

Acte et connaissance dans l'art

— *Retour de poïétique à herméneutique* —

Ken-ichi SASAKI

I Thème et illustration

Nous nous tournerons, dans cet article, vers l'aspect de langage de l'art, c'est-à-dire son aspect communicatif, et viserons à mettre au jour un *a priori* herméneutique qui fonctionne dans l'appréciation de l'œuvre d'art, et de plus, à en éclaircir le fondement. Commençons, directement, par un exemple, pris dans *Hernani* de Victor Hugo. A l'acte III, nous assistons aux noces de l'héroïne, Doña Sol. Ce sont des noces cruelles: fiancée à son vieil oncle Don Ruy Gomez, elle est tombée amoureuse d'un jeune bandit, Hernani; malgré cet amour ardent, Doña Sol doit subir ce mariage forcé, et Hernani, qui partage cet amour, est traqué par le roi Don Carlos, qui veut rivaliser avec lui dans le cœur de Doña Sol. Avant les noces, le page raconte à son maître Don Ruy Gomez que "C'en est fait d'Hernani." "La bande, continue-t-il, est détruit./ Le roi, dit-on, s'est mis lui-même à leur poursuite. / La tête d'Hernani vaut mille écus du roi, / Pour l'instant; mais on dit qu'il est mort."¹⁾ A cette nouvelle, Don Ruy Gomez laisse éclater sa joie, et Doña Sol tombe dans un désespoir profond. Pourtant, malgré eux, nous autres spectateurs ou lecteurs de la pièce comprenons immédiatement, à cette même nouvelle, qu'Hernani est sain et sauf, et que c'est lui, le pèlerin, annoncé par le page, qui demande à la porte l'asile du châtelain. Un personnage sur la scène annonce qu'Hernani est mort et le spectateur du parterre comprend par là même qu'il est vivant. Comment cela se fait-il? Voilà le problème qui constitue le point de départ de notre recherche.

Dans un autre article²⁾, nous avons sommairement expliqué ce phénomène en recourant au code de la nécessité des expressions dans l'art: il ne doit y avoir dans une œuvre d'art que des éléments nécessaires et indispensables. En passant de ce point de vue de la cause ou de la production à celui de l'effet ou du produit, on peut reformuler ce code comme suit: tous les éléments ou expressions qui se trouvent effectivement dans une œuvre d'art doivent avoir une raison d'être d'une manière ou d'une autre. Étant d'une portée générale, ce code s'applique à tous les éléments de la parole du page dans *Hernani* aussi bien qu'aux autres. Et ce qui détermine l'interprétation en question, c'est le "on dit". S'il était déjà vérifié que "c'en est fait d'Hernani", on ne devrait jamais avoir ce "on dit". La perte d'Hernani n'est donc pas un fait mais une simple probabilité. Suivant le code de la nécessité ci-dessus, cette probabilité même doit avoir une raison d'être. Dans le cadre du monde fictif du drame, elle est suffisamment motivée; la nouvelle n'est que probable parce que le page qui

l'apporte n'est pas témoin de l'incident. Mais cette motivation n'est pas valable au niveau de l'expression artistique: l'auteur qui est un libre inventeur du monde dramatique pourrait fort bien faire en sorte que la nouvelle soit certaine. S'il la laisse seulement probable, cela ne peut être que parce qu'il veut se réserver la possibilité de faire valoir ce peu de chance qui reste de la survie d'Hernani. C'est pourquoi le "on dit" est interprété comme s'il avouait que la réalité est contraire à ce qu'"on dit". Ainsi une probabilité pour un personnage qui se trouve à l'intérieur de l'horizon du monde fictif du drame, devient une certitude pour le spectateur, une certitude pourtant négative, c'est-à-dire celle qui affirme le contraire de ce que suggère la probabilité.

Le code de nécessité est ce qu'on peut aussi bien appeler la loi d'économie, qui exige le maximum d'effet à partir du minimum de moyens. C'est une des lois éternelles d'Aristote. Selon Aristote, il faut "que les parties [de l'action] soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout".⁸⁾ Notre recherche mettra d'abord en question le statut de cette loi qui sert de cadre à l'interprétation.

II Coopération et pertinence

Aristote a formulé sa loi d'économie comme un principe de la construction ou de l'organisation de l'œuvre d'art. Mais la première chose à remarquer dans l'illustration ci-dessus d'*Hernani* est que cette loi fonctionne comme un principe déterminant l'interprétation plutôt que l'invention d'une œuvre. En d'autres termes, c'est comme si nous la transplantons de l'ontologie de l'œuvre d'art à son épistémologie. Ce qui compte, ce n'est plus le fait brut représenté dans l'œuvre, mais ce qui se communique au spectateur par ce fait. En interprétant une œuvre d'art, nous mettons en cause l'activité communicative de l'auteur. Ainsi nous ne nous trouvons plus dans la poétique mais dans la pragmatique de l'art.

Dans ce contexte, nous pensons très naturellement au "Principe de coopération" (*cooperative principle*, abrégé en CP) de H. Paul Grice⁹⁾. Pour expliquer ce qu'il appelle les "implications conversationnelles", le philosophe anglais signale que "nos échanges de paroles . . . sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération; et chaque participant reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous." (p. 60) "Nous pourrions ainsi formuler en première approximation un principe général qu'on s'attendra à voir respecté par tous les participants: que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé." (p. 61) Voilà le CP. Après cette formulation générale, Grice en présente les règles et les sous-règles réparties selon quatre catégories kantien-nes. Nous citons, sans commentaire, les principales (p. 61).

1. Concernant la QUANTITÉ d'information, il y a deux règles:
 - “Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis.”
 - “Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis.”
2. Du point de vue de la QUALITÉ, il faut
 - “Que votre contribution soit véridique.”
3. A la qualité RELATION, le philosophe rattache la règle:
 - “Parlez à propos” (*be relevant*).
4. Pour la MODALITÉ de la parole,
 - “Soyez clair” (*be perspicuous*).

