogue, pour lequel on n'a pas ordinairement de sensation intérieure comme la harangue: la représentation qu'on a du dialogue est objective, à savoir elle concerne la situation fondamentale où deux personnes échangent leurs paroles. Les types qu'on discerne intuitivement dans les énoncés, soit théâtral soit réel, sont fonction de la situation de l'énonciation. Pour les détails de ce problème, je veux renvoyer les lecteurs à mes études indépendantes au sujet de la parole théâtrale²⁷⁾.

Le schématisme le plus abstrait est sans doute le rythme et la proportion. Nous terminerons nos recherches sur l'essence des figures avec une considération particulière

pour ces deux phénomènes. On considère, en général, cette essence des figures comme quelque chose sans contenu jusqu'à être insipide, comme celle des deux côtés de la carte postale. Certes, c'est ce caractère abstrait sans contenu qui a procuré à l'esthétique de proportion la qualité d'une définition universelle du beau. Mais cette universalité est acquise au sacrifice non seulement du moment matériel mais aussi de beaucoup d'éléments formels. C'est pourquoi nous ressentons une insuffisance radicale dans l'esthétique de proportion, autrement dit une distance excessive entre le beau riche d'un objet et la proportion abstraite qu'on nous propose comme son essence. Une proportion saisie dans l'expérience esthétique, loin d'être de chiffres abstraits, est ou celle d'une telle personne, ou celle d'un portique d'un tel temple . . . , bref un universel concret. Notre pensée va, donc ici aussi, d'un exemple concret à un autre.

L'explication de la proportion développée de ce point de vue trouve son exemple classique dans Vitruve: il s'agit de l'endroit qui traite les "symétries" des trois ordres représentatifs de l'architecture grecque, à savoir leurs proportions fondamentales²⁸⁾. Selon Vitruve, la colonne de l'ordre dorique se modèle sur le corps de l'homme, celle de l'ordre ionique sur le corps de la femme et celle de l'ordre corinthien sur le corps de la jeune fille: par exemple, la taille de l'homme étant six fois la longueur de son pied, la colonne dorique est faite à la hauteur de six fois son diamètre. Citons la partie qui explique l'ordre ionique: "De même après cela, à l'occasion de bâtir pour Diane un temple dans un style nouveau, ils [= les Athéniens émigrés en Ionie] mesurèrent la taille fine de la femme toujours avec la mesure de la longueur de pied, et firent la colonne pour la première fois au diamètre d'un huitième de sa hauteur pour donner l'impression d'être plus haut. On mit en bas un socle à la place de la chaussure, au chapiteau une volute en saillie à droite ainsi qu'à gauche comme boucles ondulantes de perruque, orna le front avec une cimaise et des festons à la manière de tresses, et fit des sillons verticaux sur tout tronc comme plis de la stola de femme. Ainsi on emprunta deux conceptions nettement distinguées, l'une de la figure de l'homme nu sans ornement et l'autre de la subtilité, de l'ornement et de la symétrie [= la proportion globale] de la femme"²⁹⁾. Bien que l'auteur donne à son explication la forme de la légende d'origine de tout ordre, ce qu'il fait en réalité est de faire correspondre les trois ordres, selon les impressions qu'ils donnent, à trois sortes de corps humains, et d'assimiler, par exemple ci-dessus la colonne ionique au corps de la femme³⁰⁾. Il ne serait donc pas juste de prendre ce texte de Vitruve pour une élucidation du secret de la création artistique. Pourtant, il est certain, au moins qu'il exista un homme qui a deviné dans la proportion d'une colonne celle du corps humain. Il n'a pas cru suffisant de donner des chiffres comme 1:6 ou 1:8 pour parler de la proportion de la colonne. Il a recouru à "l'homme, cette mesure de toute chose"³¹⁾, pour expliquer *pourquoi* cette proportion est belle. Un rectangle dessiné sur la proportion de 1:8 n'est ni beau ni intéressant. Seulement quand elle est incarnée dans une colonne par la main d'un architecte excellent, cette proportion parvient à s'animer et à acquérir une qualité évocatrice qui ferait imaginer, par exemple, la figure de la femme.

