

Compte rendu de l'Entretien avec Philippe Minguet

Rhétorique et Ethos—comme l'horizon de l'Entretien

Atsushi TANIGAWA

M. Philippe Minguet, Professeur de l'Université de Liège, fut invité par le Centre International pour Etude Comparée de Philosophie et d'Esthétique dirigé par Prof. Dr. Imamichi, et donna quatre conférences en Avril 1978 à Tokio.

Prof. Minguet lui-même était déjà connu pour ses deux livres, "Le propos de l'art" (1963) qui traite quelques problèmes esthétiques contemporaines comme "art et sexe" ou "art et science", et "Esthétique du Rococo" (1966) qui traite le problème sur la distinction et sur la relation entre les catégories esthétiques et les catégories historico-stylistiques. Mais récemment il a été noté en particulier comme membre important du Groupe μ , qui a essayé pendant ces dix dernières années de s'approcher des problèmes esthétiques par la méthode linguistique ou mieux rhétorique. "Rhétorique générale" (1970) et "Rhétorique de la poésie" (1977), ce sont les ouvrages de ce group. Ses conférences correspondaient donc à l'attente de tous ceux qui désiraient voir s'éclaircir l'état présent des études rhétoriques actuelles.

Sa première conférence intitulée "De la rhétorique à l'esthétique" fut faite au Club académique de Kanda le 4 Avril. C'est, s'il est permis d'en résumer ici, un essai d'approche rhétorique de la nature de certaines «catégories esthétiques». Prof. Minguet reprend le point de vue plus d'une fois proposé par Étienne Souriau: l'effet esthétique (l'éthos) est, en principe, indépendant du médium. Mais refusant d'identifier l'effet esthétique avec la valeur esthétique, il essaye d'établir une typologie structurelle des catégories. Il prend surtout deux éthos, le poétique et le tragique, et essaye d'éclairer leur spécificité dans leur mode particulier de structuration sémantique. Il définit "le poétique" dans les trois points, c'est-à-dire: (1) la tendance à la pluri-isotopie, (2) l'opposition anthropos vs cosmos (ou, homme vs nature), (3) une médiation entre deux termes par le logos. Et il affirme que l'éthos poétique résulte de la découverte ou mieux de la construction par le lecteur d'une médiation qui radicalise la fonction unificatrice du langage (logos). "Le tragique" est défini, en revanche, par une absence totale d'une telle médiation. Etant refus de médiation, le texte tragique doit fuir, en principe (dit-il), la superposition sémantique qui est le trait essentiel du poétique.

Après le repos court, nous eûmes une discussion pendant presque deux heures. Au premier lieu Prof. Minguet lui-même nous posa une question très essentielle: l'opposition des deux termes, homme et nature, qui est aux yeux des Européens si naturelle, donne-t-elle une impression étrangère aux Japonais? Cette question a orienté la discussion suivante jusqu'à un certain point et en même temps symbolisé

l'horizon de l'ensemble de notre Entretien. Car elle prévoit déjà consciemment ou inconsciemment, la différence entre deux traditions ou mieux deux "éthos" (au sens originel du mot), de l'Occident et de l'Orient, au moins du Japon.

A cette question-là Mlle Ōshima répond que les deux concepts de nature et d'homme au Japon ne sont pas opposés l'un à l'autre si clairement qu'en Occident, et que ce qu'on appelle la nature au Japon est plutôt comme une atmosphère entre l'homme et ce qu'on appelle la nature en Europe. A ce propos Prof. Imamichi indique quelques faits intéressants qui soutiennent cette remarque et va plus loin pour mettre en relief la différence entre l'Occident et l'Orient. Au cas du mythe japonais, explique-t-il, ce que le Dieu et la Déesse premièrement engendrent, ce sont des îles. Après cela, ils engendrent les dieux qui sont ancêtres des hommes. Il faut donc dire que l'île et l'homme appartient à la parenté. Ce veut dire que la nature et l'homme sont au même niveau. En fait l'opposition nature vs homme est au Japon moins évidente que celle de l'être vivant et de l'objet inanimé. En preuve de cela il y a deux verbes japonais qui sont équivalents à "être" en français: l'un est "iru" et l'autre "aru". Celui-ci s'adapte seulement à l'objet inanimé, et celui-là seulement à l'être vivant, et ils ne peuvent pas se substituer l'un à l'autre.