Quand un locuteur qui affirme la proposition P émet ou plus exactement est jugé émettre l'implication Q, il doit transgresser plus ou moins une de ces règles tout en observant le CP.⁵⁾ En ce cas, l'interlocuteur suit “la démarche générale suivante: ‘Il a dit P, il n'y a pas lieu de supposer qu'il n'observe pas les règles, ou du moins le principe de coopération (CP). Mais pour cela il fallait qu'il pense Q; il sait (et sait que je sais qu'il sait) que je comprends qu'il est nécessaire de supposer qu'il pense Q; il n'a rien fait pour m'empêcher de penser Q; il veut donc que je pense ou du moins me laisse penser Q; donc il a implicite Q.’” (p. 65) Citons un seul exemple, celui d'une lettre de recommandation que le professeur A écrit “pour un de ses élèves qui postule un poste en philosophie, et voici le contenu de la lettre: ‘Monsieur, M. X. a une maîtrise remarquable de l'anglais, et il a été assidu à mes cours. Je vous prie d'agréer, etc.’ (Glose: A ne refuse pas de jouer le jeu, puisque, s'il ne voulait pas coopérer, il pourrait fort bien ne pas écrire du tout. Il a parfaitement la possibilité d'en dire plus, puisque celui qu'il recommande est un de ses étudiants; par ailleurs, il n'ignore pas qu'on lui demande plus d'information que cela. Il faut donc qu'il soit supposé vouloir transmettre une information qu'il répugne à exprimer noir sur blanc. Cette supposition ne tient que si l'on présume qu'il pense que M. X. ne vaut rien en philosophie. C'est donc cela qu'il implice.)” (pp. 66-67). Ainsi, la “quantité” d'information très réduite contraint l'interprétation de P à en tirer Q.

On n'a pas besoin d'une imagination spéciale pour appliquer cette structure de fonctionnement interprétatif au cas du “on dit” d'*Hernani*. Ici aussi, ce surplus de “on dit” conduit à la compréhension d'un sens sous-entendu que “Hernani survit à la poursuite du roi.” On pourrait fort probablement espérer de trouver des exemples d'implications “artistiques” qui correspondent aux trois autres catégories de Grice. C'est d'ailleurs ce qu'a voulu suggérer Grice lui-même: pour lui, “la conversation n'est qu'un cas particulier, ou une variété, de conduite intentionnelle, voire rationnelle”, et par conséquent on peut trouver des équivalents à ses règles de CP dans d'autres domaines que la conversation. (p. 62) Cette vision a le mérite de rapprocher l'art des autres activités et de mettre en relief leur homogénéité, à l'encontre d'un certain sens commun romantique qui veut sanctifier l'art et y voir un sanctuaire qui n'aurait pas de rapports avec les autres activités humaines. Ce qu'affirme la notion gricienne de “principe de coopération”, c'est l'honnêteté ou l'attitude sérieuse

de prendre part au “jeu”, comme essence de l'éthique du face-à-face.

Mais il faut faire une distinction. Il s'agit de la relation entre le principe de coopération et les règles; elle comprend une différence de plans. Le principe de coopération relève, comme le montre le terme même, du plan moral, tandis que les règles s'appliquent à un énoncé ou un texte à interpréter. En d'autres termes, celui-là est intersubjectif et ceux-ci sont infratextuels. Et puis il faut remarquer que ces deux plans différents sont ontologiquement reliés l'un à l'autre: l'éthique de la coopération sérieuse sert de fondement aux règles textuelles. C'est en fonction de cette éthique que nous pouvons regarder les règles en question comme accord tacite. Et si on se place sur le plan du texte, il vaudrait mieux parler de pertinence plutôt que de ces règles; les relations entre ces règles restent, d'ailleurs, assez obscures. Ainsi, T. Todorov parle du “principe de pertinence⁶⁾” et D. Wilson=D. Sperber parlent de “l'axiome de pertinence⁷⁾”. Le cas de ces derniers auteurs est intéressant. La pertinence ne peut concerner que les faits infratextuels alors que l'axiome est ce qui fonde et supporte les faits plus particuliers. Dans le schéma de Grice, ce qui sert d'axiome, c'est l'éthique d'honnêteté qu'exprime le principe de coopération, et elle transcende les règles, relevant des quatre catégories, qui structurent le texte. Dans cet horizon global de Grice, il faut donc dire que la notion d'“axiome de pertinence” confond deux niveaux différents. Lorsqu'on pense à la conversation, cette confusion produit un défaut théorique, car en ce cas il est évident que tout énoncé est pertinent *parce que* l'énonciateur prend au sérieux les échanges de parole: la pertinence de l'énoncé se base sur l'attitude morale de l'énonciateur. Mais est-ce que nous pouvons dire la même chose d'une œuvre d'art? On pourrait fort bien dire que toute expression est pertinente; c'est justement ce qu'a affirmé le principe classique d'économie. Pourtant est-ce que c'est bien parce que l'artiste est honnête que toutes ses expressions sont pertinentes? Ce n'est pas évident du tout; son attitude sérieuse est sans doute nécessaire pour la pertinence des expressions qu'il donne dans une œuvre, mais est-elle suffisante? Pour élucider la base de la pertinence des expressions artistiques, il nous faut regarder le phénomène de plus près.

III L'intention ou le niveau axiomatique

— acte, œuvre, nature (1) —

D'abord, au plan de la communication artistique, il existe une coopération propre au récepteur du message artistique qui répond à celle de l'émetteur. La “bonne volonté” de celui-là correspond à la création sérieuse de celui-ci. C'est M. Henri Gouhier qui propose cette notion. “Les personnages vivent sur la scène par la métamorphose de l'acteur qui cesse d'être M. Jean-Louis Barrault pour être Hamlet et, en même temps, par la complicité du spectateur qui consent à cette métamorphose”. “Il appartient, continue-t-il, à l'auteur, au metteur en scène et aux acteurs d'imposer au public un jugement d'existence: si grand que soit leur talent, il serait inefficace sans un acte de bonne volonté qui définit le spectateur par lequel celui-ci est disposé

à 'se laisser faire'. Au théâtre, le public est nécessairement 'bon public', par cette bonne volonté sans laquelle il ne serait pas un public de théâtre." Ce jugement de bonne volonté ne porte pas seulement sur l'existence d'un personnage mais sur le monde entier où vit celui-ci, et c'est pourquoi M. H. Gouhier conclut comme suit: "Le jugement par lequel mon bon vouloir fait exister Hamlet, ce jugement soulève un monde."⁸ Ici le philosophe parle uniquement du théâtre. Mais la différence des genres artistiques se traduit en celle de modes de "l'existence" en question plutôt qu'en celle de l'attitude même du récepteur. On peut donc généraliser la notion de bonne volonté et l'étendre à tout genre artistique. La bonne volonté, c'est la vertu du récepteur du message artistique et elle consiste à laisser s'installer le monde de l'œuvre d'art.

