



HAL
open science

Remarques sur les spécificités du japonais constituant des difficultés dans l'apprentissage du FLE

Yumi Takagaki

► **To cite this version:**

Yumi Takagaki. Remarques sur les spécificités du japonais constituant des difficultés dans l'apprentissage du FLE. *Journal of Language and Culture: Language and Information*, 2006, 1, pp.31-73. hal-00349553

HAL Id: hal-00349553

<https://hal.science/hal-00349553>

Submitted on 26 Jan 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Remarques sur les spécificités du japonais
constituant des difficultés dans l'apprentissage
du FLE**

Yumi TAKAGAKI

Journal of Language and Culture
Language and Information

Vol. 1. 2006

Department of Language and Culture
School of Humanities and Social Sciences
Osaka Prefecture University

言語文化学研究（言語情報編）

2006・3 第1号抜刷

大阪府立大学人間社会学部 言語文化学科

Remarques sur les spécificités du japonais constituant des difficultés dans l'apprentissage du FLE

Yumi TAKAGAKI

1. Problématique

Dans son article novateur qui marque le premier pas de la rhétorique contrastive, Kaplan (1966) met en valeur les aspects culturels de la logique qui sous-tend la structure rhétorique :

Logic (in popular, rather than the logician's sense of the word) which is the basis of rhetoric, is evolved out of a culture; it is not universal. Rhetoric, then is not universal either, but varies from culture to culture and even from time to time within a given culture. It is affected by canons of taste within a given culture at a given time.

(Kaplan 1966, p. 2)

Cette hypothèse vient de l'analyse des rédactions écrites par des apprenants en anglais langue étrangère. En effet, il est fort probable que l'organisation textuelle valorisée dans la langue maternelle d'un apprenant exerce une influence sur ses rédactions en langue étrangère.

Or, dans la didactique du français langue étrangère (FLE), ce problème n'a encore fait l'objet que de très peu de recherches. À notre connaissance, Disson (1996) est la première à le constater chez les Japonais dans son observation suivante :

Cette “logique conversationnelle” ou [...] cette “logique du langage ordinaire” — qui est [...] plus une dynamique qu'une logique — semble curieusement faire défaut aux apprenants japonais : leurs productions, orales et écrites surtout, semblent souvent “tourner en rond” et progresser par à-coups, de façon incohérente ; les digressions y sont nombreuses (sous forme d'impressions subjectives et personnelles) et surtout la redondance y est si fréquente que le professeur, perplexe, se demande si la répétition supplée à l'absence d'arguments ou constitue en japonais un effet de style.

(Disson 1996, pp. 206-207)

À la différence de Kaplan (1966), cette remarque intuitive n'est pas fondée sur un examen minutieux de données. D'ailleurs, Disson ne spécifie pas non plus quels phénomènes linguistiques contribuent à former son impression. Pourtant, dans la pratique de l'enseignement, de nombreux professeurs français pourraient témoigner que les textes écrits par des Japonais sont souvent grammaticalement corrects, mais ne correspondent pas à leur attente. Lors de leur correction, ces textes sont souvent l'objet d'une critique telle que : « Ce n'est pas logique ».

Or, des caractéristiques identiques se retrouvent non seulement dans les productions en FLE mais aussi dans les textes en japonais, comme l'observe Disson :

La perplexité du lecteur français s'accroît lorsqu'à la lecture d'un article de la presse japonaise, un éditorial par exemple, il se trouve confronté aux mêmes caractéristiques : l'usage de la digression et de l'anecdote, l'emploi systématique de la répétition comme procédé d'insistance sur des arguments présentés à plusieurs reprises avec de légères variations.

(Disson 1996, p. 207)

Par ailleurs, plusieurs chercheurs sont d'accord pour reconnaître à l'écrit japonais des caractéristiques telles que « subjectif », « illogique », « hors sujet », « incohérent », « ambigu »¹. Compte tenu de cette concordance d'opinions, nous pensons que ces observations, bien qu'impressionnistes, décrivent un problème fondamental des apprenants japonais dans une communication interculturelle. En effet, du fait que les mêmes caractéristiques se retrouvent non seulement dans leurs productions en français, mais aussi dans celles en japonais, nous ne pouvons pas les attribuer au manque de compétence en langue non maternelle des apprenants ; ces apparentes « faiblesses » sont bien enracinées dans l'esprit général des Japonais.

Mais pourquoi leurs productions subissent-elles une évaluation si négative ? En la matière, il semble y avoir un écart entre les Japonais et les Français : le même texte semble être jugé illogique par les derniers, cohérent par les premiers.

Le but du présent article est de mettre en lumière les différences de normes d'écrit entre le japonais et le français et de dégager des spécificités du japonais qui peuvent causer des difficultés dans les productions en français.

2. Observation préliminaire

Prenons un exemple qui caractérise les défauts des Japonais. Voici une lettre de refus à la réponse d'une invitation². Elle est écrite par un étudiant. (C'est nous qui numérotions les phrases.)

(1)

Osaka, le 25 mars

¹Condon & Yousef (1975), Hazen (1987) et Harder & Katz-Harder (1982)

Ma chère Aurélie,

[1] Merci de votre lettre. [2] Je suis très heureux de votre lettre. [3] Je suis actuellement à Osaka. [4] Osaka est japonaise ville. [5] J'étudie la culture japonaise. [6] A propos, je vous remercie de votre invitation. [7] Je veux aller en soirée et passer des moments agréables avec vous. [8] Mais, malheureusement je ne peux pas aller cette soirée, car il faut rester à Osaka. [9] Si je rentre à France, je ne peux pas terminer études universitaires. [10] Maintenant, vous pouvez écrire une lettre.

Je t'embrasse

Jean

Ce texte contient les défauts décrits par Disson (1996) dans la section 1 tels que « digression », « redondances » et « rebondissements ». La phrase clé de ce texte est [8], qui annonce le refus et sa raison. Les deux phrases qui la précèdent ([6], [7]) constituent un enchaînement relativement

² Voici la lettre d'invitation à laquelle répond l'auteur de (1) :

Montpellier, le 13 mars

Mon petit Jean,

Ça fait bien longtemps que nous ne nous sommes pas vus et tu me manques. J'ai appris par ton frère que tu dois passer quelques jours en France au mois d'avril. Je serais très contente de te revoir. Si tu es d'accord, je t'invite à une soirée que j'organise le 29 avril. J'ai invité beaucoup de gens que tu connais... La fête a lieu dans l'appartement de Joëlle, 12 rue Rouget de Lisle, à partir de 9 H.

Fais-moi savoir si tu es libre ce jour-là et si tu peux venir.

J'espère que tu vas bien. J'attends ta réponse.

Je t'embrasse

Aurélie

naturel. La lettre aurait pu commencer par [6] ; les cinq premières phrases semblent inutiles. Ensuite, [1] [2] et [6] constituent sémantiquement une répétition. En outre, [3] [4] et [5] constituent une digression anecdotique. Enfin, [10] clôturé la lettre d'une façon abrupte. Bref, ce texte apparaît très bizarre comme lettre en français.

Or, il se conforme bien aux normes épistolaires japonaises. La lettre japonaise est normalement composée de trois parties : l'introduction, le corps et la salutation finale. Contrairement à la lettre française, on n'aborde pas directement l'objet de la lettre dans l'introduction. Cela témoigne souvent d'une impolitesse ou d'un manque de culture. À la place, on commence par s'excuser de son long silence, donner de ses nouvelles et demander celles du destinataire. C'est justement ce qu'a fait l'auteur de (1) avec les phrases [3] [4] et [5]. Quant au corps de la lettre, l'emploi erroné d'*à propos* dans [6] est très caractéristique des apprenants japonais. En français *à propos* « sert à introduire dans la suite du discours une idée qui surgit brusquement à l'esprit³ » mais n'introduit pas d'idée essentielle. Or, en (1), cette expression marque le début des informations les plus importantes de la lettre, d'où une bizarrerie difficilement compréhensible pour des Français. Pourtant, ceux qui comprennent le japonais peuvent facilement détecter la cause de cette erreur. L'auteur a fait, consciemment ou inconsciemment, une traduction littérale de « *tokorode* » en japonais, expression souvent considérée comme équivalente d'*à propos*. Or, à la différence d'*à propos*, « *tokorode* » est une conjonction qui apparaît le plus souvent après une remarque préliminaire, pour introduire une idée de première importance. En particulier, dans les conventions de la correspondance japonaise, c'est une expression typique qui annonce le commencement du corps de la lettre. Enfin, la règle de clôture n'est pas

³ *Le Petit Robert 1 Langue française*, Dictionnaires le Robert, 2004

identique non plus dans les deux langues. En japonais, la salutation finale peut être beaucoup plus courte qu'en français. Cette différence de conventions amène très probablement la fin brutale observée dans la phrase [10]. Les défauts de cette lettre s'expliquent donc bien si nous pensons aux conventions de la correspondance japonaise ; celles de la correspondance française sont très différentes, ce qui rend le texte moins clair pour les Français que pour les Japonais. Il est fort probable que l'auteur de (1) ne sait pas qu'il y a des différences de conventions et que l'absence de connaissance de celles du côté français lui pose un problème dans sa production en FLE.