On peut se demander ici à quoi l'architecte pensait quand il a réalisé une colonne qui fait penser à la femme. Il est plus naturel de croire qu'il pensait à la figure d'une

femme plutôt qu'à la forme d'un homme tout nerfs et tout muscles. Il est donc bien possible de concevoir la "symétrie" d'une colonne ou d'un bâtiment à partir de la figure d'une femme, même si cela n'est pas solidement établi chez Vitruve: notre imagination va d'un être concret à un autre, comme Vitruve lui-même a vu dans la colonne ionique la figure féminine. Et en fait, un architecte a pratiqué ce processus d'invention: Eupalinos de Valéry. Écoutons sa confidence:

«Écoute, Phèdre (me disait-il encore), ce petit temple que j'ai bâti pour Hermès, à quelques pas d'ici, si tu savais ce qu'il est pour moi!—Où le passant ne voit qu'une élégante chapelle,—c'est peu de chose: quatre colonnes, un style très simple,—j'ai mis le souvenir d'un clair jour de ma vie. O douce métamorphose! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe, que j'ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. Il vit pour moi! Il me rend ce que je lui ai donné . . .

—C'est donc pourquoi il est d'une grâce inexplicable, lui dis-je. On y sent bien la présence d'une personne, la première fleur d'une femme, l'harmonie d'un être charmant³²⁾.»

Voilà que Valéry raconte ce que Vitruve a cherché en vain à expliquer, avec ses expériences d'artiste et sa pénétration de penseur. En regardant le temple produit comme effet, on y sentirait tout au plus la présence de femme comme Phèdre. Mais au point de départ de la création de l'architecte s'est trouvée non pas la femme en général mais une femme en chair et en os, et qu'il aimait. Seulement quand il s'agit d'un être qui a eu un lien personnel si profond avec l'artiste, sa figure peut l'exciter à une nouvelle création. Et seulement quand il s'agit d'une œuvre qui a été créée de cette manière, elle peut faire sentir l'origine de la créativité de l'auteur. Même si on arrive à produire une œuvre à partir des chiffres qui sont dépourvus d'émotions, elle ne peut être que sans intérêt: la proportion mise en chiffres est une simple forme abstraite et non pas figure productrice de nouvelles expériences et ne peut pas mettre en marche l'activité de l'imagination inconsciente.

Ce même Valéry qui vient de nous laisser pénétrer au fond de la proportion vivante, nous révèle aussi la réalité du rythme poétique. Il nous raconte ses expériences de création poétique comme suit:

«Mon poème *le Cimetière marin* a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa. Un autre poème, *la Pythie*, s'offrit d'abord par un vers de huit syllabes dont la sonorité se composa d'elle-même. Mais ce vers supposait une phrase, dont il était une partie, et cette phrase supposait, si elle avait existé, bien d'autres phrases. Un problème de ce genre admet une infinité de solutions. Mais en poésie les conditions métriques et musicales restreignent beaucoup l'indétermination. Voici ce qui arriva: mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait: quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au-

dessous³³.)»