Dans cette notion, nous remarquons une différence très frappante entre un énoncé ordinaire et une œuvre d'art; alors que l'attitude sérieuse vise, dans le premier cas, directement à une autre attitude sérieuse, dans le second, c'est l'œuvre d'art qui médiatise deux morales, création honnête d'un côté et bonne volonté de l'autre. Ni la création honnête de l'artiste ni la bonne volonté de l'amateur ne sont réciproquement orientées l'une vers l'autre. Leur visée première est en principe l'œuvre d'art.⁹ L'existence importante de cet intermédiaire rend notre problème beaucoup plus complexe que le cas de la conversation.

Si un énoncé conversationnel présente une infraction à l'une ou l'autre des règles de Grice, nous pouvons l'interpréter en recourant à l'honnêteté de l'énonciateur. C'est ce que Grice appelle "la signification non-naturelle (*the non-natural meaning*)" (abrégé en "signification-NN").¹⁰ La différence de ce type non-naturel de signification est constituée par l'intention de l'énonciateur. "'A signifie-NN quelque chose par x' est (approximativement) équivalent à 'A énonce x en ayant l'intention de produire un effet chez l'auditeur par le moyen de la reconnaissance de cette intention'.¹¹" Ici l'intention de l'énonciateur domine. Comprendre une signification, c'est participer à l'intention de celui qui communique cette signification-NN. Quand l'énoncé comporte une ambiguïté (à savoir, en cas d'infraction), "nous cherchons à recourir au contexte (linguistique ou autre) de l'énonciation et à nous demander laquelle des alternatives serait conforme au dessein que l'énonciateur possède apparemment (p. ex., celui qui cherche une 'pompe' en cas de feu ne voudrait pas une pompe à bicyclette)¹²." Dans ce processus interprétatif, le principe de coopération fonctionne comme un *a priori* présupposé qui garantirait à ce déchiffrement de l'intention vraie qu'il existe bien une intention, cachée mais *pertinente*. Ainsi "signifier-NN" est littéralement "vouloir dire", et la clef de l'interprétation consiste à trouver ce "vouloir".

Avant de passer au problème de l'art, il convient ici de faire la distinction entre deux niveaux de "vouloir". Nous aimerions les appeler, en les empruntant à la terminologie de Malebranche, l'intention générale et les intentions particulières. L'intention générale est ce qu'exprime le principe de coopération: c'est l'intention qu'a l'énonciateur d'entrer sérieusement en communication avec son interlocuteur. D'un

autre côté, ce sont les intentions particulières qui sont échangées dans ce cadre général de communication. Certes, Grice ne formule pas explicitement cette distinction de deux niveaux de "vouloir"; mais elle est sous-entendue dans l'article sur la signification-NN, et sa conférence sur la conversation n'est autre chose qu'une élucidation du jeu de l'ensemble de ces deux intentions.¹⁹⁾ En somme, la signification-NN, c'est la communication intentionnée d'une intention, effectuée par une coopération.

Cette distinction de deux niveaux d'intentions devient plus claire, quand on compare le cas de l'énoncé ordinaire avec celui de l'œuvre d'art. Est-ce que ce statut de la signification non-naturelle s'applique de plain-pied à l'œuvre d'art? Évidemment non. Et cette réponse négative ne vient pas du côté de l'intention générale; comme nous l'avons constaté, la coopération constitue, dans l'art ainsi que dans l'énoncé, le plan le plus fondamental du phénomène. Le problème consiste plutôt dans le côté des intentions particulières: l'art est bien une communication intentionnée, effectuée par une coopération, mais ce n'est pas une communication des intentions particulières de l'artiste.

Aujourd'hui, aucun critique ne croit que l'intention de l'auteur puisse décider de l'interprétation orthodoxe sans laisser place à d'autres. Qui plus est, celle-là ne peut pas *a priori* être une alternative des interprétations authentiques. Le premier impératif de l'art imposé à l'artiste est de *réaliser* son intention dans une œuvre. L'auteur n'a d'autorité sur son œuvre que par son habileté à transformer son intention en cette entité chosale qu'est l'œuvre d'art. Dans un énoncé conversationnel, une erreur ou un défaut d'expression est loin d'être irréparable; on peut redire, paraphraser et ajouter quelques mots. En ce sens, sous la garantie de la coopération présumée, l'interlocuteur respecte l'intention de locuteur. Au contraire, l'artiste ne peut jamais compter sur une bonne volonté de cette sorte de la part de l'appréciateur de son œuvre. Un défaut d'expression porte un coup fatal à l'œuvre: il est irrémédiable. Ici l'œuvre jouit d'une existence plus ou moins indépendante de l'intention de son auteur. Celle-ci ne peut plus soutenir celle-là: si l'œuvre est déficiente, on l'abandonne purement et simplement. Mais en même temps, d'un autre côté, l'intention de l'auteur ne s'impose pas à l'œuvre comme borne de son monde. Un chef-d'œuvre promet des "expériences ouvertes" (R. Bayer) qui pourraient infiniment déborder l'intention de l'auteur.

Cette courte portée de l'intention rapproche l'œuvre d'art de la chose naturelle. La raison en est que, l'intention de l'auteur n'étant plus la finalité de l'interprétation, les significations dans une œuvre d'art jaillissent de l'œuvre même, et par conséquent ne sont plus du type "non-naturel" mais plutôt du "naturel", ou encore plus exactement, du type milieu: le type propre à l'œuvre. C'est le moment de nous rappeler la loi d'économie. Comme la phrase d'Aristote citée ci-dessus l'a montré, cette loi exige de l'œuvre d'art qu'elle ne comprenne que les parties indispensables qui se relient étroitement l'une à l'autre. De là nous nous rendons facilement compte qu'elle se modèle sur le mode d'existence de la chose naturelle: c'est la constitution organique qui fait l'idéal de l'économie. Nous remarquons donc que la loi d'économie se

conforme parfaitement au mode d'existence de l'œuvre d'art, puisque celle-ci a une constitution ontologico-sémantique plutôt ou au moins aussi naturelle que non-naturelle. Il est donc fort probable que cette loi se base sur un fondement raisonnable.