Rappelons qu'en français aussi bien qu'en japonais, le texte épistolaire a beaucoup de contraintes ; l'existence de nombreux guides de correspondance signifie qu'il faut apprendre des normes pour bien écrire. Dans ce genre de textes, les différences de conventions sont explicites. Mais dans d'autres types de textes, le fait qu'il y ait des différences est moins connu. Dans ce qui suit, nous allons mettre en évidence ces conventions plus implicites, en examinant des textes écrits par les Japonais.

3. Conventions littéraires en français et en japonais

Il y a une grande différence entre l'enseignement de l'écrit au Japon et celui qui se fait réaliser en France.

Afin de donner un fondement statistique à nos arguments ci-dessous, nous avons examiné sept manuels de japonais utilisés au lycée⁴. Parmi les œuvres rencontrées dans ces manuels, seuls les textes non fictifs (au total 92 œuvres) font l'objet d'un examen pour voir s'ils ont les spécificités décrites dans cette section.

⁴ Pour les références bibliographiques et le détail des résultats statistiques, voir l'Appendice I.

3.1. Importance des conventions dans l'apprentissage de l'écrit

La capacité de produire un texte dépend largement de la connaissance de conventions textuelles ; il est difficile pour un apprenant de rédiger un texte sans avoir de repères quelconques qui servent de modèles. Dans de nombreux cas, un texte mal écrit tient à l'absence de modèle convenable dans la tête du scripteur. De ce fait, il est important d'examiner les modèles représentatifs d'une langue en question. Or, ce qui donne une grande influence sur un scripteur est le modèle dominant qu'il a appris dans sa langue maternelle. Ce qui lui a été enseigné à l'école a probablement une influence déterminante sur les schémas rhétoriques présents dans ses textes. Dans 3.2. nous verrons que le modèle japonais est très différent du modèle français.

3.2. Différence entre l'écrit français et l'écrit japonais

3.2.1. Modèle normatif du français : dissertation

Nous pensons avec Genette (1969) que le modèle normatif du texte français est la dissertation : « *En pratique, ce discours scolaire se réduit, pour l'essentiel, à un exercice dont l'importance n'a cessé de croître depuis un demi-siècle dans notre enseignement et dans notre culture : la dissertation [...] Le monopole rhétorique de la dissertation est donc à peu près total, et l'on peut, sans grand reste, définir notre rhétorique scolaire comme une rhétorique de la dissertation* » (Ibid., p. 31). Celle-ci contribue si largement à la formation de la culture française qu'« *il est difficile de mesurer tout ce que notre culture et nos structures mentales doivent, en bien et en mal, à cette souveraineté de la dissertation. Mais il est évident que tout examen critique, toute analyse historique de notre univers intellectuel devrait passer par là* » (Ibid., p.37). En effet, les défauts que Disson (1996) énumère dans la section 1 (digressions, anecdote, répétition, redondances et rebondissements) sont justement des contre-indications à une bonne dissertation.

Ce modèle français a des contraintes bien précises. Citons, pour illustrer ce point, un des manuels les plus célèbres de dissertation : « *La dissertation est comme un univers où rien n'est libre, un univers structuré, un monde où tout ce qui ne sert pas à la discussion d'un problème fondamental doit être exclu, où le développement autonome est la plus grave faute que l'on puisse imaginer* » (Chassang et Senninger 1972, p. 14).

3.2.2. Modèle influent du japonais : *zuihitsu*

La culture japonaise est totalement étrangère à un tel mode de pensée décrit dans 3.2.1. L'« *univers* » évoqué ci-dessus donne aux Japonais l'impression d'une discipline bien artificielle et monotone. Dans l'écrit japonais, la liberté d'expression prévaut sur la composition rigoureuse. Cette tradition tient à la coutume dans l'enseignement. Pendant leur formation scolaire, les Japonais ont l'habitude d'écrire avec beaucoup de liberté par rapport aux Français. La consigne est moins précise ; les tâches sont moins dirigées.

De plus, la langue japonaise n'a pas vraiment de modèle normatif qu'on puisse enseigner dans les milieux scolaires. Si modèle il y a, il est beaucoup moins normatif que la dissertation française. Ce modèle influent a une facture extrêmement libre. Il s'agit d'un genre particulier à la littérature japonaise qu'on appelle *zuihitsu*. Voici sa définition d'après la *Grande Encyclopédie du japonais* :

*Zuihitsu*⁵ : *Ouvrage littéraire en prose sans contraintes formelles, dont l'auteur note sans dessein précis ce qu'il a vu ou entendu, ses expériences, ses impressions. Dans la littérature classique japonaise, les plus célèbres sont Notes de Chevet (Makura-no sôsi) et Les Heures oisives (Turezuregusa). En*

⁵ *Kokugo dai ziten (Grande Encyclopédie du japonais)*, vol. 7, Shôgakukan, 2001, p. 806

Europe, le genre semblable est l'« essai », qui comprend aussi de petits textes argumentatifs et des commentaires journalistiques. Mais le « zuihitsu » est plus fragmentaire que l'« essai ».

Comparons le *zuihitsu* avec l'« essai » français :

Essai⁶ : *Ouvrage littéraire en prose, de facture très libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou réunissant des articles divers.*
« Les Essais » de Montaigne. Essai philosophique, historique, politique. « Essai sur la peinture », de Diderot.

Bien que le *zuihitsu* ait quelques caractéristiques communes avec l'« essai », il n'a pas d'équivalent dans la littérature française à cause de ses particularités propres, qui sont décrites par Katô (1996) :

Le zuihitsu japonais n'existe pas en Chine, ni en Europe. Il est si original que, contrairement à ce que l'on fait souvent, il n'est pas convenable de le traduire par essai. Le zuihitsu a les caractéristiques suivantes : il n'a pas de thème spécial ; il contient ça et là des impressions fragmentaires, citations ou réflexions philosophiques ; les chapitres sont indépendants les uns des autres. [...] Dans Les Heures oisives (Turezuregusa), écrit au 14^e siècle, le procédé de rédaction est [...] clairement décrit tout au début de l'œuvre comme suit : « Au gré de mes heures oisives, du matin au soir, devant mon écritoire, je note sans dessein précis les bagatelles dont le reflet fugitif passe

⁶ *Le Petit Robert 1 Langue française*, Dictionnaires le Robert, 2004, p 917

dans mon esprit⁷. » *L'auteur confesse ici qu'il a noté des pensées qui lui étaient venues par hasard. Cette façon d'écrire dure jusqu'à présent.*

(Katô 1996, p. 183)

Le caractère impromptu du *zuihitsu* est encore valorisé aujourd'hui ; même si l'auteur travaille et retravaille son plan, il fait souvent semblant de se lancer dans une improvisation.

Le *zuihitsu* constitue au Japon, sinon la norme, du moins un des modèles très fréquents. En effet, dans notre corpus, en moyenne, 14 % des pages des sept manuels scolaires y sont consacrées⁸.

Bref, à cause de cette différence de tradition scolaire, l'évaluation d'un écrit ne se fait pas de la même manière en français et en japonais. Dans l'enseignement du FLE, il est nécessaire de reconnaître cet écart.

3.2.3. Défense de la valeur du *zuihitsu*

Avant de poursuivre le problème des Japonais en FLE, nous défendrons la valeur du *zuihitsu*.