Après les analyses ci-dessus, il n'est plus difficile de deviner que ce "rythme de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six" était déjà loin de la forme abstraite qu'on trouve dans le manuel de versification: la forme était individualisée assez pour que le poète ressente le commencement d'un poème à créer. Cette forme de décasyllabe était déjà le schème du *Cimetière marin*, en effet, en insistant qu'il "n'avait encore aucune idée qui dût remplir cette forme", Valéry trahit qu'il y avait déjà "des mots flottants dans sa tête": le monde du *Cimetière marin* allait apparaître au poète. On n'aurait sans doute pas besoin d'ajouter que ce schème original était fondé sur la connaissance de la tradition de la poétique française; si Valéry n'avait pas connu des décasyllabes d'un Villon, d'un Ronsard, d'un Hugo etc., il n'aurait pas pu concevoir ce poème. Il n'en est pas moins vrai que ce n'était ni ne pouvait être n'importe quel auteur qui connaissait cette tradition: il n'y avait ni ne pouvait y avoir que Valéry en personne pour forger une "forma formans"³⁴ du *Cimetière marin*. La confiance sur la genèse de *la Pythie* nous suggère que les contraintes métriques dirigent l'activité de l'imagination inconsciente qui développe le schème jusqu'à une œuvre. C'est un fait très important pour penser la création artistique. Mais c'est un autre propos que le nôtre; nous nous sommes bornés dans cet article à comprendre la figure dans sa racine vitale qu'est le schème.

Seul ce qu'on peut appeler figure peut devenir schème dans notre esprit. Et le schème non seulement unit diverses figures mais aussi sert de moteur à de nouvelles figurations. Voilà nos conclusions. Les phénomènes traités dans la dernière section constituent les objets de la "figuratique"³⁵ élargie.

Cet élargissement est nécessaire. Certes, un Roland Barthes et un Groupe μ ont montré certaines possibilités de la rhétorique de s'élargir à une théorie structurale du poème ou de l'œuvre picturale³⁶. Mais il s'agit là de la simple possibilité et non pas de la nécessité; on n'a pas mis en question *pourquoi* on peut élargir. Notre tentative était, au contraire, de saisir la figure dans son origine. Tant qu'on cherche à comprendre à vif la figure, on la considère inévitablement comme un universel concret, c'est-à-dire une structure universelle qu'on ne peut saisir qu'à travers une expression concrète, en d'autres termes comme un schématisme. Et tant qu'on la considère comme un schématisme, la figure de rhétorique n'est pas un phénomène à part, mais s'apparente à l'action dramatique, au mythe, à l'idée d'une œuvre, à la proportion et au rythme. On pourrait dire que ces "figures" dans le sens large du mot, se communiquent l'une à l'autre; il n'est pas difficile d'imaginer qu'une figure rythmique impressionnante se transforme, dans la profondeur de l'esprit, par une imagination inconsciente, en une figure proportionnelle aussi impressionnante. Saisir la figure dans son origine, c'est la saisir dans cette profondeur où viennent s'unir les diverses formes de figures: voilà la raison de la nécessité de l'élargissement de la figuratique.

Saisir la figure dans son origine, c'est la comprendre comme objet d'une imagination inconsciente. Par conséquent, cette figuratique doit comporter une théorie de la créativité. Mais tout cela ne veut pas dire une abstraction. Nous aimons répéter encore une fois que la figure est un universel concret. Cet universel n'est saisissable que

dans un concret, et cette figure devenue schème dans l'esprit conserve toujours une ombre du concret: c'est donc un schème dynamique et non pas abstrait. Selon notre éclaircissement, le dynamisme du schème dynamique est donné d'abord comme un halo qui accompagne le schème, et c'est cet halo qui vivifie les activités de l'imagination en cherchant une figuration réelle et concrète. Etant donné que la figure comme universel concret est essentielle à la créativité, son importance est sans contestation. Et son importance est probablement bien fondée, puisque l'homme même est un universel concret. La figure comme universel concret est en quelque sorte image de l'homme. Alors n'est-il pas possible de regarder l'homme comme "figure"? En pensant ainsi, j'ai l'impression de toucher du doigt la raison pour laquelle le mat "figure" désigne "la personnalité majeure" voire même "le visage" qui exprime la personnalité.