Or, de cette constitution ontologique de l'œuvre d'art résulte la manière particulière de la présence demi-cachée de l'auteur dans son œuvre. Selon H. Gouhier, "La présence réelle des choses fait oublier celle de l'auteur qui, comme un Créateur, demande à être recherché".¹⁴ Le philosophe y voit "l'essence du théâtre". Mais nous nous demandons, tout en reconnaissant avec lui la spécificité du théâtre, si on ne peut pas plus ou moins dire la même chose de tout art. Le "monde" des *Karamazov*, ou de *l'Enlèvement des Sabines*, ou du *Chant de la Terre* est bien abstrait en comparaison avec le monde à quatre dimensions d'*Hernani*. Il n'empêche qu'il est réel. Cette réalité s'épanouit dans une plénitude qui confère à l'œuvre une existence presque "en soi". L'ombre de l'auteur se soustrait d'autant plus au monde d'une œuvre d'art que la réalité de celle-ci est plus imposante. Donc, entre le théâtre et les autres arts, il n'y a qu'une différence de quantité et non pas de qualité. Compte tenu de cela, nous comprenons bien la raison pour laquelle on est sévère envers les fautes ou les manques dans une œuvre d'art: mettant en lumière l'existence de l'auteur maladroit, ils rendent défectueuse l'existence qu'une œuvre d'art doit avoir.

Il faut donc dire que la coopération de l'artiste ne soutient pas directement telle ou telle interprétation de son œuvre et que, visant à édifier un monde indépendant, elle garantit seulement à l'interprétation que l'œuvre est ce monde autonome et ainsi contraint indirectement l'interprétation. Alors le problème sera de préciser le fonctionnement de cette contrainte indirecte. Mais cela est presque manifeste. Nous jugeons le "on dit" comme pertinent parce que nous savons qu'il s'agit d'une œuvre d'art. S'il s'agit d'un simple énoncé ordinaire, le "on dit" n'a guère de sens; c'est le cas de Don Ruy Gomez et Doña Sol: pour eux *Hernani* est mort. Au contraire, dès que nous le prenons pour un constituant d'une œuvre d'art, le "on dit" change de valeur; nous autres lecteurs ou spectateurs, nous nous assurons qu'*Hernani* est vivant. Cet effet vient de ce contenu du savoir, qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Il présuppose qu'une œuvre d'art est une entité sémantique. Ici les significations servent de matière ou de matériaux au tout de l'œuvre. Si le fait de savoir qu'il s'agit d'une œuvre d'art n'implique pas cette connaissance de la nature générique de l'œuvre d'art, nous ne pourrions jamais appliquer la mesure de pertinence aux éléments particuliers comme "on dit". Ainsi avec ce fil logique, la pertinence joue le rôle d'axiome dans l'interprétation. Mais il faut préciser tout de suite que c'est le cas de l'œuvre d'art (ou sans doute de l'œuvre humaine en général). Car, dans le cas de l'énoncé ordinaire qui n'a pas d'existence indépendante de l'énonciateur, c'est bien l'attitude coopérative de celui-ci qui fonctionne comme axiome tandis que, dans l'œuvre d'art, l'œuvre qui est siège de la pertinence jouit d'une certaine indépendance ou autonomie. Selon nous, la théorie de Wilson=Sperber est celle de l'interprétation de l'œuvre plutôt que celle de l'interprétation des énoncés telle qu'ils la proposent.

IV Convention: le niveau des théorèmes

— acte, œuvre, nature (2) —

Nous venons de constater que la connaissance de la nature de l'œuvre d'art met en marche "l'axiome de pertinence". Alors, on se demandera si cette connaissance n'est pas celle d'une convention culturelle, qui est donc à apprendre. En réalité ce n'est pas le cas; nous y reviendrons plus tard. Mais il est vrai que la convention joue un rôle important dans l'interprétation. Comme nous avons insisté à la section précédente sur le côté "naturel" de l'œuvre d'art, nous avons maintenant besoin d'examiner son côté "conventionnel".

L'artiste n'est pas arbitre du monde à ériger dans son œuvre. La disponibilité qu'il a de son œuvre n'est pas inconditionnelle. Il y a le code de la constitution de l'œuvre d'art, surtout celui du genre; même si l'artiste ne veut pas s'y adapter, le code du genre contraint sa création et l'interprétation de son œuvre. Par exemple, déplaçons le "on dit" d'*Hernani* à la fin de l'acte V, il changera sans aucun doute de valeur. Même après la révolution romantique, le nombre d'actes d'une grande pièce était toujours fixé à cinq. Étant à l'acte V, l'auteur doit parachever l'action de la pièce et le spectateur en attend automatiquement la fin. Le monde de l'œuvre dramatique ne peut pas ne pas être eschatologique. Et au fur et à mesure qu'on suit le développement de l'action, la pression eschatologique devient plus forte pour atteindre le sommet au dernier acte. Or, d'un autre côté, ayant assisté à l'action du drame, le spectateur connaît le ton de l'œuvre; bien que sous-titré "Drame", *Hernani* est d'un style plutôt tragique que comique. La pression eschatologique et le style tragique, ces deux éléments parmi d'autres contribuent à mettre le spectateur dans l'attente générale de la mort du héros. Dans ce champ, un "on dit qu'Hernani est mort" suggérerait qu'il est vraiment mort ou probablement qu'il est sur le point de mourir.