Le *zuihitsu* est certes étranger à la tradition rhétorique occidentale. Mais même dans la tradition française, où la dialectique et l'art de la

⁷ URABE Kenkô, *Les Heures oisives (Tsurezure-gusa)*, traduction de Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, Connaissance de l'Orient 15, Collection UNESCO d'œuvres représentatives ; Série japonaise, Gallimard/Unesco 1968

⁸ Les manuels examinés classent les textes par les genres : *zuisô* (synonyme de *zuihitsu*), *hyôron* (critique, texte argumentatif), *syôsetu* (roman), *sika* (poèmes). Parmi les 2134 pages, le *zuisô* (= *zuihitsu*) représente 290 pages (14 %), le *hyôron*, 622 pages (29 %) et le roman, 843 pages (40 %). Le nombre de pages calculées exclut la couverture, la table des matières, l'appendice, mais inclut les notes, les commentaires, les images, les pages de titre.

persuasion constituent les bases de la norme, il y a, bien sûr, d'autres types de pensée et de rédaction. Ceci est bien décrit dans le manuel de dissertation, déjà cité dans 3.2.1 : « *la rêverie, la pensée associative et profonde sont aussi des valeurs dont, depuis Rousseau en passant par Bachelard et les surréalistes, nous savons toute la fécondité* » (Chassang et Senninger 1972, p. 33). Ce type de rédaction est caractérisé par « *la pensée relâchée, qui ne s'astreint pas à un sujet unique parce qu'elle a l'impression que les richesses les plus profondes d'une personnalité se situent à l'intersection de quantité de thèmes fort variés ; comme le disent les surréalistes, l'image est souvent d'autant plus bouleversante qu'elle associe des réalités plus éloignées* » (*Ibid.*, p. 34). En écrivant ce passage, les auteurs de ce manuel ne se réfèrent pas à la littérature japonaise. Mais ce type de pensée décrit ici rappelle justement le *zuihitsu*. Il semble qu'une tradition similaire existe en France aussi bien qu'au Japon, comme l'observent ces auteurs : « *Il y a en fait deux grandes espèces de pensée : celle dont relève la dissertation, dialoguée, logique, communicative, sociale (même quand elle aborde des sujets touchant au moi profond) ; celle dont relève par exemple la poésie où il s'agit moins de traiter une question dans les rapports avec autrui que de ramener au jour des richesses inconnues à la suite d'explorations dans des profondeurs mystérieuses, personnelles ou collectives. Nous croyons fermement que toute culture sérieuse doit faire sa place à l'une et à l'autre* » (*Ibid.*). Si l'enseignement scolaire en France met l'accent sur la première espèce de pensée, l'éducation japonaise accorde plus d'importance à la seconde, qui caractérise, pour l'essentiel, le modèle de l'écrit japonais.

N'oublions pas que suivant cette seconde espèce de pensée, « *on pourrait parfaitement proposer aux étudiants de rêver sur un thème ou sur une phrase d'un grand écrivain et de suivre en eux les méandres de cette rêverie au niveau le plus profond de leur sol mental* » (*Ibid.*, p.33). C'est ce que font souvent les professeurs japonais à l'école, mais cela ne se fait que rarement en France. La raison pour laquelle l'enseignement français

n'accorde pas de grande place à cette seconde espèce de pensée est expliquée dans ce même manuel : « *On s'apercevrait peut-être du reste, en proposant ces exercices, qu'ils sont infiniment moins faciles que la dissertation, ouverts seulement aux natures les plus douées et qu'on y court plus aisément le risque du ridicule, alors que tout esprit honnête doit arriver, avec de la bonne volonté, à faire une honnête dissertation parce que la vertu de tout esprit honnête est justement ce dialogue de bonne volonté qui est le propre de la dissertation* » (*Ibid.*, pp. 33-34). Par ailleurs, dans le système scolaire japonais, même les moins doués entreprennent ces exercices, tout en « *y courant le risque du ridicule* ». Cette différence de pratique dans l'enseignement contribue largement à la création d'un écart dans les conventions entre les deux langues.

3.3. Spécificités de l'écrit japonais

Nous verrons maintenant avec des exemples précis huit spécificités de l'écrit japonais, venant largement de l'influence du *zuihitsu*.

3.3.1. Schéma organisationnel : *ki-syô-ten-keku*

Le schéma organisationnel le plus souvent adopté dans le *zuihitsu* est le « *ki-syô-ten-keku* », que Hinds (1983) a identifié comme spécificité de l'écrit japonais. Voici sa définition⁹.

ki-syô-ten-keku : *une des structures des poèmes écrits en chinois classique. Dans le zekku¹⁰, le premier vers correspond à ki, le deuxième à syô, le troisième à ten et le quatrième à*

⁹ *Kokugo dai ziten (Grande Encyclopédie du japonais)*, vol. 4, Shôgakukan, 2001, p. 112

¹⁰ poème en chinois classique de 20 ou 28 syllabes réparties en quatre vers (5, 5, 5, 5 ou 7, 7, 7, 7)

ketu. Dans le rissi¹¹, les deux premiers vers correspondent à ki, le troisième et le quatrième à syô, le cinquième et le sixième à ten et le septième et le huitième à ketu. Le ki commence, le syô en prend la suite, le ten y introduit un changement pour ouvrir une nouvelle perspective et le ketu synthétise l'ensemble du poème. Cette structure est également appliquée aux haïkus¹² et aux rengas¹³, voire aux textes en prose. Même en dehors de la littérature, elle est employée dans son usage figuré pour désigner en général l'ossature, la structure, la charpente, la composition ou le plan. Autrefois appelée également ki-syô-ten-gô.

Le *ki-syô-ten-ketu* exerce une grande influence sur l'écrit japonais. En effet, dans notre corpus, 26 œuvres sur 92 (28 %) sont organisées en *ki-syô-ten-ketu*.

Comme il s'agit d'un schéma extrêmement répandu au Japon, il arrive que les apprenants japonais l'adoptent dans leurs productions en FLE, sans savoir qu'il est étranger au français. Dans ce cas, leurs textes sont bien étranges comme écrits français.

3.3.2. Structure relâchée et cadre

Bien que le *ki-syô-ten-ketu* soit un des schémas les plus souvent adoptés dans le *zuihitsu*, il n'est pas unique. Dans beaucoup d'œuvres du

¹¹ poème en chinois classique de 40 ou 56 syllabes réparties en huit vers (5,5,5,5,5,5,5,5 ou 7,7,7,7,7,7,7,7)

¹² poème classique japonais de 17 syllabes réparties en trois vers (5,7,5). Par extension, toutes les œuvres littéraires qui contiennent ce genre du poème

¹³ poème classique japonais de 31 syllabes réparties en cinq vers (5,7,5,7,7), dont les trois premiers (5,7,5) et les deux derniers (7,7) sont chantés par des auteurs différents. Cet échange peut se répéter pour constituer un poème plus long.

zuihitsu, la structure est plus relâchée. L'exemple (2) illustre ce point. Il s'agit d'un article appartenant à une série « *Tensei-zingo* (Vox Dei, Vox Populi) » qui apparaît régulièrement en bas de la première page d'un quotidien, le journal *Asahi*. C'est un texte où l'influence du *zuihitsu* est dominante. (C'est nous qui mettons les caractères en gras.)

(2)

« Si le travail est agréable, la vie devient un paradis. Si c'est une obligation, c'est l'enfer ». Telle est l'une des répliques des *Bas-Fonds* de Gorki. « Réservez-vous demain pour le travail. » Ces mots de Mark Twain sont assez éblouissants.

Le magazine de santé *Footwork* a publié un numéro spécial intitulé : « Les maris refusent d'aller travailler » (Conseils contre la dépression rapide et pour veiller sur un malade dans la famille). Cela pourrait bien m'arriver, me suis-je dit, en me concentrant sur ma lecture.

Actuellement, la dépression augmente et la peur ou le refus de se rendre au travail sont manifestes chez les employés de bureaux. 10 % des salariés se plaignent de symptômes de débuts d'états dépressifs ou de dérèglements physiques et psychiques. C'est une armée de déprimés potentiels. Et l'on indique qu'un cadre sur six en fait partie.

Les enquêtes du ministère du Travail révèlent également que plus de la moitié des travailleurs sont très angoissés et stressés par leur vie de tous les jours et par leur travail. Ils sont bien plus fatigués moralement que physiquement.