Si ces remarques exposées si-dessus sont corrélatives à la différence entre deux mondes et mettent par conséquent en doute sur l'universalité de la doctrine de Prof. Minguet, il faudrait dire que la parole de Prof. Sasaki soit en général une critique d'un point de vue immanent. Prof. Sasaki met en doute "l'opposition" comme le deuxième critère du poétique. Selon lui l'opposition n'est possible que si la médiation (le troisième critère) existe d'abord. Car l'opposition n'est pas possible sans le logos. S'il est possible que l'homme qui est *animal au logos* fasse face au monde, c'est parce que le monde, partageant le logos, est originellement intelligible. Le logos précède ontologiquement l'opposition anthropos vs cosmos. C'est d'inverser la relation ontologique que de considérer le logos comme médiateur de l'opposition. Donc, selon Prof. Sasaki, dans les trois critères du poétique, le troisième est le plus important, bien que Prof. Minguet soit d'accord avec M. Murayama qui tiens le deuxième pour le plus important. Car il y a d'abord l'appréhension intuitive du poétique, et puis bien l'indication des deux autres moments inclus dans cette intuition. En conséquence il faut distinguer, continue Prof. Sasaki, "opposition" de "différence". Il n'y a pas dans le poétique "opposition" qu'est le fondement du tragique. Ne faut-il pas en dire plutôt "différence"? Et il faudrait dire aussi, dans "le rhétorique", "différence" de l'homme d'avec la nature, parce que la rhétoricité comme analogie de la médiation est le caractère du logos même. Prof. Minguet répond à cette critique en disant qu' "opposition" n'est pas "contradiction" mais une équivalence de "distinction".

Prof. Sasaki pose davantage une question sur la différence du rhétorique et du poétique, en disant qu'il faudrait établir un point de vue sur le procès littéraire si l'on utilise la méthode rhétorique, et que dans le tragique aussi, d'autant que nous le saisissons dans l'œuvre littéraire, il y a le logos en quelque manière. Prof. Minguet répond que

dans "Rhétorique générale" il identifie parfaitement le rhétorique avec le poétique, mais que, récemment, dans "Rhétorique de la poésie", il pense ces deux catégories comme en rapport de croisement. Bref, le rhétorique est une condition nécessaire mais non pas suffisante. Mais s'il en est ainsi, il y aurait même le poétique qui ne participe pas de la rhétoricité.

Prof. Sasaki, enfin, insiste sur la nécessité de la distinction du logos comme processus et du logos comme matière, parce que celui-ci est nié dans le tragique, seulement. Prof. Minguet, consentant à ce point, indique l'ambiguïté du mot "logos", et le divise en deux significations, c'est-à-dire: (1) logos comme procédé, (2) logos diégétique ou narratif. Mais en même temps il insiste que celui-ci naît de celui-là.

Mais s'il faut le diviser ainsi, ne faudrait-il pas mettre en examen sa doctrine même? Parce que l'ambiguïté du mot "logos" serait en même temps celle de la doctrine même. Dans ce contexte, Tanigawa dit que la condition principale du tragique, qui est la distinction anthropos vs cosmos sans aucune médiation par le "logos", peut être certes une condition nécessaire mais pas suffisante. Citons un exemple. Le héros du "Misanthrope" de Molière, Alceste, s'oppose évidemment à la société (c'est-à-dire cosmos), et il faut dire qu'il y ait un abîme intraversable entre eux. Si l'opposition anthropos vs cosmos est la condition nécessaire et suffisante du "tragique", il faudrait considérer paradoxalement cette "comédie" comme "tragique". Ou pour mieux dire, faudrait-il penser que des éléments "tragiques" coexistent avec des éléments "comiques" dans la "comédie"? Prof. Minguet répond qu'il voudrait penser pour le présent que les éléments comiques et tragiques coexistent dans cette comédie, bien qu'il soit impossible de répondre clairement sans la définition rigoureuse des conditions du comique.