Cela montre qu'un seul et même énoncé change de valeur suivant qu'il est placé à l'acte III ou à l'acte V. Dans cette variété sémantique, nous devons reconnaître que la convention joue un grand rôle: si on ne sait pas qu'un drame n'a en principe que cinq actes sur la scène, on n'éprouvera pas d'attente de la fin. Nous comprenons maintenant que la convention jouait le même rôle à l'acte III dans le texte d'Hugo: étant seulement au milieu du drame, on est déjà en état de croire que le héros *Hernani* survivra à tous les dangers jusqu'à la fin du drame. Ainsi la convention contraint d'une manière ou d'une autre la création de l'artiste et, par suite, l'interprétation de l'amateur. Appartenant à une époque, à une culture, à une école etc., elle a une certaine transcendance à tout artiste et à toute œuvre. Par ce caractère, la convention est pareille à l'axiome de pertinence. Mais il y a au moins deux différences, celle de validité et celle de portée. D'abord une convention n'est valable qu'en deça d'une certaine communauté, comme alléguée ci-dessus, qui est délimitée sur les deux axes de temps et d'espace, tandis que l'axiome de pertinence, étant co-naturel à l'œu-

vre en tant que telle, est vraiment universel. Puis, une convention est toujours convention de tel ou tel fait particulier (dans l'exemple ci-dessus, le nombre d'actes), tandis que l'axiome de pertinence s'étend à toute expression dans l'œuvre. Il conviendrait, donc, d'attribuer à la convention le statut de théorème.

On nous signalera peut-être qu'il existe une logique inhérente au développement de l'action et que c'est elle qui l'emporte sur la contrainte hétéronome qu'est la convention. Nous sommes loin de nier l'importance de cette logique de l'action dont la structure fondamentale est représentée par le "commencement—milieu—fin" d'Aristote. Dans le même *Hernani*, nous voyons qu'un défaut dans la logique de l'action nuit gravement à l'unité de l'œuvre. A la fin de l'acte IV, l'action touche presque à son terme: Don Carlos, ayant acquis la couronne du Saint Empire, renonce généreusement à son amour en faveur d'Hernani, qui s'unit enfin à Doña Sol; tout est résolu, mais reste Don Ruy Gomez, dont la vengeance va faire démarrer l'acte V. Pour lui, ce qui est le dénouement du drame pour les trois autres personnages principaux rend la situation encore pire: il perd définitivement l'espoir d'épouser Doña Sol; pour lui, donc, le drame continue. Mais comme il n'avait plus de grand rôle à l'acte IV, nous ne nous intéressons plus qu'aux trois autres personnages. Ainsi sa volonté de vengeance ne nous paraît pas avoir assez de force dramatique pour continuer le drame à l'acte V. Ce qui continue encore le drame qui est en réalité presque fini, c'est finalement, nous semble-t-il, la convention classique des cinq actes.¹⁵⁾

Nous voulons que cela prouve que la logique de l'action est plus importante et imposante que la convention; celle-ci ne peut pas suffisamment réparer un défaut de celle-là. C'est d'ailleurs ce qui doit être, parce que la logique d'action (commencement—milieu—fin) est si générale qu'elle participe au schématisme inné de l'esprit humain; elle relève en ce sens du côté naturel de l'art. Alors, est-ce que la logique de l'action appartient au plan axiomatique de l'interprétation ainsi que le principe de pertinence? Quelle est la relation précise entre la logique de l'action et la convention? Nous allons nous occuper un peu de ce problème.

On pourrait d'abord penser à dire, grosso modo, que la logique de l'action appartient au monde représenté du drame tandis que la convention relève de la forme artistique de l'œuvre, à savoir de la dramaturgie. Si cela est vrai, nous pourrions dire que la logique de l'action sert de référence pour l'interprétation des énoncés aux personnages qui vivent dans le monde du drame; et aussi que la convention au spectateur ou lecteur qui assiste de l'extérieur à ce monde. La seconde moitié de la thèse est parfaitement vraie, comme nous venons de le constater sur l'exemple d'*Hernani*; mais la première ne l'est pas tout à fait. Par exemple, nous avons dit ci-dessus que la logique de l'action est presque à terme à la fin de l'acte IV. Par conséquent, si elle sert aux personnages dramatiques de référence de l'interprétation, ils doivent avoir conscience que quelque chose va se terminer. Mais cela est-t-il vrai? Il nous semble que non. Mettons à part le cas de Don Carlos qui n'apparaît plus à l'acte V et celui de Don Ruy Gomez pour qui un grand problème vient d'ap-

paraître. C'est le cas d'Hernani et de Doña Sol qui nous intéresse. Pour eux, c'est bien un commencement de la fin plutôt qu'une pure et simple fin, et peut-être plus que cela: ils ont maintenant une nouvelle vie devant eux; ayant récupéré le titre de noble que son père avait perdu, Hernani n'est plus le chef de bande qu'il était naguère. Si nous nous mettons à leur place à la fin de l'acte IV, il ne s'agit pas d'une fin de quelque chose mais bien d'une inauguration de quelque chose. Mais celle-ci n'a pas d'intérêt dramatique. C'est justement cela qui compte au plan de la dramaturgie; le spectateur ne s'intéresse plus à suivre la nouvelle vie du héros et de l'héroïne. Nous pouvons d'ailleurs trouver dans l'histoire de Don Ruy Gomez le même décalage entre la psychologie du personnage et celle du spectateur; à l'affaire la plus importante pour ce vieux noble, le spectateur du drame ne s'intéresse plus. Qu'est-ce que tout cela veut dire sinon que la logique de l'action en question est le fruit d'une déduction du spectateur cultivé plutôt que le schéma représentant fidèlement l'action des personnages dans l'œuvre? Et qui est le spectateur cultivé? C'est celui qui sait qu'une œuvre a une unité de telle manière qu'elle est structurée en "commencement—milieu—fin" autour d'un seul sujet. En somme, quand on conçoit une logique dans le développement de l'action, elle tient déjà compte de la nature de l'œuvre dramatique, ou tout simplement de l'œuvre.

Cette dernière constatation montre à nouveau le caractère transcendant de la logique de l'action. En effet, celle-ci n'est qu'une simple application du schématisme de l'esprit humain à la structuration de l'action. Ainsi, bien qu'elle contraigne la constitution textuelle, il faut dire qu'elle appartient au plan axiomatique; on pourrait l'appeler l'axiome eschatologique. Ce schéma de collaboration entre deux natures transcendantes, de l'esprit humain d'une part et de l'œuvre humaine de l'autre, travaille aussi dans l'axiome de pertinence; nous parlerons de cela à la conclusion.