Monsieur A., qui avait été nommé chef du service de développement nouvellement créé au sein de sa société, a déclaré un beau matin qu'il prenait un jour de repos. Bien

qu'absent le lendemain et le surlendemain, sa fatigue ne disparaissait toujours pas. Après consultation, on a diagnostiqué une dépression. Persuadé de ne pas être à la hauteur dans son travail, on se reproche d'être impatient, d'être déprimé, de n'être qu'un bon à rien. On tombe d'autant plus facilement dans ce piège qu'on est un employé modèle.

Gréco chante : « *Tous les jours de la semaine / Sont vides et sonnent le creux / Mais il y a pire que la semaine / Y'a l'dimanche prétentieux* ». Haïr les dimanches conduit naturellement à détester les lundis, et ainsi de suite, on est alors pris en otage par notre aversion pour le travail.

D'après *Footwork*, sept symptômes nous permettent de détecter des dérèglements psychologiques. 1. Disparition de toute envie de s'amuser ou de se distraire. 2. Recul dans les prises de décision. Hésitation lors de choix insignifiants. 3. Manque de vitalité. 4. Absence de sociabilité. 5. Insomnies. 6. Velléités suicidaires. 7. Sensations de malaise persistant pendant au moins deux semaines.

Eh bien, qu'en est-il pour vous ?

(« *Tensei-zingo* », *Journal Asahi*, le 21 novembre 1983¹⁴)

Ce qui caractérise le mieux ce genre de l'écrit apparaît dans le rebondissement entre le cinquième et le sixième paragraphe. Ce dernier introduit brutalement une chanson de Gréco. À cause de cette rupture, le texte peut paraître aux Français « *progresser par à-coups de façon incohérente* » (Disson (1996) citée dans la section 1). Mais pour les

¹⁴ traduction de Hiroshi Aizu, in H. Aizu, *Wahutu-taisyô, Teemu, Tensei-zingo, Syun-zyû (1971-1997)*, Tokyo, Surugadai-shuppansha, 1999, pp.19-21. Pour le texte original japonais, voir l'Appendice II.

la science et les techniques faisant de grands progrès, on améliora la production et la qualité du blé.

C'est à partir de ce moment que le pain français que nous connaissons a fait son apparition.

Voici donc la façon de faire du pain français.

Les ingrédients : 300 g de farine de blé, 6 g de sel de table, 4,5 g de levure, 190 g d'eau.

- 1) Il faut mettre les ingrédients dans un bol et bien les mélanger.
- 2) Pendant une heure laisser fermenter la pâte dans un endroit de 27 °C.
- 3) Après avoir pétri la pâte et lui avoir donné une forme ronde, la laisser reposer pendant 30 ou 40 minutes.
- 4) Une fois le gaz enlevé il faut laisser fermenter la pâte durant 40 minutes.
- 5) Une fois la fermentation terminée, déposer la pâte sur une plaque métallique et faire avec un couteau quelques coupures transversales sur la pâte.
- 6) Placer le tout dans le fourneau à vapeur pendant 30 minutes à 200 °C.

* Un point important pour fabriquer le pain français, c'est de ne pas oublier la vapeur. C'est la vapeur qui donne la caractéristique croustillante du pain.

Toutefois, je rêve d'aller un jour en **France** pour goûter sur place le « pain français ».

La plupart des professeurs français critiqueront ce texte en disant : « Il n'y a pas de plan. » En effet, l'auteur semble noter des pensées qui lui sont venues à l'esprit d'une manière arbitraire. Mais c'est justement le procédé typique de rédaction du *zuihitsu*, que nous avons vu dans 3.2.2.

Seulement, le texte de cette élève n'a pas les qualités artistiques requises pour devenir un bon *zuihitsu*.

Mais qu'est-ce qui donne l'unité au texte japonais si la composition rigoureuse n'est pas indispensable ? Dans cet exemple, l'auteur introduit le mot-clé *France* dans la première phrase du texte et y revient dans la dernière. Ce retour au début montre qu'il n'a pas oublié le sujet et, d'après la logique japonaise, cela empêche au texte d'être complètement hors sujet. De manière identique en (2), nous trouvons une réapparition du même élément au début et à la fin : dans le dernier paragraphe, il y a une reprise de *Footwork* du deuxième paragraphe. Cette correspondance entre le début et la fin donne au texte un cadre et celui-ci rend légitime l'organisation relâchée. À l'intérieur de ce cadre, l'auteur est autorisé à développer librement ses idées. Dans notre corpus, un tel cadre se trouve dans 18 œuvres sur 92 (20 %).

Comme cette façon de construire un texte est fréquente chez les Japonais, ils se sentent perplexes en face d'un commentaire tel qu'« il n'y a pas de plan », souvent donné par les professeurs français ; ils ignorent que ce que les Français appellent plan est une construction beaucoup plus solide.

3.3.3. Sujet comme point de départ

En japonais, le sujet donné par le professeur est en général interprété comme point de départ de la réflexion. Un développement autonome est plus toléré qu'en français et même encouragé dans le *zuihitsu*. Comme c'est la coutume bien établie dans leur enseignement, les apprenants japonais en FLE s'étonnent du reproche souvent fait par des professeurs français : « Vous n'avez pas compris le sujet. » En fait, ceux-ci pensent que, conformément à leur norme implicite, l'auteur doit rester dans le sujet.

Pour illustrer ce défaut, reprenons l'exemple (3). La plupart des professeurs français jugeront probablement ce texte hors sujet. En effet, il n'y a pas vraiment de parties portant sur *pour vous* et *la France* donnés

dans le sujet ; la quasi-totalité du texte est étrangement consacrée au *pain français*. Or dans la convention japonaise, si les mots « la France » donnés dans le sujet évoquent *le pain français*, cette pensée associative peut entraîner une exploitation autonome de celui-ci.

Prenons un autre exemple de production d'un faux débutant.

(4)

Sujet : Que représente pour vous la France ?

Quand j'écoute "la France", je pense à la terrasse du café. Quand j'ai voyagé à Paris, il y a sept ans, j'ai vu la terrasse du café où les gens prenaient du café face au trottoir et j'ai senti étrange. Parce que le café qui avait la terrasse a peu été vu en Japon alors. Récemment en Japon c'est popularité et c'est se multiplier. Mais, quant à moi, je n'aime à prendre le café dans la terrasse. Parce qu'il me semble à être regardé par les gens qui marchent sur le trottoir et il ne me semble pas confortable de prendre le café dans l'air poussiéreux. En France pourquoi à la terrasse du café s'ancre ? [...]

Le devoir est un hors sujet ; dès le début, l'auteur continue à raconter des histoires sur les cafés jusqu'à la fin. Pour lui, le sujet n'est qu'un prétexte pour faire dérouler ses idées ; il continue à raconter suivant sa propre inspiration. Il dispose d'un maximum de liberté pour s'exprimer à son gré, tout en s'écartant du sujet. Cette façon de traiter le sujet est impensable dans la dissertation, mais possible dans le *zuihitsu*.

3.3.4. Goût du symbolisme

Beaucoup de *zuihitus* commencent par une histoire anecdotique qui présente le thème du texte d'une façon symbolique. En effet, dans notre corpus,

dans le sujet ; la quasi-totalité du texte est étrangement consacrée au *pain français*. Or dans la convention japonaise, si les mots « la France » donnés dans le sujet évoquent *le pain français*, cette pensée associative peut entraîner une exploitation autonome de celui-ci.

Prenons un autre exemple de production d'un faux débutant.

(4)

Sujet : Que représente pour vous la France ?

Quand j'écoute "la France", je pense à la terrasse du café. Quand j'ai voyagé à Paris, il y a sept ans, j'ai vu la terrasse du café où les gens prenaient du café face au trottoir et j'ai senti étrange. Parce que le café qui avait la terrasse a peu été vu en Japon alors. Récemment en Japon c'est popularité et c'est se multiplier. Mais, quant à moi, je n'aime à prendre le café dans la terrasse. Parce qu'il me semble à être regardé par les gens qui marchent sur le trottoir et il ne me semble pas confortable de prendre le café dans l'air poussiéreux. En France pourquoi à la terrasse du café s'ancre ? [...]

Le devoir est un hors sujet ; dès le début, l'auteur continue à raconter des histoires sur les cafés jusqu'à la fin. Pour lui, le sujet n'est qu'un prétexte pour faire dérouler ses idées ; il continue à raconter suivant sa propre inspiration. Il dispose d'un maximum de liberté pour s'exprimer à son gré, tout en s'écartant du sujet. Cette façon de traiter le sujet est impensable dans la dissertation, mais possible dans le *zuihitsu*.