M. Kasahara pose une question sur la nature du poétique; Prof. Minguet dit que la catégorie du poétique est de nature statique, mais la poésie renvoie l'objet au vers et le rend en quelque sorte un être transposé, transformé et métamorphosé. En ce sens ne faudrait-il pas regarder cette catégorie comme de nature dynamique? A cette question Prof. Minguet répond: la catégorie peut être certes considérée comme dynamique en tel sens, mais elle peut être qualifiée de statique en autre sens, c'est-à-dire comme antipodale au dramatique.

Mlle Ōshima pose une question sur le rapport de la valeur et de l'éthos; puisque Prof. Minguet distingue l'appréciation des valeurs de l'identification d'éthos et suggère la possibilité de s'approcher du problème de celle-là par une considération de celle-ci, elle demande s'il a la pensée concrète à ce point. Prof. Minguet répond qu'il ne le pense pas strictement pour le présent, mais que la considération sur l'intensité d'éthos peut être un passage vers le problème de la valeur. Mlle Ōshima demande d'ailleurs si un éthos est dans le cœur du lecteur. Prof. Minguet répond qu'il ne faut pas le confondre avec une projection simple du moi du lecteur, mais qu'il n'est pas impossible de dire de telle façon en un sens. Il répète son anticipation: on pourra s'approcher du problème de la valeur par la considération sur la combinaison de divers éthos dans une œuvre.

En fait cette anticipation est déjà mentionnée jusqu'à un certain point dans "Rhétorique générale" (Chapitre VI: Approche du phénomène de l'éthos). Mais s'«il n'y a guère de rapports nécessaires entre la structure d'une figure et son éthos», comme il dit à la page 148, comment peut-on chercher le rapport entre l'intensité d'éthos et la valeur de l'œuvre? Prof. Minguet, cependant, dit que «l'éthos, impression subjective, est toujours motivé, en dernière analyse, par un donné objectif» (p. 147). S'il en est ainsi, il serait notre travail de chercher ce «donné objectif» et de le définir scientifiquement. Mais pour cela, comme il dit, bien des variables (psychologiques, culturelles, sociologiques, etc.) seraient nécessaires. Prof. Minguet, enfin, conclut comme ci-dessous; «L'étude poussée de cette réponse que constitue l'appréciation est donc «d'un autre ordre» et réclame des méthodes et des concepts radicalement différents de ceux dont nous nous sommes servis jusqu'ici.» (p. 156). Il faut dire, par conséquent, que le problème de la valeur restera un de ces problèmes intérieurs les plus difficiles de sa théorie. Cependant la difficulté du problème de la valeur, dit Prof. Imamichi, ce n'appartient pas seulement à sa théorie, mais aussi à toute la théorie de la poésie, parce que la valeur de l'œuvre poétique se trouve dans la situation extatique de l'esprit, sur laquelle nous ne pouvons pas réfléchir scientifiquement. Cette difficulté prévient de la structure même de la poésie. A propos de ce problème, la tradition de la poésie en Orient est très suggestive. A fin d'exemplifier la poésie orientale, il explique la structure d'un caractère chinois "詩" (qui se prononce "shi") et dont la signification est "poésie" en français: la partie gauche de ce caractère "言" signifie "parole", et sa partie droite "寺" signifie "temple". Le mot "詩" signifie, donc, originellement un hommage au Dieu, ou une liturgie. L'œuvre poétique est dans la tradition en Orient ce que produit l'esprit humain qui touche le transcendant mystique. Prof. Imamichi dit davantage que cette pensée se trouve aussi dans la poésie authentique en Occident. Chez Platon, au moins dans son texte *Ion*, l'origine de la poésie, c'est l'enthousiasme (l'être-en-Dieu), qui est bien en contraste avec *das In-der-Welt-Sein* (l'être-en-monde). La création de la valeur poétique est alors la grâce divine, l'évocation de la valeur transcendante. La difficulté de la méthode pour la valeur d'œuvre d'art dépend de la verticalité de sa structure. Prof. Minguet approuve cette remarque disant qu'il admet que l'éternité se cristallise dans une œuvre d'art. Mais il insiste que la valeur esthétique et l'éternité sont, quant à la dimension, tout à fait différentes.