Ainsi, la logique de l'action n'empêche pas d'attribuer à la convention le statut de théorème. Mais on pourrait mettre en doute l'universalité de convention en alléguant des œuvres anti-conventionnelles. A cette objection, nous aimerions simplement suggérer, ayant recours à l'interprétation que Nicolas Ruwet donne d'un poème d'E. E. Cummings, que même une œuvre anti-conventionnelle se base sur la convention; si dans le vers, par exemple, "anyone lived in a pretty how town", *anyone* se révèle être traité "comme un syntagme nominal défini", c'est parce que "tout se passe comme si Cummings, partant d'une construction normale de l'anglais . . ., la renouvelait dans plusieurs directions."¹⁶⁾ C'est la convention, ici grammaticale, qui sert de fond à l'anti-convention. Il faut d'ailleurs ajouter que le principe d'une structuration un peu trop particulière, comme celle de Cummings, est lui-même à déchiffrer au lieu qu'il serve de cadre à l'interprétation des autres éléments textuels. C'est bien la convention qui donne un fond éventuel à l'interprétation particulière. En fin de compte, nous devons admettre à la convention la qualité de théorème.

Ainsi nous avons traité le problème de convention autant qu'il est nécessaire à notre thème principal, à savoir d'expliquer l'existence et le fonctionnement d'un

a priori herméneutique dans l'art. Il nous reste à préciser le siège ou l'origine, si on peut dire, de l'axiome de pertinence; c'est là que nous trouvons l'*a priori* herméneutique en question. Pour élucider ce problème, il convient de prendre le chemin que suggère le cas de la logique de l'action, mentionné ci-dessus. Cette logique dérive presque directement de la constitution de l'esprit humain. Mais elle ne s'applique qu'à l'objet qui a une orientation interne et qui se renferme sur lui-même: c'est l'œuvre humaine. C'est, nous semble-t-il, l'œuvre qui appelle l'application de la logique générale. Voilà ce que nous avons appelé la collaboration des deux natures transcendantes, de l'esprit humain et de l'œuvre humaine.

V Rectification d'une poïétique en herméneutique

Pour conclure notre recherche, nous voudrions montrer d'abord que la loi d'économie est déduite de l'axiome de pertinence, à savoir que c'est l'herméneutique qui fonde la poïétique contrairement à ce qu'on croirait volontiers, et puis que cette herméneutique dérive de la nature de l'intelligence qui travaille sur l'œuvre.

Comme on le sait, la loi d'économie est une rare exception dans la *Poétique* d'Aristote qui est essentiellement une description inductive des œuvres des poètes, en ce qu'elle est présentée nettement comme une norme.¹⁷⁾ En d'autres termes, c'est un principe poïétique, principe d'ailleurs fondamental; et puisque l'invention (poiêsis) n'est qu'une sorte d'activité ou d'acte humain, bien qu'elle s'oppose aux autres par rapport à leurs produits (œuvres *vs* acte), la loi d'économie en tant que principe poïétique vise à diriger l'intention du poète. Le problème, c'est celui de l'origine de cette norme poïétique. Si elle est simplement le résultat d'une induction des tragédies des grands poètes, nous devons dire qu'elle s'appuie sur la convention. Si c'est le cas, c'est l'intention ou la décision de l'artiste de se conformer à cette convention qui a le dernier mot. Mais à notre sens, ce n'est sûrement pas le cas. C'est plutôt l'axiome de pertinence propre aux œuvres humaines qui postule la loi d'économie, et cet axiome de pertinence, à son tour, se base sur l'essence de l'intellect humain qui cherche le maximum de significations ou de motivations dans son milieu. Expliquons-nous là-dessus.

Par exemple Horace a écrit dans le même esprit qu'Aristote, que "Sed non ut placidis coeant immitia, non ut / Serpentes avibus gementur, tigribus agni." (*De Arte Poetica*, v. 12-13) Cette image antithétique de serpent-oiseau, nous gêne-t-elle aujourd'hui? Pour un surréaliste, c'est une combinaison sans doute fort banale. C'est parce que nous savons maintenant, grâce aux surréalistes, aux cubistes du collage et aux théoriciens du montage filmique, conduire notre regard en pénétrant le niveau superficiel du texte et chercher dans la profondeur l'unité de sens. Mais alors est-ce que la contribution de ces révolutionnaires des arts et de l'esthétique ci-dessus était vraiment créatrice? Est-ce qu'ils ont apporté quelque chose d'inouï? Certainement pas.¹⁸⁾ Il n'ont fait que nous découvrir l'acte fondamental de l'esprit humain qui a toujours travaillé sans être aperçu pour autant. Voici la méthode sur

laquelle a compté André Breton :

“C’est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu’a jailli une lumière particulière, *lumière de l’image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l’image dépend de la beauté de l’étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.¹⁹⁾”

Mais même un rapprochement de deux termes entre lesquels il y a une différence de potentiel ne ferait pas jaillir de lumière de l’image, si le lecteur n’était pas d’accord d’y appliquer son esprit. C’est son esprit qui trouve le foyer sémantique pour les deux termes si différents (la “focalisation” selon Wilson=Sperber), et c’est à ce foyer qu’on voit briller la “lumière de l’image”. Ce qui est nouveau dans l’essai surréaliste, c’est qu’on a commencé à chercher une isotopie même dans les combinaisons d’images que les classiques auraient abandonnées à première vue, et voire même qu’on s’est mis à la recherche très consciencieuse des combinaisons de cette sorte.