3.3.4. Goût du symbolisme

Beaucoup de *zuihitus* commencent par une histoire anecdotique qui présente le thème du texte d'une façon symbolique. En effet, dans notre corpus,

56 œuvres sur 92 (61 %) commencent par un exemple. Il n'est pas étonnant que cette coutume s'observe même dans les productions en FLE. Nous constatons ce transfert en (5), qui est le début d'une dissertation écrite par un Japonais.

(5)

Sujet : La critique littéraire est-elle un art ou une science ?

Sarrasine de Balzac est-il un art ou une science ? Évidemment c'est un art. La morphologie du conte de Vladimir Propp est-elle un art ou une science ? C'est une science sans doute. Alors S/Z de Roland Barthes ? On ne pourrait répondre immédiatement. La place de la critique littéraire est tellement instable que l'on est incité à s'interroger sur son statut, comme le sujet.

Mais qu'est-ce que veulent dire exactement l'art et la science dans le domaine de la critique littéraire ? Sont-ils vraiment si incompatibles que l'on doive mettre la question à la manière alternative : un art ou une science ?

Dès le début, l'auteur énumère des exemples : *Sarrasine de Balzac*, *Vladimir Propp* et *S/Z de Roland Barthes*. D'après la norme de la dissertation, il ne faut pas commencer par des exemples aussi précis. L'auteur, qui n'a pas encore maîtrisé la technique de la dissertation, a commis une erreur typiquement japonaise. En effet, Kobayashi (1984) a statistiquement confirmé la préférence des Japonais pour un raisonnement du spécifique au général. Cette tendance gênerait les Français habitués à raisonner du général au spécifique dans une dissertation.

Au lieu des exemples précis, il arrive parfois que les auteurs japonais commencent leur rédaction par une anecdote. Les anecdotes, qui ne sont pas au service d'un argument précis, servent à montrer la situation

en question d'une manière symbolique. Cette tendance est illustrée en (6). (C'est nous qui mettons les caractères en gras.)

(6)

Sujet : Est-ce que le progrès technique apporte le bonheur ?

La vie bhoutanaise est très paisible. Ça ressemble à la vieille vie japonaise. C'est la vie authentique. Il n'y a ni télévision ni téléphone. Les Bhoutanais ne souhaitent pas le progrès technique, donc leur vie ne progresse pas depuis longtemps. Cependant les enfants bhoutanais ont toujours **le sourire aux lèvres**. Tous paraissent heureux. Il y a très peu de crimes.

A présent, chaque jour, un crime et une affaire attristante se passent aux quatre coins du monde. Il y a un fossé entre les pauvres et les riches dans un pays avancé. Le fossé est plus abondant qu'un fossé dans un pays en voie de développement. Je pense que si un pays en voie de développement fait des efforts pour devenir un pays avancé, ce pays peut avoir que plus de fossé les pauvres et les riches. Donc le progrès technique ne peut pas apporter nécessairement le bonheur.

Cependant il est possible que le progrès technique apporte le bonheur. Grâce à la technique supérieure, nous pouvons nous amuser au parc d'attraction, en plus nous pouvons voyager en train, en avion, en bateau. Outre cela, quand nous voyons **illuminations de Noël**, nous devenons heureux. Sans la technique supérieure, ce n'est pas réalisable.

Est-ce que le progrès technique apporte le bonheur ? Je pense que notre conscience décide si le progrès technique apporte le bonheur. Il ne faut pas que nous ne poursuivons que la commodité. Nous devons considérer les gens variés et le

milieu naturel. Je pense que la vieille **vie bhoutanaise** ainsi que le progrès technique apportent le bonheur.

À la place de l'analyse du sujet, tout le premier paragraphe est consacré à une anecdote, ce qui est d'autant plus bizarre que *la vie bhoutanaise* ne semble pas, à première vue, pertinente au sujet. Le deuxième et le troisième paragraphe n'y font aucune référence. Mais l'auteur la cite de nouveau dans la dernière phrase du dernier paragraphe, laquelle devrait, d'après la norme française, conclure le texte entier. Ce retour peut donner aux Français l'impression que l'argumentation tourne en rond. Mais comme nous l'avons vu dans 3.3.2., il s'agit d'un cadre qui apparaît typiquement dans une structure relâchée. De plus, pour les Japonais l'anecdote de la vie bhoutanaise symbolise la situation en question tout en mettant en relation *le bonheur et le progrès technique*. De même, *le sourire aux lèvres* de la sixième phrase du premier paragraphe est un symbole du *bonheur* ; *illuminations de Noël* de la troisième phrase du troisième paragraphe sont celui du *progrès*.

De même en (3), *la France* donnée dans le sujet est symbolisée par *le pain français*, ce qui justifie le développement autonome sur le dernier ; en (2), le premier paragraphe est consacré à deux exemples anecdotiques. Ces citations ont pour but de familiariser les lecteurs avec le thème principal du texte. De plus, les paroles de la chanson présentent le malaise éprouvé par un déprimé au moyen d'un exemple symbolique.

Il est à noter que les expressions symboliques s'observent non seulement dans le *zuihitsu*, mais même dans un texte argumentatif comme (5) et (6).

3.3.5. Expression de soi

Le *zuihitsu* est, avant tout, une littérature de l'expression de l'ego. C'est un genre non fictif dont le charme est la description de l'expérience

personnelle de l'auteur et ses impressions là-dessus. Grâce à son influence, l'écrit est souvent considéré au Japon comme lieu de réalisation de soi.

C'est une des raisons pour laquelle on trouve souvent le « je » dans les textes des Japonais. Cette tendance est bien visible sous une forme maladroite en (3), où le « je » donne un cadre à la structure relâchée. (*je pense* dans la première phrase et *je rêve* dans la dernière phrase.) En (6), il y a des répétitions de la même expression *je pense que...* une fois dans le deuxième paragraphe et deux fois dans le dernier.

Par ailleurs, dans la dissertation française, la présence de « je » est une interdiction, comme le montre le passage suivant d'un manuel de dissertation : « *Il* [= le ton de la dissertation] *ne tolère pas la mise en scène de celui qui rédige (il faut même éviter des expressions comme : “Je pense que...” [...] ni l'attendrissante confidence personnelle* » (Chassang et Senninger 1972, p. 23).

Dans notre corpus, 51 œuvres sur 92 (55 %) contiennent des impressions ou des expériences personnelles de l'auteur.

3.3.6. Interaction

Dans un texte japonais, l'écrit est souvent un lieu d'interaction entre auteur et lecteur. En (2) la dernière phrase du texte s'adresse directement au lecteur (« *Eh bien, qu'en est-il pour vous ?* »). La participation active de la part du lecteur est attendue par l'auteur, qui préfère souvent offrir plusieurs possibilités d'interprétation. C'est au lecteur de donner une signification au texte. Cette tendance est identifiée comme « *la responsabilité du lecteur* » par Hinds (1987), qui la considère comme spécificité de l'écrit japonais.

TANIZAKI Jun'ichiro, grand romancier, fait remarquer dans son livre classique intitulé *Manuel de l'écrit (Bunsyô Dokuhon)* (1934, p. 259) qu'au lieu de relier les phrases d'une manière logique, les écrivains s'efforcent souvent de créer un « *trou suggestif* » entre les phrases, en

espérant que les lecteurs le combleront avec leur propre imagination. En effet, selon le type de texte — le texte épistolaire en particulier — le refus de l'interaction risque d'être impoli. L'auteur doit produire un texte tout en laissant au lecteur la possibilité de l'interpréter et d'y participer.

3.3.7. Expression indirecte

Pour encourager une interaction, les Japonais ont tendance à éviter les expressions trop directes et à préférer l'atténuation. Voici un fameux exemple concernant une expression atténuée très fréquente en japonais, mais qui cause souvent un malentendu dans une communication interculturelle. Supposons qu'un Japonais ne veuille pas accepter une proposition faite par son interlocuteur. L'expression de refus couramment employée en japonais est « *Kangaete okimasu.* », dont la traduction mot à mot est « Je vais réfléchir. » Or, ceux qui connaissent bien la culture japonaise comprennent tout de suite qu'il s'agit d'une réponse (très probablement) négative. Cette manière de refuser indirectement fait partie de la culture japonaise qui ne valorise pas les expressions trop directes.