La deuxième conférence intitulée "Les études rhétoriques, aujourd'hui" fut faite à la Maison Franco-Japonaise sous les auspices de la Société de Philosophie Franco-Japonaise au soir du 6 Avril. Elle fut donnée avec la traduction en japonais par Prof. Sasaki, sans discussion. Mais il conviendrait de la resumer ici pour mieux comprendre la troisième conférence, parce que Prof. Minguet y explique le travail qu'il a mené rigoureusement comme membre du groupe μ pendant plus de dix ans, et nous montre pourquoi il a passé de la rhétorique du poétique à celle de l'image.

Il indique au premier lieu les deux traits du travail poursuivi par ce groupe, c'est-à-dire: (1) collectivité de l'étude—depuis 1966 quatre membres, en d'autres mots, co-

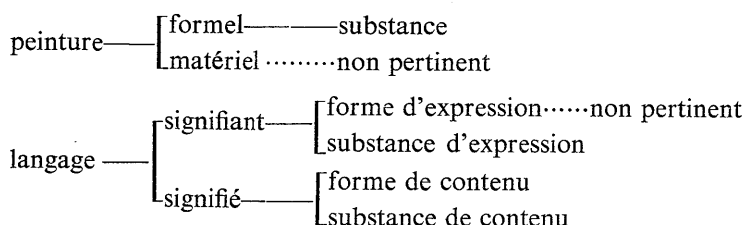
opération démocratique sans restriction, (2) esthétique en son objet, linguistique en sa méthode. Il éclaire ensuite les étapes de leur travail. A la première étape ils étaient saisis par le couple jacobsonien métaphore-métonymie. Mais en le relativant par degrés, ils sont arrivés enfin à la taxonomie systématique de toutes les figures du langage, c'est-à-dire "Rhétorique générale" et "Rhétoriques particulières" (Communication 16, 1970).

Mais ils ont aperçu qu'il n'y a pas de poésies sans figures, bien qu'il y ait des figures sans un caractère poétique. Et ils ont acquis cette connaissance qu'une étude qui ne saisit les figures que dans leurs structures linguistiques ne peut expliquer ni la valeur esthétique (soit affirmative, soit négative) ni "éthos", c'est-à-dire, un certain effet sémantique d'un énoncé. C'est une aporie qu'ils ont rencontrée à la première étape de leur recherche. En un mot, les figures existent partout. Par conséquent ils ont abordé l'étude de la structure de la métaphore fondée sur le mécanisme de la synecdoche et l'ont définie comme un produit des deux synecdoches se fonctionnant en sens inverse. Il va sans dire que le résultat de cette deuxième étape est le "Rhétorique de la poésie", dans lequel le caractère particulier du poétique est défini, et dont l'essentiel est vu bien entendu dans la première conférence "De la rhétorique à l'esthétique".

La troisième étape de leur travail est une recherche de la "Rhétorique de l'image", dans laquelle ils visent à traiter l'expression plastique dans son «épaisseur» totale sans se limiter au plan du signe iconique. Mais ils y ont rencontré quelques obstacles méthodologiques, c'est-à-dire: en dépit de la garde au verbocentrisme, on ne peut pas s'empêcher d'utiliser les verbes comme méta-langage de l'image, et d'ailleurs il n'y a qu'un peu de concepts égaux à ceux que la linguistique structurale a donnés à la nouvelle rhétorique de texte. Malgré ces obstacles, Prof. Minguet fixe les yeux sur la forme de l'expression picturale, autrement dit, ce qui reste dans un tableau après l'élimination de *mimesis*, et il confirme que non seulement les figures dans le niveau iconique, mais aussi la peinture non-figurative (forme de premier degré d'É. Souriau) ont la puissance suggestive singulière.

Or la troisième conférence "Métaphores de la peinture et peinture de la métaphore" correspondant à cette troisième étape fut faite au Club académique de Kanda le 13 Avril. Donnant certains exemples concrets comme *Trente-six et Dix vues du Fuji* de Hokusai, Prof. Minguet insiste sur l'existence de la rhétorique de niveau plastique comme arme méthodique dans la recherche des possibilités de la rhétorique de l'image outre que la rhétorique des niveaux dits iconique, iconologique ou symbolique.