Cette recherche de l’isotopie est l’essence de l’esprit humain, qui consiste à apporter de la lumière dans ce qu’on prenait jusqu’alors pour un simple désordre. A notre avis, un cas typique en est l’interprétation que Malebranche donne des miracles. Un miracle est tel en ce qu’il refuse toute explication scientifique; il est en ce sens irrationnel. Mais Malebranche est “persuadé que la plupart des effets miraculeux de l’ancienne Loi se faisoient en consequence de quelques loix generales, puisque la cause generale [=Dieu] ne doit point executer ses desseins par des volonteé particulieres. . . .²⁰⁾” Donc, c’est toujours des lois générales quelles qu’elles soient qui règnent sur cet univers créé par Dieu: c’est l’*a priori* fondamental de l’ontologie malebranchienne. Mais d’un autre côté, la science que possède l’homme est loin d’être au courant des secrets de Dieu. En ce sens, c’est notre ignorance scientifique qui trouve partout des miracles. Par exemple, c’est par “la loi generale de l’union de l’ame et du corps” que “j’ai la puissance de remuer mon corps: & néanmoins ce mouvement passeroit pour miraculeux, si nous ne reconnoissons point d’autres loix naturelles que celles des communications des mouvemens.²¹⁾” A fortiori pour les effets miraculeux décrits dans l’Ancien Testament, qui, selon Malebranche, “ne sont que des suites des loix generales que Dieu s’est faites pour communiquer sa puissance à l’Archange Michel, ou l’Ange conducteur.²²⁾” Ainsi les sciences que l’homme acquiert de cet univers s’accumulent petit à petit et avec ce progrès les phénomènes deviennent de moins en moins miraculeux. Cette vision peut paraître sans doute n’être pas du tout extraordinaire. Mais il nous faut faire attention au fait que le philosophe présuppose la quasi-omniprésence des lois générales, inconnues ainsi que connues. Ce n’est là qu’un reflet de la nature de l’intelligence humaine: elle cherche par sa nature même les rapports là où elle n’a pas réussi auparavant à en trouver.

Ce n’est pas tout. A cette nature de l’intelligence est corrélatif son objet: c’est surtout l’œuvre que vise l’intelligence. Aujourd’hui, probablement, on ne peut pas

dire que les physiciens prennent la nature pour œuvre. Mais au moins chez un Malebranche, l'univers est l'œuvre de Dieu, et par conséquent une construction téléologique. Et l'œuvre met en jeu la recherche herméneutique de l'intelligence, car, alors que l'objet naturel se suffit et n'est destiné à rien, l'œuvre est faite consciemment pour quelque chose, et par conséquent elle est par définition une entité sémantique en ce sens qu'elle a une signification. S'il s'agit d'un corps complexe, le mécanisme de toutes ses parties est à déchiffrer en fonction de cette signification globale. En employant les termes ci-dessus, nous pouvons dire que l'œuvre est ontologiquement déterminée comme une entité dont toute partie est *pertinente*. Et cette détermination ontologique de l'œuvre révèle d'elle-même sa forme et on n'a pas besoin d'apprendre à identifier une œuvre comme telle. C'est justement cet aspect formel de l'œuvre qui déclenche la recherche herméneutique chez celui qui la reçoit.²³⁾ Si c'est une œuvre, en la recevant nous nous mettons à la déchiffrer. La loi poétique d'économie qui est imposée à l'artiste n'est qu'une projection de l'axiome herméneutique de pertinence sur le plan de l'invention.

En conclusion, c'est l'éthique qui constitue le plan le plus fondamental du phénomène de l'art; c'est l'éthique de l'intention générale de créer une œuvre d'art: sans elle, rien ne commence, et elle soutient indirectement l'exécution herméneutique en mettant en marche l'axiome de pertinence et celle eschatologique propres à l'œuvre. Mais les stratégies de cette éthique qui dirigent la constitution poétique d'une œuvre d'art doivent absolument tenir compte de ces axiomes, ou plus exactement elles ont toujours pour résultat de rester en deça de ces axiomes, puisqu'ils ne sont rien d'autre qu'une projection de la structure innée de l'esprit humain sur l'œuvre. Voilà l'*a priori* herméneutique, qui contraint directement l'invention aussi bien que l'interprétation de l'œuvre d'art. C'est donc l'épistémologie de l'œuvre qui est superposée à l'éthique de l'œuvre.

Aristote a reconnu un plaisir intellectuel à la jouissance de l'œuvre d'art: "On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple cette figure c'est tel."²⁴⁾ Sa théorie de l'imitation artistique est dépassée: c'est sans doute sa pensée du plaisir intellectuel qui restera valable pour toujours.

Notes

- 1) Victor Hugo, *Hernani*, Acte III, scène 2, v. 808; 809-812. Il faut remarquer que, en tant que sujet de parole, ce page n'est pas un messenger classique. Certes, il apporte à son maître Don Ruy Gomez un message; mais celui-ci concerne seulement la visite d'un pèlerin qui demande l'asile. Quant à la nouvelle de la mort d'Hernani, c'est bien un digression, quoiqu'elle soit un sujet amené par le maître du page. Un messenger classique ne raconte pas de "on dit": il est le messenger d'une vérité.
- 2) "Langage à reflet de la présence du dramaturge—types et structure du langage théâtral (2)—" (en japonais), *Shisō*, mars 1980.
- 3) ARISTOTE, *Poétique*, 1451a32-35, traduction par J. Hardy, édition "les Belles Lettres", 1965