Il en va de même pour les productions écrites. L'emploi fréquent de « Je pense... », que nous avons vu dans 3.3.5. a aussi le rôle d'atténuer un ton catégorique. En (3), d'après la logique japonaise, la cohérence du texte est assurée par le lien lexical *pain français – France* ; tout en décrivant *le pain français*, on parle indirectement de *la France*. Une telle approche indirecte est décrite par Kaplan (1966, p. 10) comme caractéristique générale des langues orientales : « *le sujet n'est jamais abordé directement.* »

De plus, les Japonais se méfient surtout d'une simplification exagérée. Au lieu de tirer une conclusion hâtive, ils préfèrent suggérer une possibilité. Pour montrer la problématique, ils recourent au symbolisme (cf. 3.3.4.). Mais la répugnance d'une affirmation nette combinée avec le goût de l'anecdote peut gêner les lecteurs français.

(Extrait du Journal *Asahi*¹⁷)

Tout d'abord, « *dans le désert, l'eau est d'une importance vitale* » est inutile en français ; le contenu sémantique de la phrase est si banal qu'il ne semble servir à rien. Or, en japonais, une telle insertion est tolérée. Du point de vue informatif, elle n'a certes pas d'importance. Mais dans le texte original (« *sabaku-de-wa, inoti-no tuna-no mizu-dake-ni* ») elle est en dix-sept syllabes réparties en trois vers 5, 7, 5, qui sonnent bien à l'oreille, car il s'agit d'une syllabation typique d'un poème japonais *haïku*¹⁸. Elle a donc une fonction artistique. En japonais, même dans un texte en prose, il arrive assez souvent qu'une fonction poétique prévale sur d'autres fonctions pratiques.

De plus, dans la dernière phrase, « *aux cryptomerias plusieurs fois millénaires* » constitue une digression. Dans le texte original, le caractère anecdotique est plus marqué. La traduction plus fidèle à l'original devrait être comme suit : « île bien connue pour ses cryptomerias plusieurs fois millénaires qui s'appellent cryptomerias de Yaku ». Du point de vue informatif, la raison d'être de l'expression « cryptomerias de Yaku » n'est pas justifiée. Mais une telle digression est assez fréquente en japonais. Ici, il s'agit d'une île dont le nom évoque chez beaucoup de Japonais les cryptomerias. Il y a un lien étroit entre les cryptomerias et l'île de *Yakushima*, basé sur cette évocation. Dans un texte japonais, une relation associative peut justifier une digression. Mais dans la tradition française, une telle insertion basée sur l'évocation n'est pas tolérée.

¹⁷ traduction de Gabriel Mehrenberger in Ôga et Mehrenberger, *Ibid.*, p. 85. Pour le texte original japonais, voir l'Appendice III.

¹⁸ cf. la note 12

(Extrait du Journal *Asahi*¹⁷)

Tout d'abord, « *dans le désert, l'eau est d'une importance vitale* » est inutile en français ; le contenu sémantique de la phrase est si banal qu'il ne semble servir à rien. Or, en japonais, une telle insertion est tolérée. Du point de vue informatif, elle n'a certes pas d'importance. Mais dans le texte original (« *sabaku-de-wa, inoti-no tuna-no mizu-dake-ni* ») elle est en dix-sept syllabes réparties en trois vers 5, 7, 5, qui sonnent bien à l'oreille, car il s'agit d'une syllabation typique d'un poème japonais *haïku*¹⁸. Elle a donc une fonction artistique. En japonais, même dans un texte en prose, il arrive assez souvent qu'une fonction poétique prévale sur d'autres fonctions pratiques.

De plus, dans la dernière phrase, « *aux cryptomerias plusieurs fois millénaires* » constitue une digression. Dans le texte original, le caractère anecdotique est plus marqué. La traduction plus fidèle à l'original devrait être comme suit : « île bien connue pour ses cryptomerias plusieurs fois millénaires qui s'appellent cryptomerias de Yaku ». Du point de vue informatif, la raison d'être de l'expression « cryptomerias de Yaku » n'est pas justifiée. Mais une telle digression est assez fréquente en japonais. Ici, il s'agit d'une île dont le nom évoque chez beaucoup de Japonais les cryptomerias. Il y a un lien étroit entre les cryptomerias et l'île de *Yakushima*, basé sur cette évocation. Dans un texte japonais, une relation associative peut justifier une digression. Mais dans la tradition française, une telle insertion basée sur l'évocation n'est pas tolérée.

¹⁷ traduction de Gabriel Mehrenberger in Ôga et Mehrenberger, *Ibid.*, p. 85. Pour le texte original japonais, voir l'Appendice III.

¹⁸ cf. la note 12

4. Conclusion

Nous avons examiné les huit spécificités du japonais ci-dessous, venant largement de l'influence du *zuihitsu* :

1. Schéma organisationnel : *ki-syô-ten-ketu*
2. Structure relâchée et cadre
3. Sujet comme point de départ
4. Goût du symbolisme
5. Expression de soi
6. Interaction
7. Expression indirecte
8. Caractère fragmentaire

Si ces spécificités sont transférées, elles risquent de constituer des problèmes dans l'apprentissage en FLE. De ce fait, les Japonais doivent les éviter dans leurs productions en français, en respectant les normes françaises. Sinon le résultat risque d'être désastreux et cela leur pose des problèmes de compréhension. N'oublions pas qu'ils ignorent souvent le fait même que ces spécificités sont des obstacles, tout en croyant à tort qu'elles sont plus ou moins universelles. Les professeurs doivent donc commencer à leur faire apprendre qu'elles ne sont pas valorisées en français.

Une dernière remarque avant de terminer cet article. Nous ne pensons nullement que le problème de l'organisation textuelle décrit ici se réduit à la seule cause de la différence de conventions. Au contraire, il s'agit d'un domaine où plusieurs facteurs sont mis en jeu. Notre étude devra donc être complétée par des recherches portant sur d'autres aspects socio-culturels, aussi bien que sur les aspects linguistiques.

** Je tiens à remercier Marie-Françoise Pungier pour sa relecture attentive du texte.*

BIBLIOGRAPHIE

- CHASSANG, A. et SENNINGER, Ch. 1972 *La dissertation littéraire générale / Structuration dialectique de l'essai littéraire 1*, Paris, Hachette
- CONDON, J. C. et YOUSEF, F. S. 1975 *An Introduction to Intercultural Communication*, Indianapolis et New York, the Bobbs-Merrill Company, Inc
- DISSON, A. 1996 *Pour une approche communicative dans l'enseignement du français au Japon / Bilan et propositions*, Osaka, Presses Universitaires d'Osaka
- GENETTE, G. 1969 « Rhétorique et enseignement », *Figures II*, Seuil, Paris : 23-24
- HAZEN, M. D. 1987 « The Universality of Logic Processes in Japanese Argument », in F. H. Van Eemeren, R. Grootendorst, J. A. Blair and C. A. Willard (eds.) *Argumentation: Analysis and Practices*, Dordrecht, Foris: 225-237
- HARDER, B. D. et KATZ-HARDER, H. 1982 « Cultural Interface and Teaching English Composition in Japan », *The English Teacher's Magazine*, 7. XXX.I, 4, Taishukan-shoten, Tokyo: 19-23.
- HIDDEN, M.-O. (à paraître en 2006) « Variabilité des traditions rhétoriques : qu'en disent les scripteurs ? Une étude de cas en France », *Publications du département d'études françaises*, n°6, Université de Turku, Finlande
- HINDS, J. 1980 « Japanese Expository Prose », *Papers in Linguistics*, 13(1): 117-158.
- HINDS, J. 1987 « Reader Versus Writer Responsibility: A New Typology », Ulla Connor and Robert Kaplan (eds.) *Writing Across Languages: Analysis of L2 Text*, Massachusettes, Addison-Wesley: 141-152.
- HONJO, K. L. 1988 *Evaluation of Japanese ki-sho-ten-ketsu Essays Organization vis a vis the English Five Part Essay by Native English Speaking College Composition Students and Implications for*