NOTES

- 1) "Notes sur Basho", *Œuvres Complètes* de Ryunosuke AKUTAGAWA, t. VI, Iwanami, 1978, pp. 229-230.
- 2) Voir mon article "Plasticité et espace du langage—Rhétorique et esthétique", *Shiso* (Pensée), 1981-4, Numéro spécial "Rhétorique", pp 32-3; Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, pp. 16-25, 41-44. Et ce n'est pas du tout étonnant que des études sous drapeaux de la stylistique montrent la même attitude; par exemple, Freeman distingue trois notions du style, dont la première est la théorie de déviation. (Donald FREEMAN, *Linguistics and Literary Style*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970, p. 4.)
- 3) Plusieurs éléments prennent part au jugement qui trouve peu naturelle une forme artificielle. Pour n'en citer que quelques-uns des plus importants, c'est d'abord les codes de la grammaire du japonais (et aussi ceux du chinois)—dans le cadre de la grammaire du japonais, cette permutation est inconcevable—, aussi la tradition de la poétique—la permutation est consacrée comme un procédé orthodoxe dans la poésie chinoise.
- 4) A notre point de vue selon lequel l'expression verbale et non pas l'intuition d'Akutagawa est obscure, il se peut que les exemples soient mal choisis: on va éclairer le lecteur là-dessus dans les analyses particulières. Il faut noter seulement que notre but n'est pas de restaurer le fait historique qu'est l'intuition d'Akutagawa, mais d'identifier les structures des figures. Il nous suffit de mettre au point la structure des exemples qu'il a présentés comme de la même catégorie.
- 5) Ken-kichi YAMAMOTO, *Basho*, Shincho-sha, 1959, t. 2, p. 47. Et le linguiste allégué est Kyosuke KINDAICHI.
- 6) *Textes en prose de Basho*, Collection de la littérature classique japonaise, t. 46, Iwanami, p. 450. Ce fait d'emprunt est aussi raconté dans *Sanzoshi*.
- 7) Raymond BAYER, *Traité d'esthétique*, Armand Colin, 1956, Livre I, 2^e Section, Chap. III "Les phénomènes du schématisme".
- 8) Gérard GENETTE, "Figures", in *Figures I*, Collection "Points", Seuil, 1976 (1966¹), p. 214.
- 9) Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, P.U.F., p. 176. Par rapport à cette citation, il est aussi bon de consulter la phrase suivante: "En fait, nous percevons les ressemblances avant les individus qui se ressemblent, et, dans un agrégat de parties contiguës, le tout avant les parties." (*Ibid.*, p. 183.)
- 10) R. BAYER, *Ibid.*, p. 84.
- 11) H. BERGSON, *Ibid.*, pp. 88-9.
- 12) Bergson croyait, me semble-t-il, que le passé conserve son intégrité dans la mémoire, malgré qu'il parlait de la "sélection des images" (titre du chapitre I de *Matière et mémoire*) et remarquait "la connaissance intermédiaire". (Voir par exemple, *L'Energie spirituelle*, p. 57: "notre passé tout entier"; p. 77 "toute son histoire".) Nous en voyons un reflet dans cette citation que nous discutons maintenant.
- 13) La date de création de ce haïkai est considérée être 1682, tandis que celle de "Le son de cloche" est estimée dater de 1684 environ.
- 14) H. BERGSON, "L'effort intellectuel", dans *L'Energie spirituelle*, p. 188.
- 15) J'ai développé ce thème dans un article indépendant. Cf. "Grâce de l'imitation—rôle de l'imitation dans la création artistique", *Tenbo*, No. 213, sept. 1976.