Dans la discussion suivante Mlle Ōshima pose une question sur la distinction de la forme et de la matière, qui nous donne une impression assez compliquée dans la conférence. Peut-on penser qu'il y ait dans la rhétorique plastique les deux niveaux, c'est-à-dire l'aspect formel et l'aspect matériel? Prof. Minguet dit qu'il faut distinguer la structure dans le langage de celle dans la peinture, et il schématise la différence entre eux comme ci-dessous;



Et dans la rhétorique plastique, dit-il, on pourrait distinguer entre le niveau forme—substance comme niveau iconique et le niveau matériel comme niveau plastique.

Comme exemple très concrète de l'analyse dans ce niveau plastique, Prof. Minguet donne *Les vagues de la côté de Kanazawa*, une de ces estampes les plus fameuses de Hokusai, dans laquelle il indique une relation de similarité entre le Mont Fuji et une petite vague parmi les autres et en même temps le contraste entre eux de la stabilité et de la mobilité. Tanigawa demande s'il n'y a pas d'autre moyens dans la rhétorique plastique que la similarité des formes. Prof. Minguet répond qu'il pourrait y avoir d'autres moyens, mais qu'il n'y a pas beaucoup de concepts méthodiques dans ce niveau et que ce serait donc notre travail de les chercher et de les définir strictement.

A ce propos, M. Murayama expose une opinion importante; pour établir la rhétorique de l'image, il faut définir et déterminer le caractère de code chez les images. Mais il y aurait quelque difficultés, parce que l'image n'a pas son code strictement déterminé comme code verbal (linguistique); si bien que Prof. Minguet a proposé l'analyse d'une série de peintures du Mont Fuji qui ont le même référent, pour mieux définir le degré zéro de l'image. En somme, pour déterminer le code des images, quelles sont les disciplines auxiliaires? M. Murayama cite comme exemple très utile la théorie de Gilbert Durand qui se trouve dans "Les structures anthropologiques de l'imaginaire". Prof. Minguet divise cette opinion en trois points. Premièrement, quant à la possibilité de définir le code de l'image, ce que beaucoup de gens, Gombrich etc. ont essayé, il déclare son attitude pessimiste. Umberto Eco, par exemple, dit que le code de l'image est un mélange des dialectes. Deuxièmement, quant au degré zéro de l'image, dit-il, on pourrait citer l'image de la photographie comme exemple, mais strictement parler, le degré zéro est relatif et on ne peut pas le supposer comme absolu. Troisièmement, en ce qui concerne les disciplines auxiliaires, la théorie de G. Durand est utile comme arché-typologie de l'image. Nous aurons donc la quatrième échelle de rhétorique, c'est-à-dire rhétorique symbolique en outre de trois échelles de rhétorique, dite iconique, plastique et iconologique.

M. Aoyama demande si ces quatre niveaux de rhétorique constituent en même temps l'échelle de valeur: Prof. Minguet déclare clairement qu'il y a le rang de valeur non pas parmi les niveaux, mais dans un chaque niveau. Il est possible, continue-t-il, qu'un niveau ait une valeur, soit haute soit basse. M. Aoyama davantage déclare son opinion sur la devise d'*ut pictura poesis*; bien que Prof. Minguet indique les situations dans lesquelles les peintures sont affectées par les littératures et que l'auto-

nomie de la peinture est nuie par la locution dans les littératures, il pense que cette devise a rapport plutôt à des cas contraires dans lesquels les littératures sont affectées par les locutions picturales. Et ce qui est dit par cette devise, à son avis, est légitime au point de vue de l'universalité de la valeur esthétique. Prof. Minguet, à ce propos, répond que ce n'est pas son sujet d'intérêt pour le présent, bien qu'il admette l'universalité de la valeur esthétique au moins dans son plan abstrait.

M. Hamashita, citant 'bildhaftes Denken' (pensée par images) d' Ernest Grassi, dit; à quel point peut-on s'approcher de la conscience que l'auteur a eu au commencement de son expression, en saisissant l'œuvre comme objet et en analysant ce qui y est exprimé en divers éléments. Mais Prof. Minguet répond qu'il n'est pas sûr de bildhaftes Denken d'Ernest Grassi. Prof. Imamichi expose la relation entre les deux théories; à une part, Grassi, qui estime Vico, renouvelle la rhétorique comme logique des images et l'utilise pour la science d'histoire. A d'autre part, Minguet qui estime la science linguistique renouvelle la rhétorique comme artiologie et l'utilise pour la science d'esthétique. Prof. Imamichi pose la question si l'esthétique comme rhétorique peut éclaircir toute la portée de l'expérience esthétique. Remerçant cette indication, dit cependant Prof. Minguet, que ce qu'il veut essayer d'éclaircir n'est qu'expliquer le diagramme de la structure de l'expérience esthétique.