- (1932¹), p. 41.
- 4) H. Paul GRICE, *Logic and Conversation*, William James Lectures at Harvard University 1968 (inédit), une partie en est parue in P. Cole et J. L. Morgan (éds.), *Syntax and Semantics*, vol. III, "Speech Acts", New York, 1975. Nous le citons selon la traduction française de F. Berthet et M. Bozon, in: *Communications* 30, "Conversation", 1979.
 - 5) Ce schéma fondamental qui veut trouver le moment qui déclenche la recherche d'un sens en quelque sorte "implicite" dans une négativité est général; cf. les notions d'étonnement ou d'admiration chez Aristote et Descartes. Dans le domaine de la stylistique, nous trouvons énumérée une dizaine de termes qui désignent "l'écart" en question dans: Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, p. 16. Jean Cohen, notamment, a formulé la structure de l'interprétation du sens figuré en deux temps de "l'écart—la réduction de l'écart" (*Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 108 et sq.). Après lui, Dan Sperber présente un autre schéma en trois temps: "mise entre guillemets d'une représentation conceptuelle défectueuse—focalisation sur la condition sous-jacente responsable du défaut initial—évoocation dans un champ de la mémoire délimité par la focalisation" (*Le symbolisme en général*, Hermann, 1974, p. 135).
 - 6) T. TODOROV, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, 1978, p. 26.
 - 7) D. WILSON et D. SPERBER, "Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice", in *Communications* 30, 1979, p. 89.
 - 8) Henri GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, Aubier, 1952¹; Vrin, 1973, pp. 25, 26, 29.
 - 9) On voudrait peut-être nous objecter, par exemple, "la Fontaine" de Marcel Duchamp. Il est vrai qu'il s'agit là d'un défi lancé au public "esthétique", qui veut regarder d'une manière esthétique même une bouteille de bière vide si elle est dans un musée. Mais nous avons là simplement un objet qui est proposé comme une manifestation morale qui met en cause l'attitude du public.
 - 10) H. Paul GRICE, "Meaning" in: D. D. Steinberg et L. A. Jakobovits (éds.), *Semantics*, Cambridge, at the University Press, 1971 (originellement in: *Philosophical Review*, LXVI, 1957).
 - 11) *Ibid.*, p. 58.
 - 12) *Ibid.*, p. 59.
 - 13) Dans l'article "Meaning", le point crucial consiste en "par le moyen de la reconnaissance de cette intention" dans la définition citée ci-dessus de la signification-NN. Ce qui effectue cette reconnaissance, à savoir ce qui fait de cette reconnaissance le moyen de la signification-NN, c'est aussi une intention, mais l'intention générale explicitée de faire communication, à la différence de l'intention reconnue qui est particulière. Avant de présenter cette définition, Grice en donne quelques détails. D'abord le philosophe explique le phénomène en deux temps: "A must intend to induce by x a belief in an audience, and he must also intend his utterance to be recognized as so intended." Puis il précise la relation entre ces deux intentions: "But these intentions are not independent; the recognition is intended by A to play its part in inducing the belief and if it does not do so something will have gone wrong with the fulfillment of A's intentions." (*Ibid.*, p. 57.) Il faut spécialement signaler que nous avons ici deux intentions et non pas trois. Si l'on croit qu'il s'agit ici d'une troisième intention particulière qui s'ajoute aux deux premières, on serait conduit, comme Strawson, à croire que "la voie semble être ouverte à une série régressive des intentions que les intentions soient reconnues." (P. F. STRAWSON, "Intention and convention in speech acts" in: J. R. Searle (éd.), *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, 1971, p. 34.) Cette absurdité vient de ce que Strawson s'est trompé sur le sens de la précision de Grice. Il paraphrase les propositions de celui-ci qui sont mentionnées ci-dessus comme suit: "S [=someone] nonnaturally means something by an utterance x if S intends (i_1) to produce by uttering x a certain response (r) in an audience A and intends (i_2) that A shall recognize S's intention (i_1) and intends (i_3) that this recognition on the part of A of S's intention (i_1) shall function as A's reason, or a part of his reason, for his response r ." (*Ibid.*, p. 28.) Le problème consiste dans la troisième proposition qui, malgré son apparence, trahit Grice. Ce que Grice veut dire par sa troisième proposition, c'est que la seconde intention (générale) englobe la première (particulière) de telle manière qu'elle contraigne le déchiffrement

de celle-ci; autrement dit, il s'agit simplement de la relation entre ces deux intentions et non pas d'une troisième intention. Ce qui confirme notre interprétation, c'est que la définition, citée dans notre texte, que Grice donne de la signification-NN ne comprend pas cette "troisième" intention. C'est justement cette mise en relation des deux intentions qu'il élucide dans sa conférence sur la conversation, et il a ainsi abouti à la notion de "principe de coopération".

- 14) H. GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Plon, 1943¹; Aubier-Montaigne, 1968², p. 221.
- 15) Des exemples classiques en sont donnés par *les Trachiniennes* de Sophocle et *Hécube* et *Andromaque* d'Euripide. La fin de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux est particulièrement intéressante: la paix étant faite grâce aux efforts d'Hector et d'Ulysse, le rideau commence à tomber; mais un incident sans importance l'empêche de terminer la pièce et le lève de nouveau, et ainsi la guerre de Troie a lieu. Ce processus suggère sans doute la vision du monde de l'auteur à savoir qu'un coup fatal l'emporte toujours sur les efforts humains. Mais nous inclinons à porter un jugement négatif sur ce procédé: il y a une disproportion entre la légèreté de procédé et l'idée suggérée par là-même. On pourrait dire plus ou moins la même chose d'un morceau musical: une symphonie à trois mouvements ou un concerto à deux mouvements gênerait l'auditeur pour en situer la fin, au moins à l'occasion de la première audition.
- 16) Nicolas RUWET, "Parallélisme et déviations en poésie" in: Kristeva, Milner et Ruwet (éds.), *Langue, discours, société*, Seuil, pp. 340 et 343.
- 17) C'est au moins vrai par rapport à la règle classique des trois unités; voir notre article en japonais "Alchimie de la règle des trois unités—foyer, temps, espace du théâtre—" in: T. Imamichi (éd.), *Art et interprétation*, Tokyo, 1976.
- 18) Même les classiques ont pratiqué cet "ars inveniendi" au moyen de la contrainte de la rime; cf. "Au joug de la Raison sans peine elle [=la rime] fléchit, / Et loin de la gesner, la sert et l'enrichit." (*L'Art poétique* de Boileau, Chant I, v. 33-34). et Houdar de la Motte, *Discours à l'occasion d'un scène de Mithridate*. Voir notre article en japonais "*Lecture de l'Art poétique de Boileau (1)*", in: *Annales de l'Université de Saitama*, 1976.
- 19) André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, "Collection Idées", 1963, p. 51.
- 20) MALEBRANCHE, *Traité de la Nature et de la Grâce*, dernier Éclaircissement, in *Œuvres Complètes*, t. V, éd. par G. Dreyfus, Vrin, 1958, p. 198.
- 21) *Ibid.*, pp. 198-199.
- 22) *Ibid.*, p. 203.
- 23) Voir notre article "Puissance du beau, Impuissance de l'esthétique—Considérations sur l'essence du beau naturel—" in: *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, vol. 2, "Technica et valor" (éd. par T. Imamichi), 1977, p. 41 et sq. .
- 24) ARISTOTE, *ibid.*, 1448b15-17, p. 33.

Université de Tokyo