- 16) E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke A G Verlag, 1948, pp. 93 et sq.
- 17) Etienne SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950, p. 55. Presque la même conception structuraliste de la situation dramatique ou du récit se trouve aussi dans V. PROPP, *La Morphologie du conte populaire russe*, 1928 (une traduction japonaise 1972), et dans A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, pp. 172 et suivantes.
- 18) *Ibid.*, pp. 6-9, 165-7.
- 19) *Ibid.*, p. 145.
- 20) *Ibid.*, p. 144.
- 21) Cf. H. BERGSON, *L'Énergie spirituelle*, p. 161.
- 22) Henri GOUHIER, *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, 1958, p. 68.
- 23) *Ibid.*, pp. 77-9.
- 24) H. GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, 1968², p. 58.
- 25) Raymond QUENEAU, *Exercices de style*, Gallimard, 1947, pp. 75, 40, 35, 9, 127, 109.
- 26) Leo SPITZER, *Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics*, New York, Russell & Russell, 1962², p. 11. L'auteur avoue, racontant sa carrière scientifique, son intention de relier la linguistique à l'histoire de la littérature; il vient de toucher au problème de l'étymologie, et par conséquent nous devons réaliser que cet "etymon" dont il s'agit ici est conçu par analogie avec "étymologie".
- 27) Mon ouvrage japonais, *Structure des paroles théâtrales*, Chikuma-Shobo, 1982, dont j'ai publié ici les premières parties (vols. 8 et 11)
- 28) La définition que Vitruve même donne à la "symmetria" est la suivante: "De même, la symétrie est l'harmonie produite par un accord des parties de l'édifice même et la proportion qu'une partie choisie (ratae partis responsus) parmi des parties particulières a avec l'aspect de la figure globale." (VITRUVÉ, *De architectura*, I, 2, 4 la phrase est traduite par Claude Perrault (1684) comme suit: "la Proportion aussi est le rapport que tout l'œuvre a avec ses parties, & celui qu'elles ont séparément à l'idée du tout, suivant la mesure d'une certaine partie.")
- 29) *Ibid.*, IV, 1, 7.
- 30) Le texte même de Vitruve nous fournit des témoignages qu'il ne s'agit pas de l'histoire véridique de l'invention. D'abord dans la section suivante 8, l'auteur dit qu'avec une évolution du goût qui préfère des choses de plus en plus fines et gracieuses, la proportion dorique est devenue 1:7 et celle ionique 1:9; il explique ainsi par une évolution historique le décalage entre la proportion qu'il perçoit réellement et celle du corps humain qu'il y sent. Et puis dans les sections 9-10, il raconte l'origine du chapiteau corinthien. La voici. Une certaine jeune fille corinthienne est morte, à l'âge nubile. On a mis sur son tumulus ses souvenirs conservés dans une corbeille couverte d'une tuile. Au printemps, une acanthe pousse de dessous, et sa tige, se heurtant contre la tuile, y plie. En passant par là, Callimaque remarque cette forme et la retient pour la décoration de l'architecture. Du point de vue purement plastique, il n'est pas important de savoir qu'il s'agit d'un tombeau de jeune fille, voire d'une jeune fille corinthienne ou non. Ces détails prouvent que c'est une anecdote inventée par l'imagination.
- 31) Dans le Liv. 3 Chp. 1 Sect. 5-7, Vitruve développe sur les mesures tirées du corps humain ("digitus", "palmus", "cubitum", et "pes"). On remarque clairement dans tout ce chapitre un anthropomorphocentrisme.
- 32) Paul VALÉRY, "Eupalinos ou l'architecte", *Œuvres*, t. 2, Bibliothèque "La Pléiade", Gallimard, 1960, p. 92.
- 33) Paul VALÉRY, *Variété*, "Théorie poétique et esthétique", dans *Œuvres*, t. 1, Bibliothèque "La Pléiade", Gallimard, 1957, p. 1338-9.
- 34) Luigi PAREYSON, "Contemplation du beau et production de formes", *Revue Internationale de Philosophie*, 1955, Fasc. 1, No 31.
- 35) Nous empruntons le mot de G. Genette (*Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p. 24, note 2). Seulement, chez lui, la figuratique ne fait que partie de la rhétorique, tandis que pour nous elle est un élargissement de cette partie.
- 36) R. BARTHE, "Rhétorique de l'image", *Communication 4* "Recherches sémiologiques", 1964, p. 50.
- 37) Philippe MINGUET, "Les études rhétoriques aujourd'hui", *Nichifutsu Bunka*, 38, janv. 1980, pp. 57-8.
- 38) Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Editions Complexes, 1977, pp. 83 et suiv. (notamment p. 112).