A la quatrième conférence "La Calligraphie occidentale", qui fut fait dans une salle de conférence de la bibliothèque de l'Université de Tokio le 15 Avril, ont été exposés plus de cent films de la calligraphie occidentale comme exemples concrètes d'*ut pictura poesis*. Elle était intéressante et amusante, et en même temps, elle éclaircit visuellement la différence de la calligraphie et par conséquent de la tradition culturelle entre l'Orient et l'Occident.

M. Kasahara donne son opinion sur "Un coup de dés" de S. Mallarmé parmi les poésies écrites en calligrammes. Ce n'est pas, à son avis, une calligraphie exprimant visuellement le contenu poétique qui est en ligne de la tradition du moyen âge comme dit Prof. Minguet, mais un nouvel essai de la construction de l'espace poétique singulier, comme dit Mallarmé lui-même dans la "préface". C'est une indication qui nous demande de «lire une poésie comme note» et par conséquent c'est un moyen de renvoyer les verbes à l'espace poétique qui se trouve derrière la surface de la poésie. Prof. Minguet répond qu' "Un coup de dés" est un exemple dans lequel la calligraphie est utilisée pour créer une nouvelle grammaire poétique, et indique en même temps le fait que le mouvement moderne de la calligraphie occidentale avance en autre direction que cela. M. Kobayashi, à ce propos, demande ce qui fait d'une littérature *la* littérature. Qu'est ce qui fait *Bateau à vapeur*, par exemple, une poésie quand l'auteur écrit la sillage en calligraphie? Prof. Minguet répond que c'est la polysémie, c'est-à-dire la possibilité de lire en divers sens qui rend une littérature *la* littérature. Et il indique la nécessité de diverses recherches en outre de la rhétorique, la symbolique par exemple. Quant à *Bateau à vapeur*, ce qui rend la polysémie possible est le fait que la 'navigation' est souvent lié au 'poesis' dans la symbolique traditionnelle en Occident.

Mlle Ōshima exprime son impression sur *Le porte-avions* de Finlay dans lequel les oiseaux sont regardés comme avions: à savoir ce n'est pas une poésie mais quelque chose poétique. Prof. Minguet est d'accord avec elle. Et à propos de l'humour qu'a trouvé M. Kobayashi dans ce poème, il dit que l'humour est une des façons en lesquelles anthropos est en présence de cosmos et en ce sens l'humour est une attitude très 'poétique'. Mlle Ōshima, à ce propos, donne son opinion que les figures semblent avoir deux puissances, c'est-à-dire celle de destruction et celle de création, et qu'une impression de comique est née de la grandeur de la puissance de destruction. Prof. Minguet répond qu'il faudrait préciser les concepts comme comique ou humour, bien qu'il admette la nécessité de songer à tel problème.

M. Murayama explique la situation actuelle de la poésie japonaise. Au Japon beaucoup de poètes sont enclins à réciter des poèmes, et celui qui s'intéresse à la calligraphie de la poésie travaille seulement dans le genre de Tanka (la poésie courte composée de 31 syllabes) et surtout dans celui d'avant-garde. Prof. Minguet dit que la situation est pareille en France, parce qu'après Apollinaire et les surréalistes, la calligraphie de la poésie est disparue.

Prof. Imamichi indique les différences de la calligraphie entre l'Ouest et l'Est en ces trois points. Premièrement, la calligraphie en Orient ou au Japon est *manuscrite*, tandis que celle que Prof. Minguet nous a montré est *machinascrite*. Deuxièmement, il y a en Orient la possibilité de diversité de manuscrit à cause de la complexité structurelle des caractères chinois, tandis que la diversité de forme est assez limitée en Occident. A cause de cela, la calligraphie est regardée comme importante même au Japon modernisé d'aujourd'hui. Troisièmement, même si l'on admet que ce qui constitue l'intérêt de la poésie est la polysémie, la calligraphie en Orient est univoque parce que les caractères chinois ne sont pas ambigus. En ce sens on établit en Orient une démarcation entre la poésie et la calligraphie. Et d'ailleurs Prof. Imamichi dit que la calligraphie en Occident semble comme graphic-design (un dessin graphique) dont on peut s'amuser de la forme sans une lecture, tandis qu'au Japon la forme des caractères chinois même est fourni des motifs pour l'amusement du lecteur dans le cadre traditionnel.