- Contrastive Rhetoric*, doctoral dissertation, University of Arizona
- KAPLAN, R. B. 1966 « Cultural Thought Patterns in Inter-cultural Education », *Language Learning*, 16-1&2, 1-20.
- KAPLAN, R. B. 1972 *The Anatomy of Rhetoric: Prolegomena to a Functional Theory of Rhetoric / Essays for Teachers*, Philadelphia, Center for Curriculum Development
- KATÔ, Sh. 1996 « Nihon bunka ni okeru zikan to kûkan ni tuite (Le temps et l'espace dans la culture japonaise) » *Kato Shûichi kôen shû II : dentô to gendai (Recueil de conférences de Shuichi Kato II : la tradition et le temps contemporain)*, Kyoto, Kamogawa-shuppan
- KOBAYASHI, H. 1984 *Rhetorical patterns in English and Japanese*, Ph. D dissertation Columbia University
- OI, K. M. 1988 *Cross-cultural Differences in Rhetorical Patterning: a Study of Japanese and English (Contrastive rhetoric, Discourse analysis)*, doctoral dissertation, University of Arizona
- TAKAGAKI, Y. 2000a « Problème de l'organisation textuelle chez les apprenants japonais — du point de vue de la linguistique contrastive — », *Enseignement du Français au Japon*, 28, Société Japonaise de Didactique du Français : 47-56.
- TAKAGAKI, Y. 2000b « Des phrases, mais pas de communication. Problème de l'organisation textuelle chez les non-Occidentaux : le cas des Japonais », *Dialogues et Cultures*, 44, Fédération Internationale des Professeurs de Français : 84-91
- TAKAGAKI, Y. 2001 « Les stratégies discursives du français et du japonais et le problème de l'organisation textuelle », *Études de Langue et Littérature Françaises*, 79, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises : 79-90.
- TAKAGAKI, Y. 2002 « La logique française est-elle universelle ? — études comparatives des organisations textuelles chez les Français et les Asiatiques — » *Colloque International de Bangkok 2002*, Association Thaïlandaise des Professeurs de Français : 185-195.

APPENDICE I

Références bibliographiques du Corpus manuels de japonais

- 1) *Kôtôgakkô / Gendaibun*, Kirihara-shoten, 2003
- 2) *Seisen / Gendaibun I*, Meiji-shoin, 2003
- 3) *Sinpen / Gendaibun*, Sanseidô, 2004
- 4) *Seisen / Gendaibun*, Taishûkan-shoten, 2004
- 5) *Tankyû / Kokugo sôgô (gendaibun, hyôgenhen)*, Kirihara-shoten, 2004
- 6) *Sin-gendaibun*, Chikuma, 2003
- 7) *Tenkai / Gendaibun*, Kirihara-shoten, 2004

Œuvres et spécificités examinées

Tableau 1

“ * ” indique que la caractéristique en question est présente dans l'œuvre.
 “ - ” indique que la caractéristique en question est absente dans l'œuvre.

Zuisô

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
ARAI Man « Ki o ueru (Planter des arbres) »	*	*	—	—
ARAKAWA Yôji « Hazimeru (Commencer) »	*	*	—	—
ENDÔ Shûsaku « Korube-sinpu (Le Père Kolbe) »	*	*	—	*

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
FURUI Yoshikichi « Tani ni aru kokoro (Le cœur dans la vallée) »	—	—	—	—
HOSHINO Michio « Ayûsyan, rôhei no yume to yami (Les Îles Aléoutiennes, le rêve et l'obscurité d'un vieux soldat) »	*	*	—	—
IBARAGI Noriko « Dôki (Les motivations) »	—	*	—	*
IKEZAWA Natsuki « Sora to musubareta zibun (Le soi lié au ciel) »	*	*	—	—
IWATA Keiji « Tobu ya ni naru (Être une flèche qui se lance) »	—	—	*	*
KISARAGI Koharu « “Karada” no zyôkei (Spectacle du “corps”) »	*	*	—	—
KOBAYASHI Hideo « Nenrei (L'âge) »	—	*	—	—
KÔDA Aya « Kuzure (Effondrement) »	*	*	—	—
KÔDA Aya « Sugi-siba no miti (Le chemin des fagots de cyprès) »	*	*	—	—
KÔDA Aya « Tateno ki yokono ki (Les arbres verticaux et les arbres horizontaux) »	*	*	—	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
LEVY, Ian Hideo « Koetekita mono no kiroku (Le document d'un affranchi) »	*	*	—	—
MAKI Yûsuke « Hone to maborosi (Squelettes et illusions) »	*	*	—	—
MITSUNO Momo « Hito o miru, watasi o miru (Regard sur soi et sur les autres) »	—	*	—	*
MURAKAMI Haruki « Sasayakana tokei no si (La mort d'une petite montre) »	*	*	—	*
ÔBA Minako « No no kioku (La mémoire de la campagne) »	*	*	—	*
ÔE Kenzaburô « Singapôru no gomumari (Une balle de caoutchouc de Singapour) »	*	*	—	*
ÔE Kenzaburô « Sizuku no naka ni (Dans la goutte) »	*	*	*	*

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
ÔOKA Makoto « Dokusyoka dokusyozin ni narenai mono no dokusyo-ron (Réflexions sur la lecture faites par un homme qui ne peut pas devenir un grand lecteur) »	—	*	—	—
SAKAGUCHI Ango « Nihon-bunka sikan (Mes réflexions sur la culture japonaise) »	*	*	—	*
SAKATA Hiroo « “Zô-san” to Mado-san (“Monsieur Éléphant” et Monsieur Mado) »	*	*	*	—
SUGA Atsuko « Akai hyôsi no tiisana hon (Un petit livre à la couverture rouge) »	*	*	—	—
Dorian T. SUKEGAWA « Haze (Le goujon) »	*	*	*	—
TACHIBANA Takashi « Nazo no kûhaku-zidai (Époque mystérieuse) »	*	—	—	*
TAKADA Hiroshi « Umi no yoake (L'aube de la mer) »	*	*	—	—
TAKAGI Nobuko « Pikaso no tikaazuyoi “sen” (La force de la “ligne” de Picasso) »	*	*	*	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten-ketu	Cadre
TAKEMITSU Tôru « “Oto” to “ongaku” (“Son” et “musique”) »	—	*	*	—
TSUSHIMA Yûko « Wasurerarenai bamen (Une scène inoubliable) »	*	*	*	*
WASHIDA Kiyokazu « “Kao” ga kanzirareru toki (Lorsqu'on sent le “visage”) »	*	*	—	—
YOSHIDA Yoshishige « Zibun to deau (Rencontrer soi-même) »	*	*	*	—
YOSHINAGA Yoshimasa « Toi ni tuite (Sur les questions) »	*	*	*	—
TOTAL : 33 œuvres (%)	26 79%	30 91%	9 27%	11 33%

Tableau 2

“*” indique que la caractéristique en question est présente dans l'œuvre.

“—” indique que la caractéristique en question est absente dans l'œuvre.

Hyôron

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten-ketu	Cadre
BETSUYAKU Minoru « Hikôsen (Les ballons dirigeables) »	—	—	—	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
HASEGAWA Mariko « Osu no senryaku, mesu no senryaku (La stratégie du mâle et la stratégie de la femelle) »	—	—	—	—
HIGUCHI Tadahiko « Hûkei no seityô to daisyô-hûkei no sôzô (Le développement des paysages et la création de leurs compensations) »	—	—	—	—
IMAMURA Hitoshi « Zassyu no seisin (L'esprit hybride) »	—	—	—	—
ITÔ Sei « Kindai-nihon ni okeru “ai” no kyogi « (La fausseté de “l'amour” dans le Japon moderne) »	—	—	—	—
IWAI Katsuhito « Venisu no syônin no sihonron (“Le Capital” d'après le marchand de Venise) »	—	—	*	—
IWAI Katsuhito « Kôkoku no keizizyôgaku (La métaphysique de la publicité) »	*	—	—	—
IWAI Katsuhito « Mirai-sedai e no sekinin (Notre responsabilité vis-à-vis des générations à venir) »	—	—	*	*