Il faudrait dire cependant que ces différences de la calligraphie indiquées ci-dessus soient, en effet, unies étroitement avec d'autres différences si essentielles entre les deux mondes; c'est-à-dire, non seulement celle du langage même, mais aussi de l'imagination ('l'imagination nipponne', dit Prof. Minguet avec raison) ou même de l'éthos—si, j'ose dire en un mot, de la tradition. Je ne crois pas que ces différences soient insurmontables, mais il serait indéniable qu'elles restent essentielles. La méthode linguistique ou rhétorique, par laquelle Prof. Minguet poursuit son travail dans le domaine de l'esthétique, est certes remarquable pour éclaircir la nature de certains phénomènes esthétiques, mais en même temps elle met inévitablement en relief la différence entre l'Ouest et l'Est. C'est pourquoi nous donnons à ce compte-rendu le titre de "Rhétorique et Ethos" qui symbolise, me semble-t-il, l'horizon de notre Entretien.

En dernier lieu, nous remercions sincèrement à Prof. Minguet d'avoir suscité des discussions si fécondes.

Université de Tokio

Postface

Tomonobu IMAMICHI

C'était vraiment une grande réunion philosophique et rencontre esthétique que mes amis Ricœur, Tertulian, Paik, Armbruster et Minguet ont donné leur discours éminents dans notre Centre International pour Etude Comparée de Philosophie et d'Esthétique. M. le Prof. Minguet est arrivé au Japon un peu plus tard que les autres professeurs mentionnés. Alors nous avons joui de "one-man-show" de Philippe Minguet. Dans notre institut il y avait trois conférences avec discussion, cela nous a fécondé infiniment au domaine de la recherche d'esthétique moderne.

Je vais remarquer quelque choses petites mais importantes sur sa conférence de la calligraphie. Comme M. Tanigawa indique au cours de la discussion, j'ai remarqué la différence de la calligraphie en Orient et en Occident. Mais dans ce cas sous le mot "Orient" j'entend ici seulement ainsi dire extrême-Orient, la Chine, le Japon et le Corée, c'est-à-dire le cercle de la culture de caractères chinois. Mais nous ne devons pas oublier que l'Orient contient l'Inde et l'Iran etc.. Aux pays Arabiques, la calligraphie est déjà ornement signifiant. Dans ce cas la calligraphie est égale à la peinture abstraite. Ici il n'y a pas de la désignalisation de la calligraphie comme en Occident et aussi il n'y a pas de la déconcrétisation de la calligraphie comme au Japon. Si nous pensons à ce problème, nous pouvons avec Minguet construire la calligraphie mondiale. C'est un thème intéressant pour l'étude comparée de l'art.

Minguet nous propose le problème de l'éthos. On doit distingué l'éthos de la tradition. La tradition est ce que l'homme peut "tradere", c'est-à-dire la chose traduisible, objective. Au contraire l'éthos, c'est le monde subjectif qui peut engendre une tradition. L'éthos et la tradition compose un climat culturel, qui peut évoquer l'atmosphère créatrice. Le climat culturel d'aujourd'hui est universalisé et uniformé par la cohésion technologique. Néanmoins le langage n'a jamais été universalisé et il est vivant seulement dans sa patrie natale. La grammaire peut être appris universellement. Mais la rhétorique pour un langue ne peut jamais être appris et jamais digéré parfaitement par l'étranger. La rhétorique, c'est le cœur de climat culturel. Prof. Minguet pose la rhétorique au milieu d'esthétique. Son compatriote, M. le Prof. Perelman regard la rhétorique comme logique pour persuasion. Grassi restaure la rhétorique pour logos de la science humaine. Je moi-même pose la logique comme logos de la recherche et la rhétorique comme logos de la communication dans un