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
KAMOSHITA Sin'ichi « Koten wa mimi de aziwau mono (Apprécier les œuvres classiques en les écoutant) »	*	*	—	*
KANEKO Iku-yô « Borantya no “hōsyū” (La “récompense” du bénévolat) »	—	*	—	—
KANO Masanao « Sisô to mukiau (Confronter aux philosophies) »	—	—	—	—
KASHIWAGI Hiroshi « Seikatu no kanri o megutte (Sur la gestion de la vie quotidienne) »	*	—	—	—
KATÔ Hidetoshi « Kamen to hensin-ganbô (Les masques et le désir de se métamorphoser) »	—	—	—	—
KATÔ Norihiro « Ohu-saido no kankaku (Le sens du hors-jeu) »	*	*	*	—
KATÔ Shûichi « Nihon-bunka no zassiyusei (L'hybridisme de la culture japonaise) »	—	*	—	—
KAWAI Masao « Ikiru to iu koto (Vivre) »	—	—	—	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
KIDA Gen « Gizyutu no syôtai (La véritable nature de la technologie) »	—	—	*	—
KIMURA Bin « Mono to koto (Choses et événements) »	—	—	—	—
KISHIDA Shû « Kyôhu to wa nanika (Qu'est-ce que la peur ?) »	—	—	—	—
KITÔ Shûichi « “Kyôsei” to wa nanika ? (Qu'est-ce que la “symbiose” ?) »	*	*	—	*
KOBAYASHI Hideo « Muzyô to iu koto (Ce qu'on appelle l'impermanence) »	*	*	*	*
KOHAMA Itsuo « Otona e no zyôken (Les conditions pour devenir adulte) »	—	—	—	—
KOHAMA Itsuo « Zinsei no monogatari ni tuite (La narrativité de la vie) »	*	*	—	—
KUROSAKI Masao « Sokudo-raisan kara toki no seizyuku e (De l'éloge de la vitesse à la maturité du temps) »	*	*	*	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
LEVY, Ian Hideo « Naze nihongo de kakunoka (Pourquoi écrire en japonais ?) »	*	*	—	—
MAEDA Hideki « Mizu no nai oyogi (La natation sans eau) »	*	*	—	—
MARUYAMA Masao « “dearu” koto to “suru” koto (Être et faire) »	*	—	—	—
MINATO Chihiro « Yomukoto no sintaisei (L'aspect physique de la lecture) »	*	—	*	—
MIURA Masashi « Kangaeru karada (Le corps pensant) »	*	—	—	*
MOTOKAWA Tatsuo « Taisya-zikan — Atarasii zikan no mikata (Temps métabolisé — autre manière d'interpréter le temps) »	*	*	*	—
MURAKAMI Yôichirô « Aramahosiki sizen (La nature comme il faut) »	*	—	*	—
MURAKAMI Yôichirô « Kagaku to sekaikan (Science et conception du monde) »	—	—	—	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
NAGASHIMA Yoshio « “Sawaru” to “fureru” (“Sawaru” et “fureru”) »	*	—	—	—
NAKAGAWA Hiroshi « Ainugo o tazunete (À la recherche de la langue aïnu) »	—	*	—	—
NAKAMURA Yûjirô « Kôkisin : titeki zyônetu to siteno (Curiosité comme passion intellectuelle) »	—	—	—	—
NAKAMURA Yûjirô « Ningen no zikan ni tuite (Le temps humain) »	*	*	*	—
NISHIE Masayuki « Toki no kusari (La chaîne du temps) »	*	—	*	*
NISITANI Osamu « Sekaisi no rinkai (Les points critiques de l'histoire du monde) »	—	—	—	—
NOMURA Masaichi « Ziko-engi to hyôzyô (L'interprétation de soi et l'expression) »	*	*	—	—
ÔE Kenzaburô « Kihontekina syuhô to siteno “ika” (“Différen- ciation” en tant que méthode de base) »	*	—	—	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
NAGASHIMA Yoshio « “Sawaru” to “fureru” (“Sawaru” et “fureru”) »	*	—	—	—
NAKAGAWA Hiroshi « Ainugo o tazunete (À la recherche de la langue aïnu) »	—	*	—	—
NAKAMURA Yûjirô « Kôkisin : titeki zyônetu to siteno (Curiosité comme passion intellectuelle) »	—	—	—	—
NAKAMURA Yûjirô « Ningen no zikan ni tuite (Le temps humain) »	*	*	*	—
NISHIE Masayuki « Toki no kusari (La chaîne du temps) »	*	—	*	*
NISHITANI Osamu « Sekaisi no rinkai (Les points critiques de l'histoire du monde) »	—	—	—	—
NOMURA Masaichi « Ziko-engi to hyôzyô (L'interprétation de soi et l'expression) »	*	*	—	—
ÔE Kenzaburô « Kihontekina syuhô to siteno “ika” (“Différen- ciation” en tant que méthode de base) »	*	—	—	—

Nom de l'auteur et titre de l'œuvre	Exemple(s) au début de l'œuvre	Impressions ou expériences personnelles de l'auteur	Ki-syô-ten- ketu	Cadre
YAMAZAKI Masakazu « Kokoro ni “umi” o motte (Avoir “la mer” dans le cœur) »	—	—	*	—
YAMAZAKI Masakazu « Saibôgu to kurôn- ningen (Cyborg et clone humain) »	*	*	*	—
YANAGIDA Kunio « Kaizyô no miti (Le chemin maritime) »	—	*	—	—
YANAGISAWA Keiko « Yamai to kagaku (Maladies et sciences) »	—	—	—	—
YOSHIKAWA Hiroyuki « Gizyutu-sya no kokoro (Le cœur d'un ingénieur) »	*	—	—	—
WAKABAYASHI Mikio « Tizu no sôzôryoku (L'imagination par les cartes géographiques) »	—	—	—	—
WASHIDA Kiyokazu « Kiku to iu koto (L'écoute) »	—	—	*	—
WASHIDA Kiyokazu « Môdo-ka suru syakai (La Société suivant la mode) »	*	—	—	—
Lyall WATSON « Neohyiria (Néophilie) »	*	—	—	—
TOTAL : 59 œuvres (%)	30 51%	21 36%	17 29%	7 12%

APPENDICE II

Texte original japonais de l'exemple (2) de 3.3.2.

「仕事が楽しみなら人生は極楽だ。仕事が義務なら人生は地獄だ」。ゴーストの「どん底」の中のせりふである。「あしたという日をとっておこう。仕事のために」。マーク・トウェインのこの言葉は、いささかまぶしい。

健康のための雑誌『フットワーク』が「夫の出勤拒否」（激増するうつ病と家庭看護の知恵）という特集をしている。ひとごとではありません、と思いながら熟読した。

いま、会社人間の間では、うつ病が激増し、出勤恐怖症あるいは出勤拒否症がめだっている。サラリーマンの一角が、うつ病の前期的な症状や心身の変調を訴えているという。うつ病の潜在的予備軍である。管理職では6人に1人が予備軍だという報告がある。

労働省の調査でも、働く人の半分以上が仕事や生活の上で、強い不安やストレスを感じているという。体の疲労よりも、神経の疲労のほうがめだっている。

新設された開発本部の本部長に起用されたAさんは、ある朝突然、会社を休むといだした。翌日も、翌々日も欠勤したが、疲れはとれなかった。診断の結果は、うつ病だった。仕事がうまくいかないと思ひこみ、あせり、めいり、だめな人間だと自分を責める。模範的会社員ほど、この落とし穴の落ちやすい。

グレコは歌う。「ウィークデーは来る日も来る日も／むなしくうつろな音ばかり／けれど一週で一番いやなのは／みえっばりの日曜」（塚本邦雄訳）。日曜ざらいは当然、月曜ざらいで、月曜ざらいはやがて火曜ざらいになり、出勤拒否症のとりこになって行く。

『フットワーク』によると、こころの変調を知るには、七つの注意信号がある。

① 楽しんだり喜んだりすることがなくなる ② 決断力が低下する。重要ではない物事の選択にちゅうちょするようになる ③ バイタリティーがなくなる ④ 社交性がなくなる ⑤ 眠れない ⑥ 死にたいともらす ⑦ 気分の不快が2週間続く。

さて、あなたは。

（『朝日新聞』「天声人語」1983年11月21日）

APPENDICE III

Texte original japonais de l'exemple (7) de 3.3.8.

石油資源は豊かだが万年水不足の中東への水を大量に輸出する話が進んでいる。砂漠では命の綱の水だけに、中東の国々には輸入にはきわめて慎重だが、石油を熱源とする海水淡水化装置に比べるとぐんと安いし、タンカーの帰り荷としてもかっこうだ。世界的にも、水輸出一番手になりそうなのは、樹齢数千年の屋久杉で知られる屋久島である。

(『朝日新聞』 1982年1月21日)

(Maître de conférences, Université Préfectorale d'Osaka)